

Date.

No.

Ensaio sobre as nuvens

Janaina Schvambach

2020

Date.

No.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TESE DE DOUTORADO

Ensaio sobre as nuvens:

a fotografia entre narrativas de uma professora/artista

JANAINA SCHVAMBACH

Florianópolis/SC

2020

Date.

No.

JANAINA SCHVAMBACH

ENSAIO SOBRE AS NUVENS:

A FOTOGRAFIA ENTRE NARRATIVAS

DE UMA PROFESSORA/ARTISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade
do Estado de Santa Catarina - PPGAV - CEART/Udesc
como requisito parcial para a obtenção do título
de Doutora em Artes Visuais
Orientadora: Profa. Dra. Elaine Schmidlin

Florianópolis/SC

2020

ENSAIO SOBRE AS NUVENS:
a fotografia entre narrativas de uma professora/artista

Janaina Schvambach

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado em Artes Visuais, na Linha de Pesquisa Ensino das Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca examinadora:

Membro externo

Prof. Wolney Fernandes de Oliveira
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Membro externo

Profa. Dra. Caroline Leal Bonilha
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

Membro interno

Profa. Dra. Jocielle Lampert
Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)

Membro interno

Profa. Dra. Juliana Cristina de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)

Membro externo suplente

Profa. Dra. Aline Nunes da Rosa
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Membro interno suplente

Profa. Dra. Marta Lucia Pereira Martins
Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)

Orientadora

Profa. Dra. Elaine Schmidlin
Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Schvambach, Janaina

Ensaio sobre as nuvens : a fotografia entre narrativas de uma professora/artista / Janaina Schvambach. -- 2020.
202 p.

Orientadora: Elaine Schmidlin

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Florianópolis, 2020.

1. Cartografia. 2. Experiência. 3. Fotografia. 4. Dispositivo. 5.
Devir. I. Schmidlin, Elaine. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais. III. Título.

"Se suas experiências não servem de nada,
então terá vivido sua vida em vão."
(Larrosa)

Para aqueles que têm coragem...
Família, amigos(as), mestres e alunos(as)

RESUMO

Esta pesquisa narra as experiências estéticas e sensíveis de uma professora/artista, tendo como dispositivo referencial a prática da fotografia. A investigação é apresentada pelo método da cartografia, sendo a coleta de dados oriunda de um perfil numa rede social, Instagram, nomeada Diário de Passagens, que foi criada pela pesquisadora no início da trajetória do seu doutoramento. Como uma viajante flâneur, a mesma navega entre as águas da sua memória, marcadas por um olhar delicado que se efetiva por meio da fotografia, trazendo os afetos que atravessaram e constituíram sua subjetividade e que reverberam, nesta escrita, em paisagens artísticas e docentes. Portanto, 'Ensaio sobre as nuvens', apresenta um arquivo de imagens em narrativas de uma professora/artista, que se encontra e deseja sempre estar em devir.

Palavras-chave: Professor/artista. Cartografia. Experiência. Fotografia. Dispositivo.

ABSTRACT

This research narrates the aesthetic and sensitive experiences of a teacher/artist, having as a reference apparatus the practice of photography. The investigation is presented by the method of cartography, with the collection of data coming from profile on social media (Instagram), known as 'Diário de Passagens', which was created by the researcher at the beginning of her doctorate. As a flâneur traveler, she navigates through the waters of her memory, marked by a delicate look that takes effect through photography, bringing the affections that crossed and constituted her subjectivity and that reverberates in this writing from an artistic and teaching perspective. As such, 'Ensaio sobre as nuvens', presents an archive of images through narratives of a teacher/artist, who is and always wants to be in a state of becoming.

Keywords: Teacher/artist. Cartography. Experience. Photography. Apparatus.

SUMÁRIO

Convite à viagem...	10
1 Rios	13
1.1 Margem	15
1.2 Rios metodológicos	30
1.3 Leito, onde corre o rio: Diário de Passagens	34
2 Chuvas	42
2.1 Torrente das águas da memória	44
2.2 Fluxo entre águas: professor/artista	60
2.3 Tempestades: professoralidade	67
3 Mares	76
3.1 Viajante flâneur	78
3.2 Portos e estaleiros: imagem e fotografia	87
3.3 Mar de Paisagens	110
4 Nuvens	131
Referências	143
Lista de Imagens	152
Apêndice	158



Figura 1: "Navegar é preciso", 2019.

"Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:

'Navegar é preciso; viver não é preciso.'¹

Quero para mim o espírito [d]esta frase,

Transformada a forma a casar com o que eu sou:

Viver não é necessário; o que é necessário é criar.²"

(Fernando Pessoa)

1 - "No século I a.C., o general romano Pompeu encorajava marinheiros receosos, inaugurando a frase 'Navigare necesse, vivere non est necesse'". Disponível em: <<https://www.uc.pt/navegar/>>. Acesso em: abr. 2020.

2 - Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000001.pdf>>. Acesso em: abr. 2020.

Convite à viagem...

Como uma viajante que conta algumas histórias, convido aos leitores a navegar pelas águas das minhas experiências, para mergulhar num texto devir-água que se compõe como linhas de uma cartografia, que foram traçadas ao longo do meu trajeto de doutorado e que se apresentam como marcas na constituição de minha subjetividade enquanto professora/artista³. Como faz Fernando Pessoa, trago por meio de narrativas dados imprecisos do viver e das minhas práticas profissionais, pois a vida não é constância, é fluída, um pouco dura e, às vezes, leve como a água convertida em nuvens.

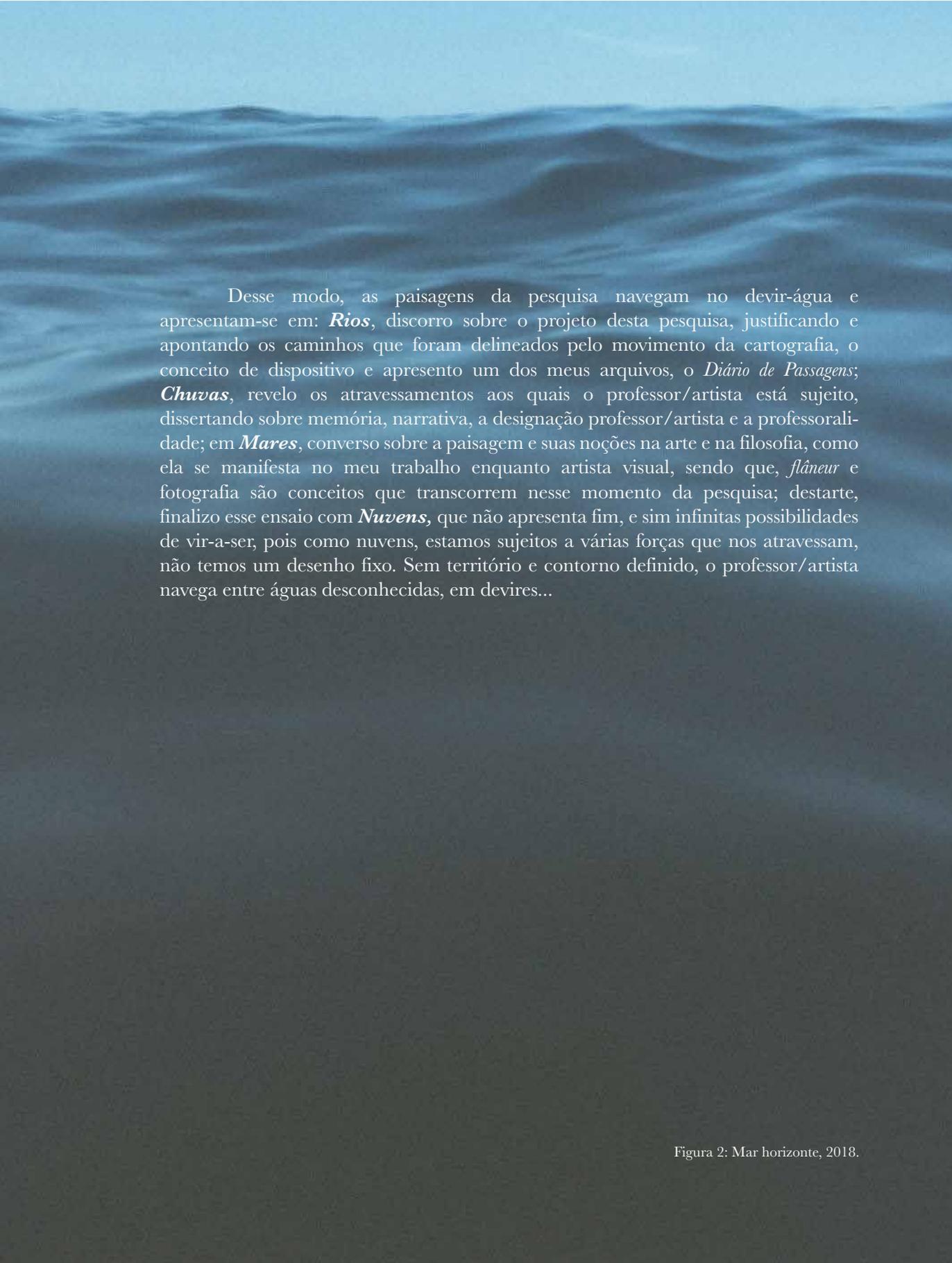
Essa viagem também não é precisa, apesar de possuir elementos que balizaram a investigação. Os diversos trajetos da pesquisa desenharam-se como água em uma superfície - espalhando-se ao acaso - e podem ser lidos por diversos modos. Em alguns casos, a água é bloqueada por empecilhos, em outros, tão fluída que chega a escorrer pelas margens. Metaforicamente, esses caminhos transitórios sofreram as intempéries do tempo e lugar, e podem se transformar em uma paisagem, como também, evaporar e desaparecer.

A escolha pela metáfora da água recai a partir do desenvolvimento de minha poética com a paisagem, em especial, as imagens que são perpassadas pelas nuvens. Assim, navego em uma cartografia como uma viajante, não como marinheira, nem como capitã. Sou uma viajante *flâneur*, termo usado por Walter Benjamin (1989) embasado na poesia de Charles Baudelaire quando relata sobre um personagem que andava lentamente pelas ruas de Paris no início do século XIX, uma espécie de observador das ruas e do cotidiano. Assim, me perco no meio das correntes de ar, carregando na mala paisagens artísticas e docentes; buscando nessas experiências os pontos transversais que ambas as atividades exerceram sobre minha professoralidade e que possuem como dispositivo a fotografia.

Pelas águas, sejam elas rios, chuvas, mares ou nuvens, o devir é a cartografia que não guia, pois lida com o inesperado, é uma orientação que lança as narrativas que foram construídas durante minha vida, intermediadas e armazenadas pelo meu olhar fotográfico.

Portanto, coleciono imagens e através delas construo as narrativas, estabelecendo redes afetivas das minhas experiências. Ao revelar minhas fotografias quero expor o que sou, o que me tornei e o que poderei vir a ser.

3 - Utilizo a designação professor/artista com barra no sentido da linguagem computacional, que significa 'pertencer a', conforme Ana Mae Barbosa (2010) se refere em 'Uma introdução à Arte/Educação contemporânea'.



Desse modo, as paisagens da pesquisa navegam no devir-água e apresentam-se em: **Rios**, disorro sobre o projeto desta pesquisa, justificando e apontando os caminhos que foram delineados pelo movimento da cartografia, o conceito de dispositivo e apresento um dos meus arquivos, o *Diário de Passagens*; **Chuvas**, revelo os atravessamentos aos quais o professor/artista está sujeito, dissertando sobre memória, narrativa, a designação professor/artista e a professoralidade; em **Mares**, converso sobre a paisagem e suas noções na arte e na filosofia, como ela se manifesta no meu trabalho enquanto artista visual, sendo que, *flâneur* e fotografia são conceitos que transcorrem nesse momento da pesquisa; destarte, finalizo esse ensaio com **Nuvens**, que não apresenta fim, e sim infinitas possibilidades de vir-a-ser, pois como nuvens, estamos sujeitos a várias forças que nos atravessam, não temos um desenho fixo. Sem território e contorno definido, o professor/artista navega entre águas desconhecidas, em devires...

Date.

No.

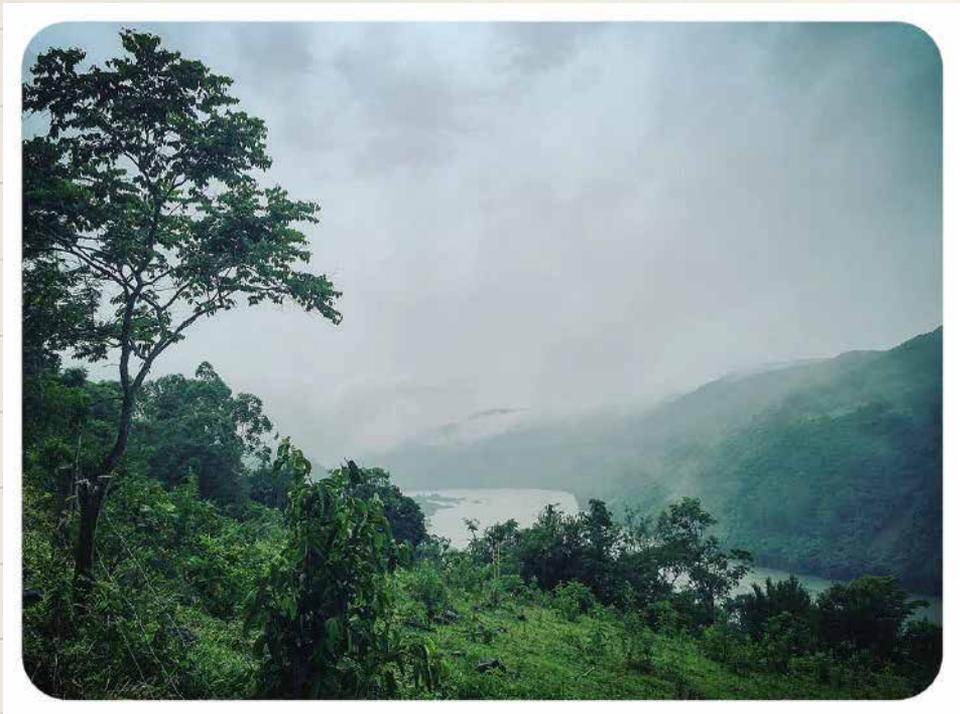


Figura 3: Sem título, 2017.

"O rio por aí se estendendo, grande, fundo, calado
que sempre largo, de não se poder ver a forma da outra beira."

(Guimarães Rosa)

1 - Rio

O rio nasce, deságua e vai formando seu leito. Às vezes cristalino, em outras, marrom como a terra. Entre suas margens, carrega consigo peixes, galhos, rochas, areias, entre tantas outras coisas. Ele passa e nunca é o mesmo, pode devastar uma região, ao mesmo tempo, fertiliza a terra para ser germinada. Entre cascatas e cachoeiras mostra sua força, e as águas calmas, geralmente são as mais profundas. O rio encontra outros rios que deságuam no mar. Eles se misturam, transformam-se. De doce, passa a ser salgado, ele vira mar. Suas águas estão lá, mas ele não é mais o mesmo... assim também é o movimento da pesquisa...

1.1 - Margem



Figura 4: Margem-rio, 2015.

"Nessa água que não para, de longas beiras:
e, eu, o rio abaixo, rio a fora, rio a dentro, o rio."
(Guimarães Rosa)

No rio, a água que passa não é mais a mesma num segundo atrás, sua passagem é a sua única constância, sempre passa, é um presente que já é passado, é uma incógnita. Como água, assumimos diversos estados, contornamos obstáculos, somos chuva que deságua e fecunda, somos neblina que vela alguns trajetos, somos nuvens que se formam e se desfazem com rajadas de vento e de forças. Como o rio, a cada instante somos diferentes, a cada experiência nos desarranjamos, "sempre fazendo ausência" (Rosa, 1994, p. 412), somos impermanentes, estamos em estado de devir.

Devir é da ordem da aliança [...] Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. (Deleuze; Guattari, 2005, p. 19).

O que nos apoia e nos mantém em constância são as margens, que ancoram e indicam o sentido das nossas forças, que delinham novos percursos e, de vez em quando, desmoronam sem mandar aviso.

Entre as paisagens que me tomaram durante a vida, um rio distante permanece em mim como a memória mais antiga, tinha quase três anos e estava só em sua margem, eu o contemplava... Lembro-me dos pensamentos, sabia que não poderia me aproximar - era perigoso - mesmo assim, estava segura, sentia-me plena, estava na margem.

[Aquela paisagem nunca mais deixou de fazer parte de mim.]

Muitos anos se passaram, e deparo-me novamente com o encantamento da paisagem, não exatamente aquele rio, mas paisagens com os mesmos elementos físicos e naturais, que estão presentes no meu trabalho: terra, vento, água, mato, horizonte, nuvens e em uma linguagem da geografia: relevo, solo, clima, vegetação, hidrografia, etc. (Silva; Bomfim; Costa, 2019). Agora possuo uma maneira de captar esses momentos, guardo registros visuais por meio da minha câmera fotográfica.

Minha câmera tem servido como confidente, amiga inseparável, possibilitando apropriações do que vejo e vivencio, sendo sempre minha fiel companheira. Entre registros cotidianos e desejos de aprisionar tempo/espaço, a minha prática artística foi acontecendo lentamente, materializando-se entre haletos de prata e códigos binários.⁴

A estrada do ensino da arte começou a se delinear após a adolescência. Confesso que resisti fortemente por um bom tempo à ideia de ensinar, pois, realmente não me encantava; porém, a fotografia, ela sim, era minha grande casa. Aos poucos, inspirada por mestres que viviam o ensino da arte em suas veias, acabei me transformando numa ferrenha defensora desse campo, sendo que o que sempre me apoiou nessa caminhada foi a fotografia. Por meio dela, conciliei o ensino da arte com meu olhar encantado pelo cotidiano.

4 - Antigos processos fotoquímicos em fotografia utilizam haletos de prata (sais de prata) como substância sensível à luz. Já a fotografia digital é formada por uma combinação de códigos binários, sistema de informática onde todos os valores são representados por 0 e 1.

A fotografia me amparou nas mais diversas crises. Ao captar imagens, guardava o sentimento de pertencer e fazer arte, ia além de sua prática, tornava-me artista [sem saber ao certo que transformação estava prestes a acontecer].

A trajetória da docência começou antes do processo de ser artista, mesmo produzindo imagens, negligenciava o potencial que a fotografia exercia em minha vida. Ser professora era inicialmente uma forma de subsistência, mal sabia que essa profissão já estava germinada, precisava apenas ser regada. Ao tornar-me professora de fotografia, pude aprender/ensinar impulsionada pelo fascínio que a fotografia provoca em mim.

[Acredito que ela seja o sentido da minha professoralidade.]

Compreendo a professoralidade na perspectiva de Marcos Villela Pereira (2013, p. 53), como "uma marca produzida nos sujeitos, ela é um estado, uma diferença, na organização da prática subjetiva [...] uma diferença produzida na superfície de sua subjetividade que contamina suas formas de ser." Desse modo, a professoralidade pode ser entendida como uma grande luta entre o que quero ser, o que devo ser e o que sou. "A marca é um estado da prática do sujeito que tende a vibrar mais forte do que as outras forças que interagem na zona de subjetivação." (Pereira, 2013, p. 54). As marcas atuam como constituição de devires.

A arte, além de ser minha formação, é gênese para o processo de entendimento do mundo, é a causadora das transformações desde o início da minha caminhada profissional. A professoralidade sempre esteve presente, porém não conseguia identificá-la [me encontrava segura nas margens], ela estava latente como uma fotografia ainda não revelada; por vezes gritava sua necessidade de emergir, mas o processo de amadurecimento precisou de várias ventanias...

Já faz doze anos da minha primeira experiência como professora e oito da primeira exposição individual, entretanto, o olhar fotográfico sempre se mostrou presente nas mais diversas vivências e experiências. Com olhar atento, em minha



Figura 5: Sem título. Série Passagens, 2016.

bagagem carrego uma 'máquina' que faz parar o tempo, que torna presente o passado, armazenando memórias, lembranças e afetos. Para a professora/artista Juliana Cristina Pereira (2016, p. 12), os afetos são "as constantes flutuações de nossas potências. Afetos revelam singularidades, porém afetamos uns aos outros, e as relações constituem-se a partir da *potência de agir e/ou padecer*." Assim, procuro com a fotografia momentos significativos com o objetivo de vislumbrar motivações e sentidos na constituição de minha subjetividade, pois subjetividade é o significado do discurso, algo prévio e independente do discurso do qual seria ao mesmo tempo a origem e a referência. (Larrosa, 1994, p. 65). E será por intermédio de narrativas, escritas e imagéticas, que contarei nesta pesquisa sobre diversos universos incorporados pelas minhas experiências e vivências que foram revisitadas e lembradas durante a jornada de doutoramento, via diário visual⁵.

Nessas andanças, descubro que sou uma viajante *flâneur*, pois "naquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade" (Benjamin, 1989, p. 186), caminho por paisagens, observo instantes frágeis e com isso, coleciono um arquivo de possibilidades; são imagens que guardo e que em algum momento tornam-se obra, tornam-se paisagens afetivas.

Como professora, também navego entre vivências e experiências, sou sujeito em desassossego, em constante desfazimento de si, em que a dúvida e a incerteza são itens constantes na mala, em que os vazios são espaços entre os saberes e fazeres que crescem à margem, que estão sujeitos as intempéries do tempo e do espaço/território em que acontecem.

Assim, *na terceira margem do rio*, estou em busca de minha potência, do dispositivo que possibilita que as forças atuem em minha subjetividade enquanto professora/artista. Desse modo, busquei por meio da pesquisa encontrar e desvendar experiências que revelem os momentos em que a fotografia me apoiou enquanto sujeito em devir, expondo "como me tornei o que estou sendo." (Pereira, 2013, p. 35). Portanto, investigo narrativas entre arte, ensino e vida, provocadas e contadas pelo meu olhar fotográfico, recorrendo às categorias benjaminianas de experiência e narrativa, como também ao conceito de experiência defendido por John Dewey (2010) e Jorge Larrosa (1994; 2002; 2017).

As narrativas aqui presentes surgem num movimento cartográfico, "a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados." (Passos; Barros, 2015, p. 17). Assim, a partir de fotografias oriundas de um arquivo visual, busco, nos interstícios, apreender as subjetividades que compõem o meu ser professora/artista.

5 - Os dados da presente pesquisa são oriundos de um diário fotográfico *on-line*, disponível em: <<https://www.instagram.com/diariodepassagens/?hl=pt-br>>.

Seguindo as orientações de Larrosa (1994, p. 60), quando o autor fala sobre a importância do professor refletir sobre suas experiências e deixá-las a mostra com o intuito de julgar-se para sua própria transformação; percebi que as experiências que estão dentro de mim emergem como objeto central da pesquisa, é preciso "vê-las [e] "torná-las visíveis para os outros." E como nós, sujeitos, pertencemos a determinado tempo e contexto, a autonarração mostra também práticas discursivas intrínsecas ao campo pedagógico, dá visibilidade a discursos, métodos e modos de fazer inerentes às práticas sociais na constituição das relações. Por isso, minha escolha metodológica recai na pesquisa qualitativa orientada a partir do método da cartografia, em uma conversa muito próxima com a pesquisa *em arte*⁶ e a *a/r/tografia*⁷.

Como um livro aberto, a autonarração é o mecanismo utilizado para contar essas histórias, indicar o sentido a ser percorrido dentro de determinadas regras que possibilitam uma aproximação com minha identidade, mesmo sabendo que esta é efêmera, e que muda constantemente.

A narrativa possui um discurso próprio em sua linguagem e ela, nessa pesquisa, torna-se também um dispositivo, pois por meio dela revelo o que estava em meu interior, deixo emergir as experiências que marcaram minha trajetória, numa temporalidade aleatória dos acontecimentos. Segundo Agamben (2009, p. 40-41), dispositivo é:

Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, os telefones celulares e - por que não - a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos.

Desse modo, as narrativas fazem a mediação na construção dessas relações do sujeito consigo mesmo, regulando e modificando a experiência de si. A experiência de si não é senão o resultado de um complexo processo histórico de fabricação no qual se entrecruzam os discursos que definem a verdade do sujeito, as práticas que regulam seu comportamento e as formas de subjetividade nas quais se constitui sua própria interioridade (Larossa, 1994, p. 43, fundamentado em Foucault, 1985).

6 - A *pesquisa em arte* se caracteriza em ser um processo metodológico aberto, onde as produções realizadas balizam e direcionam o andamento da pesquisa, como também, inter-relacionam prática e teoria, gerando um procedimento investigativo que percorre tanto a intuição, como a ciência, em prol de uma práxis na constituição do sujeito como professor/artista/estudante (Rey, 1996).

7 - "*A/r/tografia* é uma forma de investigação PBP (Pesquisa Baseada na Prática) que abrange as práticas do artista (músico, poeta, dançarino, etc.), do educador (professor/aluno) e do pesquisador (investigador)." (Dias; Irwin 2013, p. 28).



XVIII CONVITE PARA A VIAGEM

Existe uma terra fantástica, uma terra de promessa! É o que dizem, que eu sonho em visitar com uma velha amiga. Terra singular, imersa nas brumas do nosso Norte, e que poderíamos chamar de Oriente do Ocidente, de China da Europa, de tanto que ali se deu asas a quente e caprichosa fantasia, de tanto que ela a lustrou, paciente e obstinadamente, com suas sábias e delicadas vegetações.

Uma verdadeira terra de promessa, onde tudo é belo, rico, tranquilo, honesto; onde o luxo sente prazer em mirar-se na ordem; onde a vida é gorda e doce de respirar; de onde a desordem, a turbulência e o imprevisto estão excluídos; onde a felicidade está casada com o silêncio; onde a própria comida é poética, gordurosa e excitante a um só tempo; onde tudo se parece com você, meu caro anjo.

Você conhece esta doença febril que toma conta de nós nas frias misérias, esta nostalgia da terra que ignoramos, esta angústia da curiosidade? Existe uma região que se parece com você, onde tudo é belo, rico, tranquilo e honesto, onde a fantasia construiu e decorou uma China ocidental, onde a vida é doce de se respirar, onde a felicidade está casada com o silêncio. E lá que é preciso ir viver, e lá que é preciso ir morrer.

Sim, é lá que é preciso ir respirar, sonhar e alongar as horas pelo infinito das sensações. Um músico escreveu **O Convite para a Valsa**, quem é que irá compor **O convite para a viagem**, que se possa ofertar à mulher amada, à irmã dileta?

Sim, é nesta atmosfera que seria bom viver — lá, onde os relâmpagos contêm mais pensamentos, onde a felicidade com mais profunda e significativa.

... ou em couros dourados e de discretamente pinturas beatas, as almas dos artistas que as que colorem tão ricamente a são filtrados por belos tecidos avradas, que o chumbo divide

Capítulo X EM BUSCA DO TESOURO

Durante três meses Edmundo Dantês trabalhou, conforme contratara, a bordo do "Linda Amélia", o pequeno veleiro de contrabandistas. Melhorou seus conhecimentos como entendedor em diversas refregas e afeiçoou-se a um marinheiro ao qual foi ministrando alguns conhecimentos náuticos.

— Para que um rude marinheiro como eu precisa saber dessas coisas?

— Ora!... quem sabe se você um dia ainda não se tornará capitão de navio?

Era conhecido por todos como o Matias. Passara muitas vezes próximo à Ilha de Monte Cristo sem aportar. Um dia o acaso favoreceu-o. Os contrabandistas tinham resolvido fazer um negócio de grande vulto e, tendo de escolher um terreno neutro para a realização desse negócio, escolheram a Ilha de Monte Cristo, que era desabitada e, portanto, livre de guardas aduaneiras. Dirigiram-se para lá, Edmundo Dantês não leme passara uma noite insona, preso da grande agitação que o abateu e fizera decorar. E as vezes dividia. E, se tudo aquilo não passasse de um sonho?... se o tesouro já tivesse descoberto!...

... que o abateu e fizera decorar. E as vezes dividia. E, se tudo aquilo não passasse de um sonho?... se o tesouro já tivesse descoberto!... que o abateu e fizera decorar. E as vezes dividia. E, se tudo aquilo não passasse de um sonho?... se o tesouro já tivesse descoberto!...

Portanto,

O que somos ou, melhor ainda, o sentido de quem somos, depende das histórias que contamos e das que contamos a nós mesmos [...] Por outro lado, essas histórias estão sendo construídas em relação às histórias que escutamos, que lemos e que, de alguma maneira, nos dizem respeito na medida em que estamos compelidos a produzir nossa história em relação a elas. Por último, essas histórias pessoais que nos constituem estão produzidas e mediadas no interior de práticas sociais mais ou menos institucionalizadas. (Larossa, 1994, p. 48-49).

Segundo Larrosa (1994), a narrativa como modo do discurso não é onde ocorre o desenvolvimento da subjetividade e da experiência de si, pois eles pré-existem e são estruturados de modo particular e individual; na narrativa ocorre a exposição desse discurso onde o local de fala (o narrador) é estabelecido como personagem de uma história.

Desse modo, quando o sujeito fala de si, está falando de sua experiência de si, que é constituída historicamente, com problematizações no interior das práticas. Essas problemáticas existem à pré-investigação, porém, elas emergem à superfície quando o sujeito decide olhar para si próprio e descortinar as práticas como mecanismos da produção da experiência de si. "Em suma, prestar atenção às práticas pedagógicas nas quais se estabelecem, se regulam e se modificam as relações do sujeito consigo mesmo." (Larossa, 1994, p. 44). Esses mecanismos são os dispositivos utilizados na presente pesquisa para estabelecer relações reflexivas comigo mesma, desde as características próprias da linguagem da narrativa, o uso do *Diário de Passagens*, até a fotografia que faz a mediação de todas essas relações.

Para Larrosa (1994), os lugares onde ocorrem essas reflexões e transformações do sujeito são denominados de dispositivos pedagógicos e são divididos em cinco dimensões: a dimensão ótica, "aquela segundo a qual se determina e se constitui o que é visível dentro do sujeito para si mesmo"; a dimensão discursiva, "na qual se estabelece e se constitui aquilo que o sujeito pode e deve dizer acerca de si mesmo"; a dimensão jurídica, "basicamente moral, em que se dão as formas nas quais o sujeito deve julgar a si mesmo"; a dimensão narrativa, "aquilo que conta como um personagem cuja continuidade e descontinuidade no tempo é implícita a uma trama"; e a "dimensão prática, que estabelece o que o sujeito pode e deve fazer consigo mesmo." (Larossa, 1994, p. 58).

Portanto, minha subjetividade vem à tona por meio do discurso expressivo em que as experiências contadas não se restringem apenas ao contexto de ser professora e/ou artista, e, sim, revelam aspectos interiores e pessoais, ou seja, maneiras

como vejo o mundo, carregado também de valores, afetividades, medos e inseguranças.

A experiência de si é, nesta pesquisa, o ver-se e o contar-se, é um olhar para dentro para tentar exteriorizar as marcas que compõem e transformam minha subjetividade; não negligenciando o domínio moral de tais atividades. Dessa forma, "o ver-se, o expressar-se e o narrar-se [...] se constituem como atos jurídicos da consciência. Isto é, atos nos quais a relação da pessoa consigo mesma tem a forma geral do julgar-se." (Larossa, 1994, p. 73). Por isso saliento que meus valores e normas foram constituídos desde minha infância, com ensinamentos apreendidos em casa com meus pais, na escola, na universidade com professores e colegas, nas conversas com meus amigos, nas minhas viagens e, principalmente, quando comecei minha carreira docente. Assim, aquilo que se torna visível em meu discurso se intercala com um olhar criterial de escolha sobre o que é permitido ver sobre mim, que torna público intrinsecamente os valores que carrego comigo.

Este texto construiu-se como uma coleção de paisagens em que relaciono conceitos com algumas experiências. Uso a palavra coleção no mesmo sentido que Walter Benjamin (1995, p. 124), quando, ao narrar suas memórias da infância, conta que a coleção tem como objetivo "renovar o velho de modo que eu, neófito, me tornasse seu dono." Assim, conto as histórias para me apropriar do que sou, enquanto sujeito que busca encontrar e criar sentido nos caminhos trilhados até o presente.

"Cada pedra que eu achava, cada flor colhida, cada borboleta capturada, já era para mim começo de uma coleção, e tudo o que, em geral, eu possuía, formava para mim uma única coleção."
(Benjamin, 1995, p. 124).

Esta pesquisa é um texto de (re)começos, rizomático e atemporal. As fotografias geradoras dessas histórias são oriundas de um perfil em uma rede social – *Instagram* – denominado *Diário de Passagens*⁸; álbum e arquivo pessoal concebido no início da trajetória deste doutoramento. Nesse álbum, que chamo afetuosamente de diário, coleciono fotografias do cotidiano, momentos dos deslocamentos (Chapecó-Florianópolis, Lajeado-Chapecó, Lajeado-Florianópolis)⁹, notas de estudo, imagens de obras de arte, práticas docentes, indicações bibliográficas, conversas com outros artistas e professores, arquivos do passado. É um ateliê móvel e um arquivo.

8 - Disponível em: <<https://www.instagram.com/diariodepassagens/>>.

9 - No segundo ano do doutorado, mudei para a cidade de Lajeado/RS.



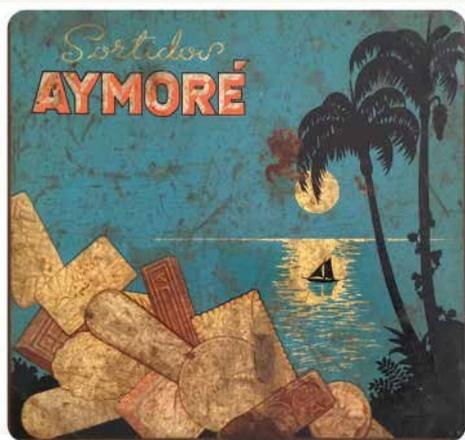
A coleta de fotografias, via *Diário de Passagens*, estrutura a composição da presente pesquisa em que a imagem perpassa a técnica e sugere a potencialidade da fotografia por meio do meu olhar. A pesquisa pressupõe uma atitude cartográfica, pois escolho as imagens que atuam como dispositivos para criação das narrativas. A cartografia, como trajeto da pesquisa, atravessa e cruza os processos e a produção de maneira rizomática. Não há finais, apenas inícios, que apontam para uma estrada com diversos caminhos, sendo que a paisagem efêmera que se efetiva a partir dela, se desfaz a todo momento, tornando-se, para mim, lugar afetivo.

Cruzamentos, atravessamentos e passagens... Paisagens que surgem nos interstícios das fendas, das marcas e dos trajetos percorridos; ao escrever nas linhas de um rizoma, não temos unidade, nem fronteiras; o meio é o caminho. O rizoma, nada mais é que cruzar, espalhar-se, formar-se e desfazer-se. Assim, compreendo o rizoma como caminhos que se formam na efemeridade, que se espalham como água, que em alguns momentos delinham um traçado, muitas vezes aparados por margens e noutras, são apagados por diferentes marcas, desenhos e pegadas.

Figura 7: Cruzamento, Série Na estrada, 2019.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades. (Deleuze; Guattari, 2004, p. 32).

Figura 8: Paisagem numa caixa de bolacha, 2019.



E nesse trilhar, a paisagem da pesquisa acontece, aponta e indica possíveis direcionamentos, cria histórias e revela imagens que surgem no dia a dia. Meu olhar fotográfico é constante, às vezes chega a doer. Quisera poder conservar o mundo em uma caixa, [como fazia minha mãe que guardava fotografias em uma lata de bolachas antiga] e junto com ele alguns afetos, objetos, figuras bonitas. Meu olhar fotográfico é pulsante, às vezes chega a arder. Gostaria de parar o tempo ou

ficar em suspensão por alguns segundos...

Quando fotografo tenho a sensação de comandar por alguns instantes o ato de afeto, tenho o poder de parar aquilo que não cessa de se fazer presente, que pulsa e escapa entre e os dedos, que me constitui enquanto sujeito que procura nos vazios maneiras de ser. Essas paisagens fazem parte do que sou, como nuvens que se modificam a todo momento; em algumas ocasiões sofremos com ventos fortes, tormentas violentas; e, às vezes, a brisa no céu – rosa e azul – mistura-se no horizonte (Figura 9).

Apoiar-se sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento, e dirigir o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta.

Toda a paisagem está contida aí. Capaz de - sem deixar de dar concreção e espessura às coisas - subtrair o peso do mundo. Leve, mas precisa e determinada como voo de um pássaro. Capaz de tratar a gravidade com graça. "Retirar o peso" é transformar o mundo em paisagem, pintá-lo com aquarela, com pastéis. Buscar imagens de leveza - grãos de poeira que turbilhonam no ar. (Peixoto, 2004, p. 28).

Nesse mergulho subjetivo de vistas e olhares, a relação entre tempo/espaço produz um encantamento que reverbera no meu trabalho. Investigar minha formação possibilita atravessar a prática docente e artística, que possui influência direta no modo como percebo o mundo, portanto, pergunto, *como a fotografia pode ser dispositivo na constituição do sujeito enquanto professora e artista?*

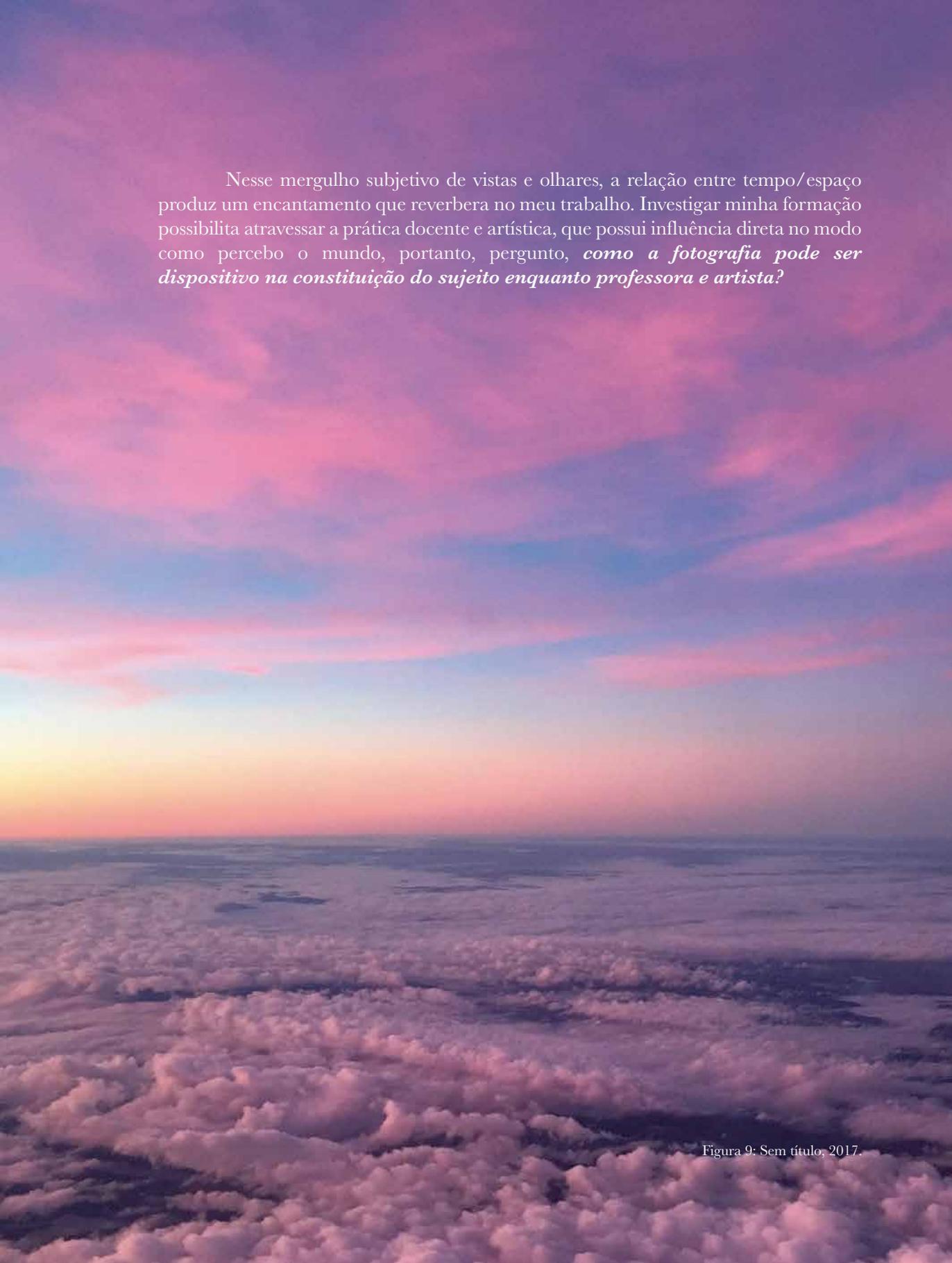


Figura 9: Sem título, 2017.

Paisagem, fotografia, experiência e memória são noções conceituais que transitam na pesquisa, pois andarilho por caminhos [que encontro ou que construo], estabelecendo narrativas e demarcando passagens entre elas. Assim, sigo com a "[...] cartografia, que tem como desafio desenvolver práticas de acompanhamento de processos inventivos e produção de subjetividades" (Barros; Kastrup, 2015, p. 56), componho a pesquisa como uma paisagem¹⁰ que guarda uma coleção de afetos, que mostra ou aponta experiências em minha trajetória enquanto sujeito que percebe o mundo por meio do encantamento de vistas cambiantes.

Pensar nossa condição enquanto processo de ser professor perpassa o sujeito em si, indo além das práticas educacionais, pois se relaciona com o meio em que está inserido, tanto em práticas culturais, quanto sociais e históricas. Entender o processo de formação do professor/artista permite um desdobramento de novas possibilidades; o sujeito quando descobre/questiona/revê sua caminhada tem a possibilidade de se olhar criticamente e se transformar. Essa reflexão no campo do ensino da arte é relevante para conectar a subjetividade da prática docente e o próprio processo de formação docente (Lampert, 2015).

Em vista disso, essa pesquisa justifica-se por se caracterizar como um exercício de percursos sobre minhas experiências no campo da arte e da docência, intermediadas pelo meu olhar fotográfico. Por meio da investigação, pretendo potencializar o que sou enquanto sujeito, ampliando modos de pensar a arte e a docência. Essa construção pode ajudar em outras revisitações na formação docente, além da compreensão do meu próprio trajeto. "Sem negar o conhecimento científico, educadores/as advogam a experiência empírica e dos conhecimentos particulares da vida cotidiana, isto é, sua inclusão no currículo." (Almeida, 2015, p. 77).

Acredito que foi em meio a tempestades, tormentas e rajadas de vento, que o meu devir compôs outros modos de ser. Assim, aproprio-me das palavras de Joaquim Alberto Luz de Jesus (2013, p. 24), quando o autor justifica sua pesquisa:

Esta investigação mais do que definir pretende compreender. Mais do que categorizar, pretende criar. Mais do que esclarecer, pretende emaranhar. Mais do que responder, pretende perguntar.

Ao olhar para minha subjetividade enquanto professora/artista, olho também para o outro e para a grande área da educação e da arte. Em uma investigação em que o pesquisador se coloca como objeto, suas vivências cruzam campos epistemológicos, como, também, fazeres e saberes inerentes às práticas.

10 - O termo paisagem vem sendo usado em diversas áreas do conhecimento e pode ser usado como um conceito ampliado de fenômenos culturais, indo além da representação da natureza. (Maderuelo, 2010).

Olhar para esses momentos pode possibilitar a construção de conhecimento por meio de narrativas que, segundo Raimundo Martins e Irene Tourinho (2009, p. 1), podem "ajudar a compreender e explicar como práticas culturais, sociais e visuais marcam a trajetória e a subjetividade dos indivíduos, seus modos de perceber, interpretar e narrar."

Na terra onde até as casas são moventes, o percurso de doutoramento no campo das artes visuais, os procedimentos de construção da investigação, como também as metodologias escolhidas, dissentiram muitas vezes das tradicionais abordagens científicas. "A cartografia como método de pesquisa-



Figura 10: Casas moventes, 2016.

-intervenção pressupõe uma orientação para o trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos." (Passos; Barros, 2015, p. 17).

É importante observar o transbordamento de novas fontes primárias na elaboração e coleta de dados nas pesquisas das ciências humanas, afora da participação do pesquisador em alguns casos. Entre diários, anotações, álbuns, fotografias, escutas, coletas, desenhos e outras formas sensíveis de registro do processo, a imagem permeia um campo expansivo e potente para pesquisas, podendo assumir proposições narrativas que corroboram para encontros capazes de aprofundar os vínculos entre as experiências.

Deste modo, o que me interessa é investigar e refletir sobre meu olhar fotográfico como dispositivo que gera potência na prática docente e artística, tornando visível o que estava latente em minha história, revelando possíveis outros caminhos, guardando marcas geradoras de práticas inventivas, sugerindo a possibilidade de novas leituras e modos de viver a fotografia, com suas luzes, reflexos e sombras. Assim, escolhi navegar na pesquisa numa condição de efemeridade e secessão, por meio da fluidez e do devir, pois "a cartografia sugere um fluxo permanente, um devir, um tornar-se, um vir-a-ser." (Oliveira, 2016, p. 44).

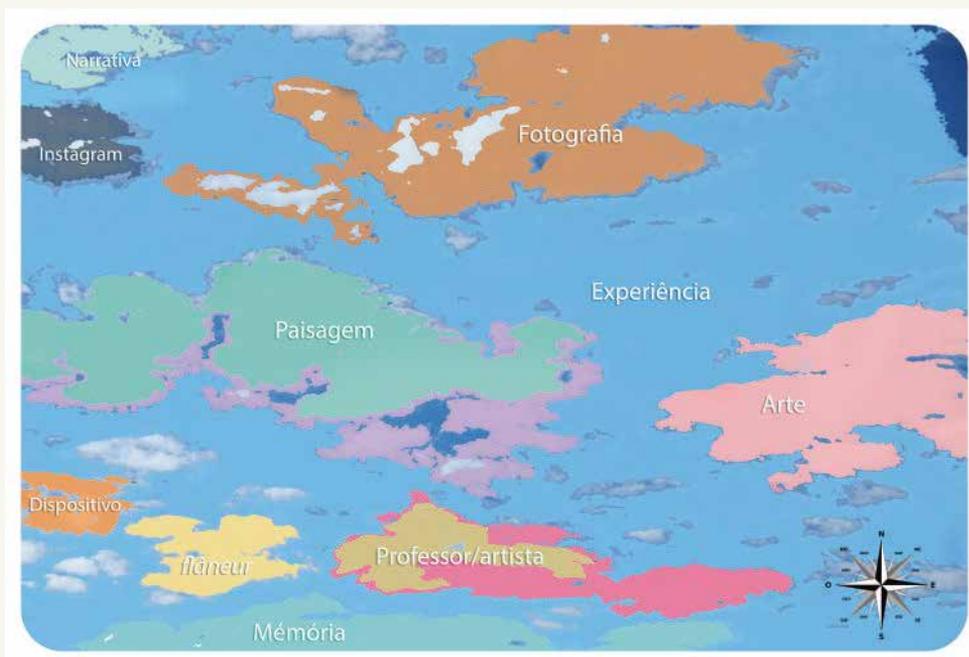


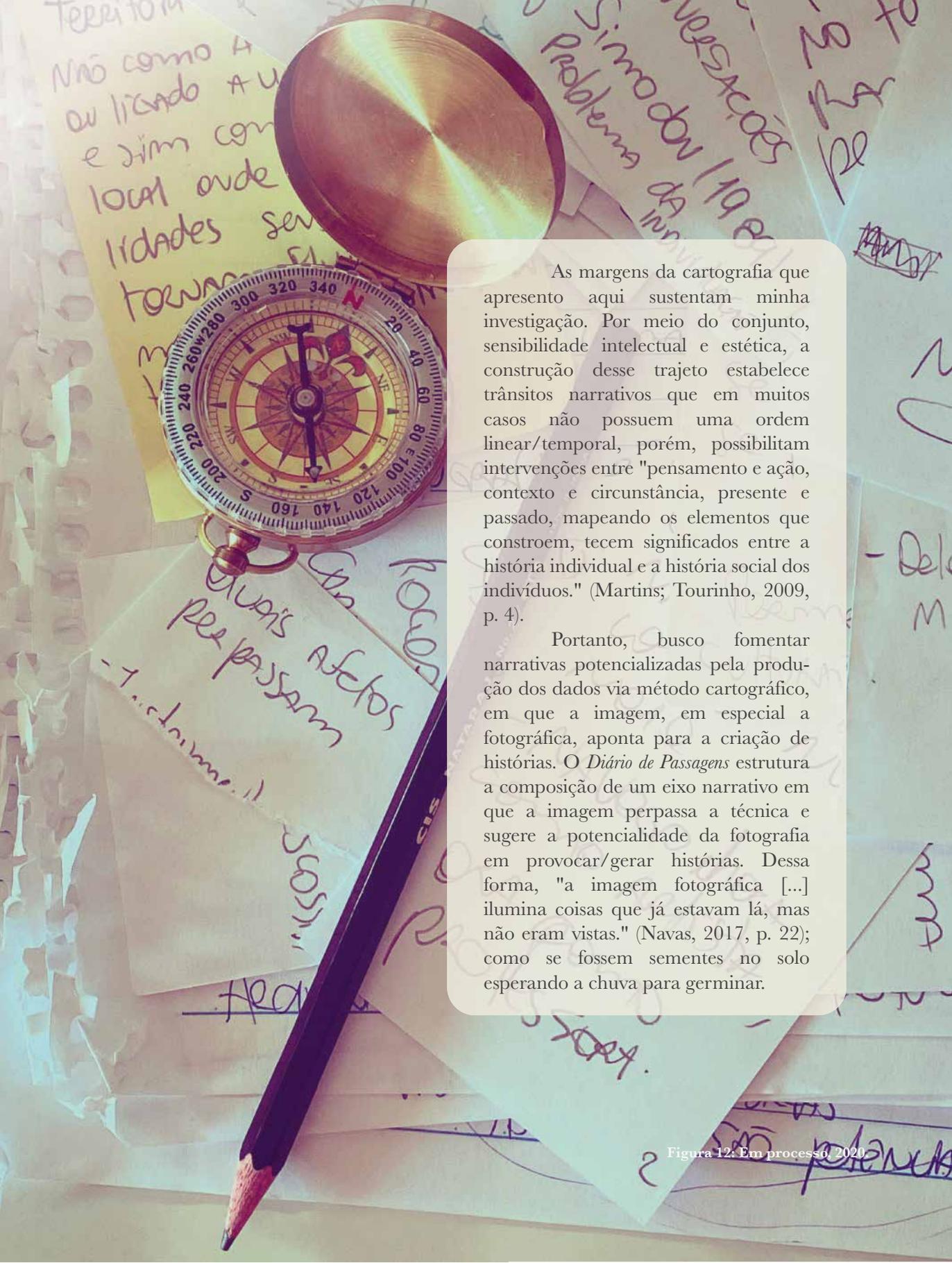
Figura 11: Mapa de Nuvens, 2018.

Poeticamente, neste mapa (Figura 11), navego por espaços que emergem como ilhas, lugar sem ancoradouro, mas que se fazem presentes, afluem, e ao mesmo tempo, são cambiáveis. Ao navegar, construo as narrativas que acontecem entre as ilhas.

Essas narrativas para a área da educação podem proporcionar outra dimensão nos repertórios, eventos, experiências do docente enquanto sujeito ativo de uma história, possibilitando a compreensão de sua trajetória e contribuindo para a reflexão dos saberes e fazeres contingentes nessas relações.

Ao dar sentido a essa prática, olhar para a área da educação e refletir sobre esses momentos, a investigação ganha corpo e pluralidade, ajudando a repensar e reavaliar repertórios e construções epistemológicas, neste caso, nos referenciais que conversam com o ensino e a prática em artes visuais. Desse modo, busco fomentar uma autonarrativa potencializada pela imagem, em especial a fotográfica. Como indica o professor/artista Wolney Fernandes de Oliveira (2016), as imagens, operam como "argumentos visuais", podendo reforçar ou esclarecer a caminhada cartográfica. "Pelas imagens é possível a descoberta de outras realidades e modos de compreensão do mundo." (Oliveira, 2016, p. 27-28).

A construção da paisagem da pesquisa acontece por meio do cruzamento das leituras referenciais, dos conceitos/noções e das relações que estabeleço com os momentos vivenciados.



As margens da cartografia que apresento aqui sustentam minha investigação. Por meio do conjunto, sensibilidade intelectual e estética, a construção desse trajeto estabelece trânsitos narrativos que em muitos casos não possuem uma ordem linear/temporal, porém, possibilitam intervenções entre "pensamento e ação, contexto e circunstância, presente e passado, mapeando os elementos que constroem, tecem significados entre a história individual e a história social dos indivíduos." (Martins; Tourinho, 2009, p. 4).

Portanto, busco fomentar narrativas potencializadas pela produção dos dados via método cartográfico, em que a imagem, em especial a fotográfica, aponta para a criação de histórias. O *Diário de Passagens* estrutura a composição de um eixo narrativo em que a imagem perpassa a técnica e sugere a potencialidade da fotografia em provocar/gerar histórias. Dessa forma, "a imagem fotográfica [...] ilumina coisas que já estavam lá, mas não eram vistas." (Navas, 2017, p. 22); como se fossem sementes no solo esperando a chuva para germinar.

1.2 Rios metodológicos



Figura 13: Caminho metodológico, 2016.

"A cartografia pressupõe habitar um território."
(Johnny Alvarez; Eduardo Passos)

Inicialmente, acreditava que havia apenas um caminho metodológico (Figura 13), era uma estrada reta que cruzava um rio e ao final encontrava-se com uma colina. Nas margens, as árvores e gramíneas seriam as atividades paralelas que dão amparo à jornada: produção de artigos, participação em eventos, grupos de estudo, encontros. A ponte era o momento de transição, a qualificação; a colina representava o aprofundamento da investigação, e em seu ápice, pertinho do céu, a conclusão da tese. Hipoteticamente, a estrada continuava, pois entendo que o professor/artista sempre está trilhando pela pesquisa, mas não contava com o inesperado, com o mapa rizomático a que a investigação me levou, ou seja, naveguei por diversas

rotas, estudei várias metodologias sobre a pesquisa em arte e acabei optando pelo método da cartografia, uma vez que "sujeito e objeto se fazem juntos, emergem de um plano afetivo [...] a pesquisa se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transformam e produzem mundos." (Barros; Kastrup, 2015, p. 73).

Meu olhar fotográfico, que nomeio como olhar encantado, nada mais é que um olhar afetado pelas coisas que me tocam, sensibilizam e geram o território que habito. Por investigar as histórias que atravessam minhas experiências, a pesquisa se mostra sempre em movimento de transformação e processualidade. Quem escolhe o método cartográfico opta por um processo que já estava em curso (em alguns casos velado), mas pronto para emergir. "Nessa medida, o cartógrafo se encontra sempre na situação paradoxal de começar pelo meio, entre pulsações." (Barros; Kastrup, 2015, p. 58). E nesse território que vem se construindo, é necessário ter abertura e saber lidar com o inesperado, com encontro de possíveis outras dúvidas, problemas e impermanências.

Segundo Virgínia Kastrup (2015, p. 32), "a cartografia é um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto."

Desse modo, é sempre impermanente. Por ser uma pesquisa qualitativa sobre acompanhamento de processos, as articulações com o mundo se fazem presentes por uma rede de forças que sustentam a investigação. "É preciso transformar a realidade para conhecê-la [...]" (Passos; Eirado, 2015, p. 115), deixar emergir os processos de formação das experiências numa atenção sensível para descobrir o que estava ali, mesmo em virtualidade (Kastrup, 2015, p. 48).



Figura 14: Em estado de devir, 2016.

[A insegurança corre como um rio paralelo.]

Os procedimentos de investigação acontecem ao mesmo tempo – coleta/produção dos dados, análise e discussão – e é nesse trajeto traçado e atravessado que o cartógrafo se encontra imerso e também, como um observador externo. Porém, é

preciso ter atenção constante para a investigação não se tornar apenas um repositório de memórias positivas; é necessário um olhar crítico também para as experiências que não deram certo ou que reverberaram de outra maneira ao esperado. Mesmo porque, a neutralidade acadêmica é uma ficção, as investigações acabam intervindo na realidade e nos discursos escolhidos (Barros; Kastrup, 2015).

Sem começo e fim, o caminho metodológico traça em pequenas trilhas uma cartografia como se fosse sombra de uma árvore ao sol, se mostra frágil e sujeita a movimentos solares e aos ventos. Assim, as escolhas das imagens, como dos procedimentos utilizados, constroem uma paisagem passageira, múltipla e transversal. Nesse sentido, para Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2015, p. 17), a cartografia "não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de



Figura 15: Será esse o único caminho?, 2016.

método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa." Portanto, intencionei encontrar/criar narrativas sobre minhas experiências, numa condição de efemeridade e fragmentação. "Toda experiência cartográfica pressupõe o acompanhamento de processos e o desmanchamento de certas rotas para a elaboração de outras enquanto o caminho está sendo trilhado e continuado." (Oliveira, 2016, p. 27). Entre o sujeito, o mundo e seu entendimento existem diversas linhas atravessadas, esses encontros/desencontros podem ser considerados zonas de tensão; entre linhas que se cruzam e se tencionam, temos a opção de fazer escolhas. Para Virgínia Kastrup e Regina Benevides de Barros (2015, p. 76-77) escolher esse método "[...] ratifica sua pertinência para acompanhar a processualidade dos processos de subjetivação que ocorrem a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente."

Dessa forma, justifico a cartografia da minha investigação como um desenho do curso natural de um rio, fluído e em constante transformação, que contorna obstáculos e que também abre novos trajetos. Esse devir que permanece sempre em estado de potência possibilitou a transversalidade na visita ao meu *Diário de Passagens*, e as imagens provocaram algumas lembranças, angústias e saudades. O que narro nessa pesquisa são histórias e memórias que estavam latentes ou armazenadas nos interstícios de minhas marcas enquanto professora/artista; nos vazios e nas margens.

As experiências que neste momento compartilho têm como objetivo provocar, despertar e deslocar o leitor para olhar também dentro de si, para navegar em suas vivências, dar luz às suas sombras.

O ponto de convergência entre as narrativas, a experiência e o desejo de investigar a minha trajetória corrobora para mapear momentos em que a arte torna-se o olhar de como vejo o mundo e como esse olhar pode interferir na minha docência, bem como na prática enquanto artista. Assim, sigo sensível nas passagens entre paisagens carregadas de afeto e que formam meus repertórios e referências.

Nesses caminhos que não possuem um destino final, a pesquisa percorre e ao mesmo tempo cria; abrange experiências humanas na tentativa de compreender ações cognitivas e afetivas, muitas vezes ambíguas, mas potentes na criação de novas formas de investigação (Martins; Tourinho, 2009). "Há transformação da experiência em conhecimento e de conhecimento em experiência, numa circularidade aberta ao tempo que passa." (Barros; Kastrup, 2015, p. 70). Portanto, exige "um mergulho no plano da experiência", (Passos; Barros, 2015, p. 30), que se realiza no tempo presente na imanência dos saberes, fazeres e afetos.



Figura 16: Autorretrato, 2019.

1.3 Leito, onde corre o rio: Diário de Passagens

No início do doutoramento, criei um álbum fotográfico no *Instagram*. O aplicativo *Instagram*, suporte do *Diário de Passagens*, é um *site* de rede social de fotografia que surgiu em 2010 e está disponível para *download* gratuito nas plataformas *Android* e *IOS* (Golding, 2015). Atualmente, possui 1 bilhão de usuários ativos e sua agilidade no compartilhamento de informações pode ser potencializada pelo uso de palavras-chave ou *hashtags*. "Hashtag é um composto de palavras-chave, ou de uma única palavra, que é precedido pelo símbolo cerquilha (#). Tags significam etiquetas e referem-se a palavras relevantes, que associadas ao símbolo # se tornam *hashtags* que são amplamente utilizadas nas redes sociais." (Canaltech, [2017?]).

O *Diário de Passagens*¹¹ possui fragmentos de realidades fugidias, imagens do passado, fotografias do presente e pequenos textos. No diário, registro livros que quero ler, artistas que tenho como referência, trabalhos artísticos que me afetam diretamente. Por meio do aplicativo, registro minha trajetória do percurso de doutoramento, portanto, tenho em mãos um ateliê móvel, um álbum de fotografia que é, igualmente, caderno de anotações e sala de exposição, onde guardo minha coleção, meu arquivo.

O *Diário de Passagens* atua como um dispositivo na perspectiva de um conjunto de forças que afetam, inscritas num tempo e espaço, com práticas e mecanismos heterogêneos, que estabelece conexões entre elementos envolvidos nas relações de poder, saber e potência. Para Larrosa¹²(1994, p. 78), "o poder é uma ação sobre possíveis", é fazer algo estabelecendo contatos, são operações que provocam, desviam, desestabilizam, bem como, são ações que condicionam ou controlam. A estrutura do poder é formada por uma força que afeta, "algo que é afetado" e as relações formadas nesse entre. O poder coloca em tensão, desestrutura, põe à mesa, faz falar, julga, assim, nossas práticas com o outro são carregadas dessas relações. Afetar algo é a definição de Foucault sobre poder (Larrosa, 1994).

As práticas em docência e/ou artísticas são consideradas dentro de determinados contextos históricos e contingentes, com suas normas e controles. Desse modo, os dispositivos utilizados aqui expõem, dão a ver a minha subjetividade através do discurso da autonarrativa que possibilita o ver-se e o falar-se, fazendo-as dizer, tornando-as visíveis. "Um dispositivo implica visibilidades e enunciados. E, inversamente, as formas de ver e de dizer remetem aos dispositivos nos quais emergem e se realizam." (Larrosa, 1994, p. 67).

11 - O *Diário de Passagens*, criado em 07 de abril de 2016, durante o processo seletivo para o doutorado, possui até o momento 1.255 publicações e 1.335 seguidores. Disponível em: <<https://www.instagram.com/diariodepassagens/>>. Acesso em: 5 jun. 2020.

12 - Fundamentado em Foucault.

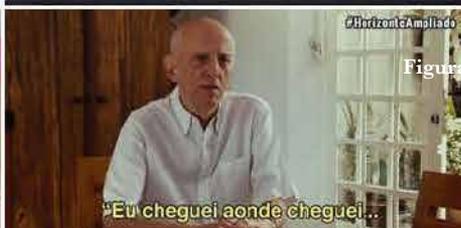
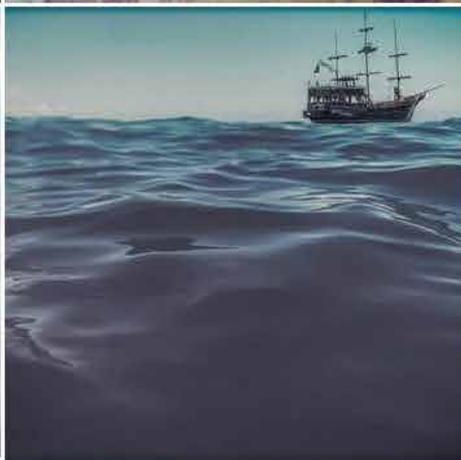


Figura 17: Feed do Diário de Passagens, 2019.

Um dispositivo possibilita criar em lugares onde se encontra bloqueios, faz e desfaz códigos, tenciona e estabelece conexões. "Numa cartografia, o que se faz é acompanhar as linhas que se traçam, marcar os pontos de ruptura e de enrijecimento, analisar os cruzamentos dessas linhas diversas que funcionam ao mesmo tempo." (Kastrup; Barros, 2015, p. 90). Nesse sentido, o dispositivo, no caso do *Diário de Passagens*, não é utilizado para concluir ou apresentar dados, e sim como um disparador de possibilidades investigativas e inventivas.

Para Kastrup e Barros (2015, p. 77), na visão de Foucault, os dispositivos são "procedimentos concretos encarnados" que fazem funcionar o fluxo da processualidade cartográfica. "O dispositivo alia-se aos processos de criação e o trabalho [...] se dá no desembaraçamento das linhas que o compõem – linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação" (Kastrup; Barros, 2015, p. 79), num constante fluxo de variação e repetição.

Para Foucault (2000, p. 137), o dispositivo é:

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.

Assim, o dispositivo é uma rede com função estratégica, em que ocorre manipulação e intervenção nas relações de força, inscrito num jogo de poder que condiciona saberes, possibilitando a diversidade ou o controle dessa diversidade (Foucault 1977 *apud* Agamben, 2009).

Dessa maneira, procedimentos podem ser entendidos como metodologias ou mecanismos que ocorrem no caminho da pesquisa, firmando modos de ação, tanto pedagógicos, quanto discursivos e poéticos. Por sua vez, os dispositivos contribuem para o desenvolvimento da pesquisa como pontos geradores de potência, sendo a fotografia o dispositivo que perpassa as relações dessa pesquisa, especialmente nas experiências que carregam comigo ao longo do tempo.

Meus principais dispositivos são o *Diário de Passagens*, o ato fotográfico e a própria narrativa. O ato fotográfico efetivado na maioria das vezes pela câmera seria uma extensão do meu olho, o *Diário*, uma coleção das vivências cotidianas e a narrativa, a forma escolhida para essas histórias emergirem.

Por conseguinte, levando em conta o sistema capitalista em que estamos inseridos na contemporaneidade, Giorgio Agamben (2009, p. 42) afirma que "não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado



Figura 18: Registro do registro em sala de aula, 2017.

ou controlado por algum dispositivo", num desejo desmedidamente humano de apreensão e subjetivação da felicidade, constituindo, assim, a potência do dispositivo.

Os dispositivos, para Foucault, "devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito" (Agamben, 2009, p. 38), são máquinas de ver (Larrosa, 1994). Por conseguinte, devem realçar as diversas formas de vida, promovendo uma heterogeneidade nesses modos de ser e estar no mundo. Nesse sentido, Agamben (2009) assume o conceito de dispositivo trabalhado por Foucault desenvolvendo-o num contexto histórico mais amplo.

Para Agamben (2009), possuímos ilimitadas formas de processos de subjetivação numa onda de acumulação e proliferação dos dispositivos, não devendo destruí-los, mas sim profaná-los. Desse modo, é necessário dar um novo uso às coisas, que permita romper com essas estruturas.

[...] um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador de internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global, etc. (Agamben, 2009, p. 14).

Por conseguinte, Agamben (2009, p. 40-41) sintetiza o uso do dispositivo foucaultiano por meio de verbos, "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos." Como também amplia as instituições, levando em consideração outros meios e modos que estabelecem essas relações, como exemplo, objetos de uso diário: "a caneta, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos." (Agamben, 2009, p. 41).

Agamben (2009) propõe a profanação do dispositivo através do lúdico para romper com uma prática inconsciente e até mesmo automática; o lúdico possibilita modificar, dar outros sentidos às coisas (Baptista, 2015). Assim, casando com a ideia de profanação em oposição ao consagrar, ou seja, fazer outros usos, reelaborar e em muitos casos transgredir o que essas relações possuíam como estáveis.

Desse modo, ao utilizar o *Diário de Passagens* como álbum, coleção e, ao mesmo tempo, arquivo, ele se transforma em um espaço de subjetivação, é múltiplo e subverte timidamente os usos sociais previstos pela rede social *Instagram*, pois captura, orienta e intercepta, modelando gestos e opiniões. Utiliza seu meio, participa dentro do jogo estabelecido, porém, institui novos usos, desde a interação com a pesquisa acadêmica, até a maneira de coletar os dados para a presente pesquisa, sempre em movimento contínuo a bifurcar em variáveis infinitas.

Portanto, por meio desses caminhos, delinco trajetórias devir-água que se constroem como os estados da água, que em alguns momentos são como nuvens densas, propiciam uma reflexão mais complexa e pessoal, em outras, nuvens esparsas pontuam falhas ou, mesmo, assuntos que devo explorar com mais atenção.

O *Diário de Passagens* se caracteriza como um dispositivo que captura imagens, edita e compartilha diretamente via celular. O *Instagram*, por ser *on-line* e gratuito, possibilita que as pessoas produzam seus próprios conteúdos, compartilhando com amigos e seguidores. As minhas fotografias, na maioria das vezes, são realizadas e editadas via celular e a plataforma onde estão está disponível, sem restrições de acesso. Escapam as qualidades técnicas de uma boa imagem (luz, composição, enquadramento, exposição, etc.), pois privilegiam mostrar questões individuais e subjetivas, num emaranhado de visualidades, referências e pensamentos que trafegam entre meu jeito de ver o mundo numa espécie de narrativa imagética autobiográfica.

Além de ser uma ferramenta de auxílio para demarcar, guardar e expor minhas experiências, vivências e pensamentos, o *Diário de Passagens* busca ser um lugar de estudos, procedimentos experimentais, bem como um dispositivo de acesso democrático, no qual é possível acompanhar minha trajetória durante a pós-graduação.

Enquanto ferramenta de criação e registro, o *Diário de Passagens* torna-se um método de organização e uma coleção virtual que se constrói à medida dos percursos realizados, constituindo-se como meio e não fim de uma ação. Nesse sentido, Sandra

Rey (1996, p. 87) pontua: "pensar a obra como processo, implica pensar esse processo não como meio para atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como devir." Esse *vir a ser* no processo de criação pode continuar indefinidamente, dialogando com a própria produção e com os outros pares.

Logo, esses registros não são apenas instrumentos de interação via aplicativo, mas uma criação que possibilita pensar sobre suas ressonâncias na minha constituição enquanto professora/artista, reconectando experiências e demarcando momentos e memórias, todas disponíveis ao mesmo tempo na linha de publicação. Para Roberta de Oliveira Monteiro (2016, p. 7),

A adição de relatos pessoais nestas plataformas constituiria uma tentativa de catalogação de registros sobre nossas vidas. Enquanto plataformas que permitem o compartilhamento de fotos, vídeos e textos, estas redes seriam um serviço de digitalização de memórias pessoais e, também uma tentativa dos usuários de reter a própria identidade - mesmo que temporariamente.

Assim, ao expor meus registros, torno público o trajeto que venho percorrendo para também ter a possibilidade de interação com outros pares. O *Diário de Passagens* não é secreto, pois se encontra disponível em uma rede social, porém, sua exposição tem como mediação a distância com o espectador/seguuidor. Desse modo, acredito que a liberdade, fundamental na criação de um trabalho, se encontra presente justamente por causa desse contato virtual, no qual os fluxos das interações transformam-se também em processo poético. Na visão de Monteiro (2016, p. 3), "os sites de redes sociais seriam, então, lugares privilegiados para troca de experiências e relatos acerca da própria vida." Nesse caso, o *Diário de Passagens* media todo o processo, pois realiza as conexões entre os vários caminhos que constituem a pesquisa e das relações que estabeleço com os momentos vivenciados. Além, é claro, com a interação que estabeleço com os seguidores, como o leito de um rio que carrega consigo em suas águas uma diversidade de elementos, estados e seres.

Nesses movimentos, o *Diário de Passagens* armazena e pode sugerir também outros desvios na trajetória enquanto professora/artista que ainda se encontram submersos. Pois, utilizo um método que trabalha com o inesperado, olho para as imagens que me compõem, e percebo que o meu olhar fotográfico se torna potência para a constituição do que sou enquanto sujeito atuante no campo das artes visuais. Desse modo, a fotografia é o meu objeto de estudo, pois pela imagem cartografo a composição de uma subjetividade que possa contribuir para uma docência e uma prática artística resignificada.

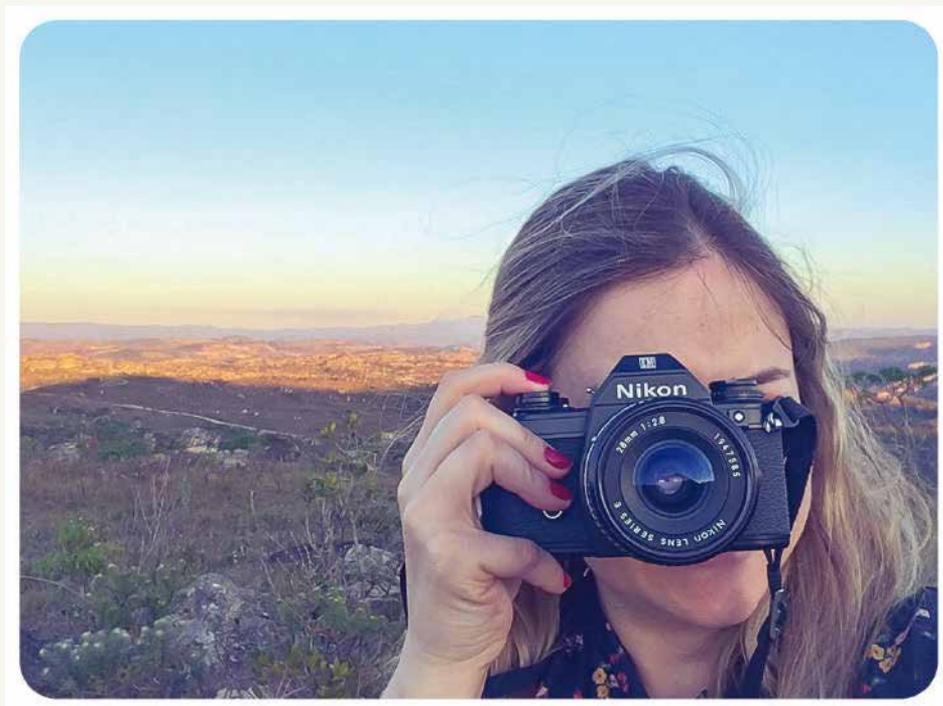


Figura 19: Autorretrato em Diamantina, 2017.

Como uma observadora silenciosa, construo meu território, "experiência que só se dá à medida que se realiza, sem pré-condições." (Alvarez; Passos, 2015, p. 147). Assim, o exposto sugere a gênese de um trabalho que se formou pelo meio, não há inícios e fim, existe apenas o desejo de refletir sobre a experiência por meio da potência ocasionada pela arte e pela fotografia.

Pensar e produzir arte contribui para a experiência enquanto docente, pois ter um pensamento poético exercita um maior entendimento sobre a produção artística e, dessa forma, corrobora diretamente na prática do ensino. Já a experiência docente, equilibra a construção epistemológica da minha produção artística. Não há separações e classificações, mas sim, um devir que vem a ser momento singular, que procura por meio da experiência efetuar a construção de narrativas, entrecruzando referenciais teóricos, memórias e fotografias.

Portanto, nesse mar de horizontes, onde os rios deságuam, o "[...] método cartográfico faz do conhecimento um trabalho de invenção." (Kastrup, 2015, p. 49). Por fim, nos próximos capítulos, escrevo metaforicamente momentos que só a contemplação afetiva/encantada poderia provocar.



[Essas paisagens fazem parte do que sou.]

Figura 20: Sem título. Série Na estrada, 2018.

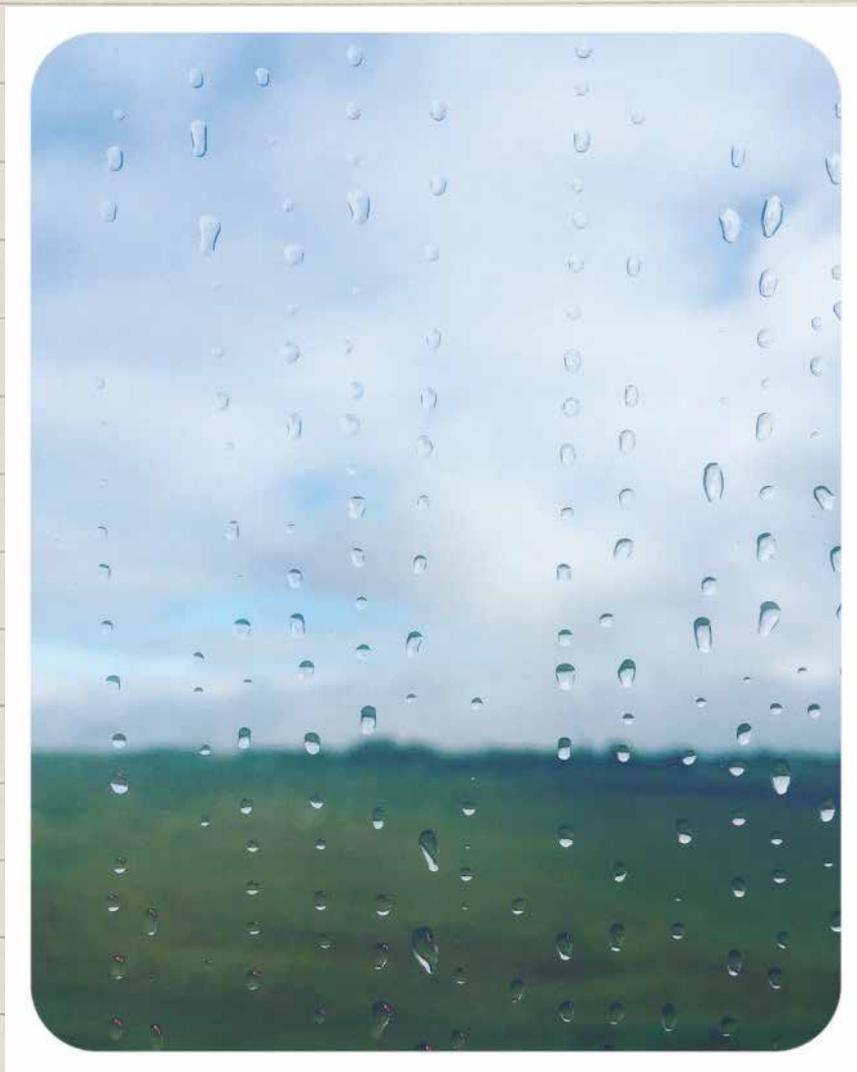


Figura 21: Paisagem líquida, 2017.

"Ah, na minha alma sempre chove..."¹³

(Fernando Pessoa)

2 - Chuvas

A chuva cai pelo céu, cultiva a terra, germina. Do mesmo modo, leva sem dar escolha tudo aquilo que tenta impedi-la. Se for tempestade, deságua, destrói, mas deixa o campo limpo. Se for chuva leve, alimenta delicadamente o solo em que cai. A terra como lugar de cultivo necessita da chuva para vingar o que está em seu solo.

Como terra, recebemos sementes que são germinadas, algumas são frutos, outras, inço. Mesmo plantando determinadas sementes, nunca se tem o controle do que irá nascer.

[A terra molhada pela chuva se encontra em devir].

Como terra, somos cultiváveis e recebemos as chuvas, sejam elas tempestades ou não. Como professora, quero ser como a chuva, ser a água que cultiva, modifica e reconstrói, quero ser leve e ao mesmo tempo, ser afetada pelo território em que deságua. Como professora, quero que minhas experiências enquanto artista potencializem minha prática, que atravessem as tempestades, pois desejo estar em devir, acompanhada pela minha câmera fotográfica e flanando pelas narrativas que reverberam em mim até hoje.

2.1 Torrente das águas da memória



Figura 22: Lembranças, Paris, 2016.

"Lembranças:

Em qual momento da nossa vida descobrimos a realidade?

A infância seria um prólogo para o futuro,
ou simplesmente um tempo perdido no passado?

Tempo que era protegido, que a imaginação
não distinguia sonho e realidade.

Era tempo de observar, acreditar, sentir, fluir...
Tempo que agora martela, oprime, cobra, retrai e desilude.

Bom era o tempo em que a inocência operava
como combustível da vida."

(Janaina Schwambach, 2016)

Quando criança, morava em uma cidade do interior, vivia inquieta, permeada por imaginários, brincadeiras nas árvores e corridas de bicicleta. Em frente a minha casa havia um grande terreno vazio. Lá na terra vermelha, vez ou outra, de paragem, alguns parques de diversões e circos.

A maneira como aqueles artistas conduziam a vida me instigava, não possuíam residência fixa, suas vidas eram vividas em passagens. Como uma paisagem de estações, apareciam e iam todos os anos, num movimento cíclico.

Na casa existia um grande pomar de frutas – morangos, uvas, ameixas, abacates, nozes... As árvores possuíam serventia múltipla, eram alimento, em outros momentos, casas imaginárias. No fundo do quintal, uma grande nogueira ficava num lugar abandonado. Na sua base, uma pequena 'floresta', com troncos podres, cogumelos, flores silvestres e um pé de espinafre, que cresceu lá sem intenção. Era um lugar especial, onde surgiam histórias, imaginários particulares. Naquele lugar, sentia uma espécie de encantamento que fazia com que eu ficasse horas fantasiando bosques e florestas misteriosas.

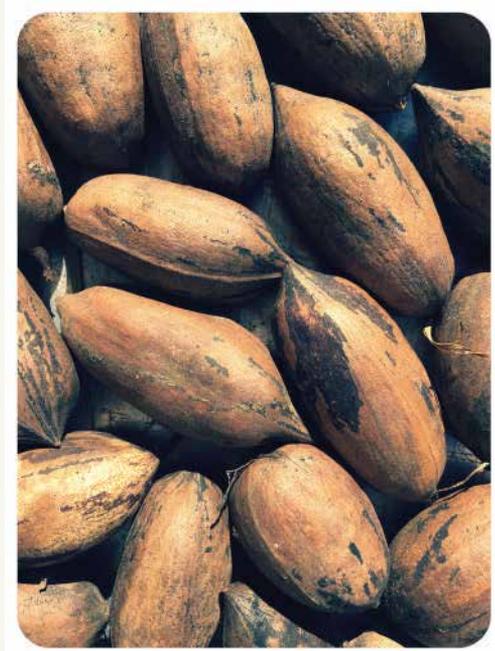


Figura 23: Nozes, 2017.

Pois como há plantas que, segundo dizem, possuem o dom de nos fazer ver o futuro, também há lugares que têm esse mesmo poder. Em geral são sítios abandonados, e também, copas de árvores acudadas contra muros, becos sem saída ou entradas de jardim, onde ninguém jamais se detém. Em tais lugares, parece ser coisa do passado tudo o que nos espera. (Benjamin, 1995, p. 94).

Entre brincadeiras, dividia os dias com estudos numa escola distante; para chegar lá, percorria por uma estrada com plantações de trigo e um castelo. A casa-castelo, as plantações e as caminhadas promoviam passagens imaginárias, permeadas de incursões e alguns devaneios. Num dia, a história contada pela professora provocou a criação de uma imagem que nunca mais deixou de existir

no meu imaginário. A professora, ao narrar sobre sua incursão pela cidade de São Paulo, relatou que a paisagem à beira da estrada era cinza.

[Até hoje não possuo uma imagem assim.]

Nessas passagens, em outros tempos e espaços, meu imaginário foi se distanciando da observação do cotidiano. Quanto mais envelhecia, menos encantamento sentia. Houve um período em que o olhar permaneceu cerrado ou dormente.

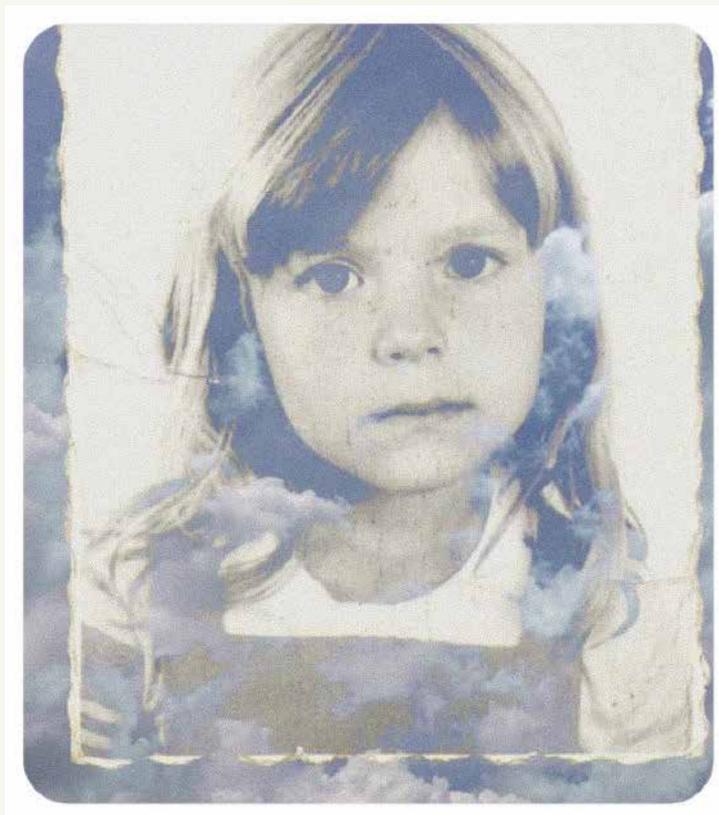


Figura 24: Sem título. Ensaio sobre as nuvens, 2018.

Sobre a perda do instante e as relações da infância, Walter Benjamin (1995), em 'Infância em Berlim por volta de 1900', relata vivências que se constituem como acontecimentos, pois "inscrevem o seu inatingível [...] na delicadeza daquilo que é infinitamente pequeno, a que só uma criança prestaria atenção." (Peixoto, 2004, p. 29). A criança segue rastros inusitados, mapeia coisas aparentemente insignificantes, ela está disposta a viver o inesperado. Neste sentido, segundo Jocie Lampert (2015,

p. 5), o artista ao procurar seus materiais referenciais mergulha "na memória da infância e nas suas relações de angústia e alegria, despertando em si próprio o amor pelo fazer e o sentimento de estar-se envolvido, de aprender a gostar em descobrir-se (ou perder-se)." Do mesmo modo, contar histórias é uma ordenação de fatos e rastros, ao narrar-se também temos um sentido reflexivo estruturado no tempo da vida, que é ter a consciência de si numa dimensão temporal, não necessariamente



Figura 25: Coca-cola, 1982.

linear, mas é o tempo em que se constitui a subjetividade. "Ao narrar-se, a pessoa diz o que conserva do que viu de si mesma." (Larrosa, 1994, p. 68). É nessas histórias que damos sentido a nós mesmos, a nossa "identidade no tempo", onde nos inventamos e nos descobrimos por meio da linguagem do narrar-se.

"As recordações da infância nos marcam, é como quando uma árvore cresce, sempre estará ligada às suas raízes." (Ai Weiwei, 2020)¹⁴

Ao olhar a fotografia do meu primeiro aniversário, descubro que o espaço terroso em frente a minha casa, tão presente na minha infância, um dia foi mato fechado. Nesse dia eu comecei a andar e bebia feliz um grande copo de coca-cola. Só conheço essa história por causa da fotografia, é por causa dela que posso descobrir fatos esquecidos do meu passado. Para Boris Kossoy (2014, p. 131):

Fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ ocorrência. É o assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão.

14 - Disponível em: <<https://brasil.elepa.com/ideas/2020-04-05/ai-weiwei-o-capitalismo-chegou-ao-seu-fim.html?fbclid=IwAR0E3rAvLjY3JwMVVH4e9XccLW2j4ZyZdXGy1KUbHItmWlJbF9sxl28dK4>>. Acesso em: abr. 2020.

Nesses vestígios, lembro que na sala de casa havia um quadro bem no alto, era aqueles quadros baratos que vendiam em qualquer bazar. Nele, uma casa de dois pisos com uma mulher serena descendo as escadas, em frente, um jardim, um rio e um menino numa pedra com uma vara de pescar. Ao fundo a paisagem era ainda mais encantadora, rio, as margens, vegetação, montanhas e céu em tons de rosa e azul. Deitada no chão de madeira, *cor-sim cor-não*, lembro que olhava para a imagem e criava várias histórias. A mulher era a minha mãe imaginária, o menino privilegiado por ser livre naquele espaço e eu, do lado de fora - sentia um pouco de inveja do garoto - desejava fazer parte daquela paisagem encantadora.

Naqueles momentos, deixava fluir histórias fantásticas, carregadas de sonhos, ansiava ter uma casa como aquela, morar perto de um rio, ter a possibilidade de mergulhar naquelas águas durante os dias quentes. Nos meus verões infantis, ao entardecer, quando o sol encontra a linha do horizonte, as cigarras cantavam, as crianças brincavam até tarde nas ruas, enquanto os pais assistiam o Jornal Nacional que passava numa pequena televisão na sala da casa.

Em nossas memórias infantis, os objetos e lugares parecem maiores do que realmente são. Aquela paisagem parecia estar tão alta do chão, que gerava um sentimento de impossibilidade, despertava uma sensação de perda imanente. Enquanto isso, o relógio parecia sem ponteiro e o tempo em suspensão.

Criança desordeira [...] para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. (Benjamin, 1995, p. 39).

A memória é uma construção formada pelas lembranças e pelos esquecimentos, na memória 'armazenamos' marcas e rastros, ao qual é possível voltar, rever. Porém, ao recordarmos não voltamos ao passado intacto, voltamos a partir do olhar do presente carregado de imaginação (Larrosa, 1994). A memória não é um caminho linear, é um caminho que se reconstrói constantemente a partir do presente e a narrativa utiliza esses rastros para apresentá-los de novo, exteriorizando-os, e a fotografia "em vez de indício de um acontecimento passado, é produção de uma paisagem da lembrança." (Peixoto, 2004, p. 188).

Para Benjamin (1995, p. 105), "nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido", pois o resgate do passado seria tão impactante que deixaríamos de compreender nossa saudade, quanto mais profundo estiver, melhor para nossas lembranças. Logo, o que aprendemos no passado será impossível reaprender, pois aquele momento será impossível de retornar. "Posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar



a aprendê-lo." Assim, essas memórias se constituem como rastros de um passado marcado que navega nas águas das lembranças junto com as águas do esquecimento. "Por meio do ato de lembrar fatos e selecionar os elementos que irão compor a narrativa de uma imagem há um mapeamento de si mesmo, onde passado e presente são ativados em operações potentes." (Oliveira; Guimarães, 2015, p. 791).

Essas memórias são marcas que me constituem, são intervalos em meio a um turbilhão de fragmentos do passado, e o que possuem em comum é o dar-se tempo, como afirma Larrosa (2002). Hoje em dia, ter tempo é moeda de troca, é joia valiosa. A falta de tempo e silêncio faz com que nossas vivências se percam em meio a exageros desnecessários, impossibilitando que algo nos toque, impedindo que nosso olhar pare para ser tocado por algum sentimento ou alguma percepção diferenciada. É necessário "um esforço para dar conta do aspecto sensível das coisas, de tudo aquilo que não é dizível." (Peixoto, 2004, p. 32).

Um bom tempo depois... nessas andanças, em outra cidade, ao caminhar pelas ruas, dobrando a esquina, encontrei uma feira de antiguidades. Bidês, cabeceiras, vitrolas, cadeiras, câmeras, relógios e veludos empoeirados. Parecia que estava em outro presente, me encontrava dentro de um tempo que nunca vivi, mas que sentia certo saudosismo. Caminhar entre os objetos provocava um desejo de fuga do tempo presente, imaginava-me proprietária daquelas quinquilharias.

Quando pequena, passava as tardes num museu histórico que ficava ao lado do trabalho de minha mãe. Lembro que usava pantufas para andar pelo espaço, era como se fosse sagrado, havia relíquias, fotografias de pessoas desconhecidas, máquinas de escrever, câmeras fotográficas e uma carroça de madeira. Ao entrar no museu, automaticamente estava em outro tempo/lugar, deixava fluir na minha mente uma série de histórias que habitavam aqueles objetos antigos. Eram horas que passavam despercebidas, histórias que surgiam pelo que os objetos causavam em mim; ao dar-me tempo, projetava-me num universo completamente diferente do meu, ao dar-me tempo, deixava meus afetos emergirem e era tocada por alguma coisa, difícil de identificar, mas que fazia ressoar outras vertentes em minha existência.



Vários mundos num mesmo tempo, em que diversas forças atravessam os acontecimentos, por isso, narro na presente pesquisa, experiências que marcaram a constituição da minha formação de professora/artista, enquanto sujeito que observa o mundo e almeja guardá-lo em imagens.

Figura 27: Tempo vale ouro, 2016.

"A experiência tem sempre uma dimensão de incerteza." (Larrosa).

Para Larrosa (2002), fundamentado em Benjamin (1994) e Heidegger (1987), a experiência é o que nos toca, que às vezes vibra ou faz tremer, que provoca sofrimento e/ou prazer, mas, principalmente, é algo que ressoa interiormente. A "experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser produzida." (Larrosa, 2017, p. 10). A lembrança, ou seus efeitos, ressurge sem mandar aviso, toca e atravessa, nos dá sentido ao que somos e aos acontecimentos que vivenciamos.

Benjamin (2012), nos textos 'Experiência e pobreza' e 'O narrador', defende o ato de contar histórias, de narrar e compartilhar experiências. Para o autor, a experiência é diferente da vivência, pois as narrativas são tecidas pela rememoração, são livres para criar, imaginar, e, mesmo assim, transmitem o sentido/ideia principal das histórias.

Sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens [...] narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos. - Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam narrar algo direito? [...] Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin, 2012, p. 123).

O autor diferencia sabedoria de informação, pois esta última está ligada à comprovação, "impregnada de explicações", em que a razão e a racionalidade falam mais alto. Entretanto, a narrativa é fantasiosa, embalada na vida vivida, em que o conselho provém da sabedoria e que traz consigo uma utilidade, um ensinamento moral, norma ou prática. "De qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte." (Benjamin, 2012, p. 216).)

Dar conselhos é um ato afetivo, como aquele dos pais para os filhos, nos cafés entre amigos, dos abraços que reconfortam... Contar histórias é estar presente, é ensinar, imaginar; é chuva de afetos, lembranças e marcas - as minhas e as do outro.



Figura 28: Sem título, 2019.

Para Benjamin (2012, p. 221), por muito tempo a narrativa se desenvolveu no meio artesão, "no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação", porém não tem como objetivo "transmitir o 'puro em si' da coisa narrada, como uma informação ou um relatório", que visam uma comprovação ou verificação imediata. O ato de contar histórias era um saber que vinha de longe, da tradição, das lendas e dos contos de fadas; possuía certa validade em sua essência. Eram contadas e recontadas para serem preservadas; eram ouvidas.

[Lembro que nas tardes de chuva, o mundo interior da casa se abria, lá naquele lugar as coisas ganhavam outro sentido e significados.]

Para Benjamin (2012) e Larrosa (2002), em função do excesso de conteúdos e tarefas do ser humano moderno (e contemporâneo), as histórias hoje acabam se perdendo no meio de inúmeras informações e explicações, muitas vezes, reprimidas pela própria ciência. No início do século XX, Benjamin (2012, p. 219) afirmava: "A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes."

Nesse sentido, a liberdade do ouvinte em interpretar histórias como quiser é interrompida pela objetividade da informação, já as narrativas se estabelecem numa relação ingênua, entre o ouvinte e o narrador, sendo a memória uma força importante nessa construção e reverberação. No mundo atual, a velocidade como as coisas se dão acaba não facilitando nossa vida, gera mais demanda, compromissos e responsabilidades. "Não há espaço para o que não pode ser dito, para o que não se faça imediatamente ver." (Peixoto, 2004, p. 175). Hoje em dia perdemos um pouco da delicadeza da demora, tudo é para agora, para 'ontem'.

Segundo Benjamin, (2012, p. 124), "a experiência que passa de boca em boca é a fonte que recorreram todos os narradores", fazendo, assim, alusão àquele que viaja, possuidor de inúmeras histórias em sua bagagem, do mesmo modo, àquele que ganhou honestamente a sua vida, adquirindo sabedoria nos saberes e fazeres diários. Benjamin (2012) ilustra esses perfis com duas figuras, o camponês e o marinheiro comerciante, donos de grandes conhecimentos empíricos.

Ao dizer que a narrativa "está em vias de extinção", destaca para a diminuição do ato de narrar em função dos modos de vida modernos, apontando o romance (invenção da imprensa) como "essencialmente vinculado ao livro", ou seja, o ato de leitura geralmente individual e solitário. "O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta." (Benjamin, 2012, p. 217).

Assim, o narrador conta as suas experiências e as do outro, incorpora histórias dos ouvintes, num movimento constante, um alimentando o outro. Para Benjamin (2012, p. 240), os mestres e os sábios figuram como narradores, possuem

experiência de vida, viveram muito para contar, acumularam conselhos e "seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*."

Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. Seja como for - para cada pessoa há coisas que lhe despertam hábitos mais duradouros que todos os demais. Neles são formadas as aptidões que se tornam decisivas em sua existência. (Benjamin, 1995, p. 105).

O ato de contar não depende do meio, pode ser pela fala, pela palavra escrita, ou por imagens. A exemplo da artista Evelyn Smink (2018), em seu fotolivro 'Siete Veinte' (Figura 29), uma espécie de "diário íntimo ou ensaio sobre o tempo", mostra o presente de um espaço vazio, que acaba sendo preenchido pelas memórias antigas que habitavam aquele lugar. Evelyn fotografa a casa vazia em que viveu com seus pais e que está prestes a ser vendida. Na apresentação do livro, sobrepõe fotografias do passado nas fotografias do presente, mescla duas temporalidades, e muitas camadas de afeto. Ela devolve à casa seus habitantes, recoloca naquele espaço um pouco de si, e por meio do trabalho cria uma nova memória, resignificada para repensar a si própria.

Ao folhear o fotolivro fui tomada por outras histórias através das memórias dela. Os espaços vazios além de despertarem imaginários fictícios, também nos tocam com um pouco de melancolia. Como dizia Baudelaire (1988, p. 181), "tem certeza de que esta lenda é a verdadeira? Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim, se ela me ajudou a viver, a sentir que sou e o que sou?"



Figura 29: Siete Veinte, livro Evelyn Smink.

É um pouco dessas camadas de afeto que apresento nesta pesquisa. Dar a possibilidade para o leitor imaginar outras histórias, mergulhar em minhas narrativas e deixar livre a construção de outros finais. Portanto, o que busco é contar histórias, das minhas aulas, das experiências enquanto artista e enquanto uma viajante que possui um olhar afetivo e fotográfico.

Compreendo que ensinar é contar histórias para alguém; neste ato, sempre haverá troca (mesmo o silêncio), sempre haverá aquele que compartilha e aquele/s que escuta/m. Para Forquin (1993, p. 10 apud Almeida, 2015, p. 76):

É necessário reconhecer que toda educação é sempre educação de alguém para alguém, ela supõe sempre também, necessariamente, a comunicação, a transmissão, a aquisição de alguma coisa: conhecimento, competências, crenças, hábitos, valores, que constituem o que se chama precisamente de 'conteúdo' da educação.

O professor carrega consigo subjetividades que delinham suas práticas, internalizadas por questões teóricas, vivências, repertórios culturais, gostos pessoais, modelos, por meio dos valores construídos ao longo de uma vida e, também, por marcas dos sujeitos que passaram pela sua trajetória "(professores/as, pais/mães, amigos/as e colegas de trabalho)", indo além do currículo determinado. (Almeida, 2015, p. 78). Portanto, segundo Larrosa (2002), há de se ter uma educação que vise mais a experiência do que o experimento, na busca de um saber que nos afete, que nos faça sentido, pois estar informado não assegura a capacidade de compreensão; para que isso ocorra é preciso reflexão, interação, significação.

Em síntese, na apropriação (da informação) não há produção de sentido nem transformação do sujeito. Na escuta, o sujeito se transforma, pois nela ele está aberto à experiência do outro, que o aborda, o interpela e, assim, o transforma. (Almeida, 2015, p. 81).

A experiência se relaciona com paixão, com o arrebatamento que determinada ação provocou internamente, que provoca uma conexão significativa entre os acontecimentos. Desse modo, "se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão." (Larrosa, 2002, p. 7).

Sendo assim, posso afirmar que minhas principais experiências vêm do meu olhar fotográfico, pois através dele apaixono-me pela vida. "O que nos passa" e "o que nos acontece" (Larrosa, 2002, p. 21), deixa marcas numa superfície sensível,

produzindo afetos, deixando vestígios; formando e transformando o sujeito.

A experiência escapa a qualquer predefinição, como também não pode ser programada, porque transborda os modos de habitar o mundo, e adquire significados e importâncias diferentes para cada um.

Pessoas podem ter vivenciado o mesmo fato, mas cada um terá seu entendimento, pois sua abertura se dá no singular. "Ninguém pode aprender a experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria." (Larrosa, 2017, p. 32).

Nesse sentido, para Dewey (2010), texto publicado pela primeira vez em 1934, o espectador da arte possui um importante papel na constituição das experiências, unindo o indivíduo com seu meio, estabelecendo relações entre o homem e a natureza. Segundo Wosniak e Lampert (2017, p. 80), "para John Dewey (2010), a arte deveria se situar ao lado das coisas da experiência comum da vida, ou seja, inserida em um contexto diretamente humano." Pois é nessas relações que a experiência se constitui, num intenso fluxo mundo-sujeito.

Para Dewey (2010), a experiência singular é também uma experiência estética, diferentemente da experiência intelectual, "a experiência singular/estética reside em fluxos constantes, possui lugares de repouso, unidade, e o seu desfecho é atingido por um movimento ordeiro e organizado." (Wosniak; Lampert, 2017, p. 81), transformado pela percepção e vivências anteriores. O artista, para Dewey (2010), é alguém que possui vontade para executar, produzir, mas que também têm uma sensibilidade em relação às coisas, e essa sensibilidade colabora para suas criações.

O conceito de experiência de Larrosa (2002) dialoga transversal-mente com Dewey, pois este "revela que a experiência singular/estética deve estar nos processos normais do viver, nas coisas cotidianas da vida" (Wosniak; Lampert, 2017, p. 83); e a arte faz parte da vida e se apresenta em constante movimento. Por conseguinte, as vivências do ser vivo realizam-se no ambiente, imbricada com emoções, conflitos e resistências, e para que ocorra uma verdadeira experiência, ela deve tocar e modificar o modo de viver automático, monótono e desatento. Para Dewey (2010, p. 110), devemos ser capazes ao recordá-las e dizer: "isso é que foi experiência." Essa afirmação dialoga com Larrosa (2002) e com Pereira (2013), pois apresenta a experiência como se fosse uma marca produzida no sujeito. Assim, compreendo esse conceito como uma percepção consciente, atuou como uma viajante atenta, com olhar aguçado e ao mesmo tempo repleto de afetividade.



Figura 31: Afetos, 2020.



Figura 30: Sem título, 2016.

Somos seres humanos carregados de memórias, esquecimentos, afetos e desafetos, por isso é preciso também diferenciar a receptividade da passividade, pois ao ser passivo, "recaímos em um esquema previamente formado" (Dewey, 2010, p. 134), como um estereótipo familiarizado e reconhecido que nos domina. Já a percepção, em especial a estética, nos absorve e, ao nos impregnarmos, mergulhamos nela. Desse modo, a habilidade artística necessita ser amorosa, e precisa dar profundidade às produções às quais se dedica (Dewey, 2010).

Nessas águas que me encontro, entre memórias, marcas e subjetividades cambiantes, ter uma experiência na perspectiva de Larrosa (2002) tem se tornado momento raro na vida do sujeito moderno. Para Peixoto (2004, p. 2009), essas mudanças estão ligadas ao "aceleramento dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas [pois] o olhar contemporâneo não tem mais tempo." (Peixoto, 2004, p. 209).



Figura 32: Minhas viagens são carregadas de afeto, 2020

À vista disso, para Larrosa (2002), existem quatro fatores principais que prejudicam essa relação: o excesso de informação, de opinião, falta de tempo e excesso de trabalho. É na falta do silêncio e da contemplação que acabamos nos perdendo em meio a exageros desnecessários, o desejo e a necessidade de estar sempre 'fazendo algo', boicotando a possibilidade de que algo nos toque:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Larrosa, 2017, p. 5).

Dar-se tempo... quisera suspender-se como um balanço, que mesmo ancorado consegue voar. Seu movimento depende da força que é colocada em si, às vezes voa mais alto, em outras, repete pequenos movimentos. Toda vez que vejo um, tenho vontade de tirar os pés do chão e me embalar, sentir aquele frio na barriga como se estivesse vivendo um grande acontecimento, uma experiência. E é nesses momentos que deixamos fluir, é nessas ocasiões simples que esquecemos um pouco de nossas angústias, medos e nos deixamos embalar ao acaso.

No embalo do balanço, existe um momento de parada em pleno ar, um momento de suspensão, uma interrupção que faz parte de sua operacionalidade, como se congelasse no tempo e espaço um estado de êxtase. Para mim, fotografar tem um pouco desse momento em suspensão, pois o ato de fotografar também conversa com a possibilidade de ter uma experiência; a fotografia tem o poder de fixar o tempo e recortar o espaço (Barthes, 2018). Como um atestado de uma possível realidade, a imagem fotográfica presentifica o ato do fotógrafo em suas nuances operacionais. O tempo de espera ou de encontro para a imagem escolhida dá sentido à existência da marca indicial, que registra e guarda um conjunto de camadas relacionadas com esse ato. Assim, fotógrafo paisagens que me tocam, que despertam em mim o sentido de estar presente nessa escrita, um encantamento que, muitas vezes, balança entre forças, sensações e sentimentos, angústias e desejos, sonhos, potências latentes e algumas sombras.

O sujeito da experiência dá lugar para os acontecimentos, o sujeito se apresenta em devir, deixa-se ser levado, está disponível para viver aquilo. É tomado, apoderado e submetido constantemente, pois é um sujeito apaixonado (encantado), que navega livremente, carregando um desejo permanente, uma tensão sempre insatisfeita, um sonho inatingível.

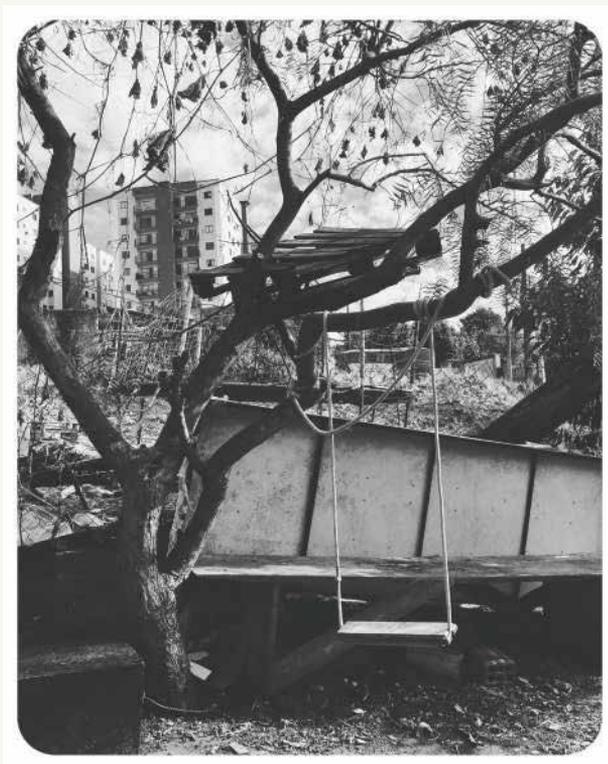


Figura 33: *Quem ama gosta de arte, frase que escutei por aí...*, 2019.

O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. (Larrosa, 2017, p. 25).

"Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele." (Larrosa, 2017, p. 29). Assim, perde o controle de si mesmo, pois é dominado por aquilo que lhe toca. O sujeito da experiência é ativo, "passional, receptivo, aberto, exposto." (Larrosa, 2017, p. 41). Esse deixar fluir é o que possibilita a transparência da produção dos dados da pesquisa, pois surge de marcas imersas, que apontam num rompante devido à potência que reverberam das subjetividades envolvidas, portanto em devir.

Essas marcas acontecem nas relações entre o conhecimento e as vivências, a experiência media esses atravessamentos, pois "escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido." (Larrosa 2017, p. 5).

A possibilidade de ter infinitas narrativas liberta-nos do compromisso com a verdade verificável enquadrada dentro da ciência moderna, assim dá sentido ao movimento dessa escrita, liberdade para abrir-se ao inesperado e ser tocado por ele.



Figura 34: Um pouco de mim, 2020.

2.2 Fluxo entre águas: professor/artista



Figura 35: Mestre Eliane, 2005.

Quando fiz esta fotografia (Figura 35), eram tempos difíceis para o ensino da arte, mal sabia que as coisas iriam piorar muito por volta de 2017.¹⁵ Eliane Nunes (*in memoriam*), para mim foi uma espécie de janela para a arte, defensora ferrenha dos cursos de licenciatura, foi uma professora convicta em suas ideias; por onde passava, deixava sua marca, seja pelo seu posicionamento crítico em relação às desigualdades sociais/culturais, seja por seu sotaque típico de Santa Vitória do Palmar/RS. Não lembro ao certo como aconteceu o primeiro contato, como se formou o grupo de estudantes escudeiros, eram nove a dez participantes, todos com poucas condições financeiras e que possuíam um jeito simples de levar a vida.

15- Ano em que o ensino da arte passa a não ser mais obrigatório devido à Base Nacional Comum Curricular. "No dia 6 de abril de 2017, a proposta da BNCC, Base Nacional Comum Curricular, foi entregue pelo Ministério da Educação ao Conselho Nacional de Educação." Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/base-nacional-comum-curricular-bncc>>. Acesso em: novembro 2019.

Na universidade, nos encontros semanais do projeto Arte na Escola⁶, a troca de experiências agregava uma multiplicidade de modos de pensar e agir, porém, todos certos da futura profissão: licenciados em Artes.

Como uma estrangeira naquela cidade, pertencer a esse grupo fez com que um novo território começasse a se formar, novas amizades e novas paisagens começavam a surgir. Eliane inspirava coragem e admiração, tanto nas aulas, como nos corredores; questionava a diferenciação entre bacharéis *versus* licenciados em artes. Apontava para uma ferida que até os dias atuais permanece no meio acadêmico: a separação entre os que fazem arte e os que ensinam arte. Naquele momento e naquela universidade, não se falava da perspectiva híbrida professor/artista e os estudantes da academia permaneciam, muitas vezes, isolados em suas caixas formativas.

O posicionamento escolhido neste trabalho é que ambos os perfis necessitam da criação/sensibilidade para elaborar ou desenvolver suas atividades. Conforme afirma a professora/artista Jocielle Lampert (2015, p. 4), "a atividade criativa é 'inerente' ao ser, por apresentar múltiplas combinações entre diversas áreas de conhecimento, bem como, emoções e ideias de cada indivíduo."

Ao juntarmos as palavras professor + artista, temos um terreno mais fértil, estamos unindo dois perfis distintos, pois nem todo professor é artista e nem todo artista é professor. Mas, neste caso específico, ao invés de perdermos potência nesse recorte, podemos gerar um sujeito multifacetado que poderá percorrer ambos os caminhos sem limitar sua atuação (Lampert, 2015).

A arte em sua gênese é um grande campo que possibilita diversas abordagens e se mostra flexível em relação a si mesma, ao outro e ao contexto em que está inserida. A arte é "um meio ou lugar para organizar e expandir conhecimentos, isto porque é uma forma de transbordar e transgredir em diferentes áreas e metodologias, que questionam o próprio conhecimento e sistema." (Lampert, 2018, p. 119).

Como um céu que possui estrelas e nuvens, o professor/artista faz parte de uma paisagem efêmera, em algumas ocasiões o perfil professor necessita preencher determinado espaço, em outras, o artista perambula pelas práticas de ensino. Ambos estão juntos, algumas vezes perdidos nas tempestades, e em outras, como nuvens de chuva, separados pela linha do horizonte [mesmo sabendo que as nuvens estão em devir em função dos ventos e do clima].

O professor/artista trabalha com três campos do conhecimento: arte, educação e ensino da arte (Thornton *apud* Jesus, 2013). Cada segmento possui suas instituições que validam e regulam os modos de operação, como também, possuem referências, práticas e contextos próprios. Segundo Lampert (2015, p. 9), o termo artista professor "foi usado inicialmente por George Wallis, em meados do século

dezenove, e vem sendo construído desde então, para firmar um relato pedagógico de identidade associado a práxis do fazer/saber Arte." Ainda segundo a autora, podem ser observados dois tipos de 'ser' artista: um deles é aquele legitimado pelo circuito artístico; e o outro, aquele que experiencia sua produção de maneira investigativa, tanto pedagógica, quanto artística. Ou seja:

[...] para ser um professor artista, (é necessário a pesquisa ser inerente ao processo de criação), também ponderar sobre o lugar/tempo/espaço de produção e recepção do 'objeto' artístico. Assim como, compreender a produção de conhecimento sobre o ensino/aprendizagem, articulada com o espaço da sala de aula, da Escola, do estúdio do artista ao diário, ao caderno e/ou à cidade, onde deambulamos sobre diferentes visualidades, e que, poderá servir de lugar para outros processos formativos, fora de conteúdos e currículos. (Lampert, 2015, p. 3-4).

Contudo, nesse território permeiam algumas tensões. Para Jesus (2013, p. 24), existem alguns níveis entre as movimentações do artista como professor: 1) formas diferentes nas relações com o mundo e com a profissão; 2) distanciamento da escola do circuito artístico contemporâneo; 3) visão da escola para com o artista, supondo que ele domina técnicas, muitas vezes ignorando a teoria e reflexão; 4) sistema de ensino limitante e possuidor de muitas regras, indo contra a 'mundividência' do artista; 5) diferenças entre temporalidades na execução de um trabalho – o professor está imerso em um conjunto de procedimentos institucionais predefinidos com um fim pré-determinado, exemplo: finalizar o semestre, fechar o diário com as notas, eventos, etc.. Do mesmo modo, o artista possui um trabalho contínuo, revê sua prática constantemente, porém não tem obrigatoriedade de terminar o que começou, ou seja, geralmente possui mais liberdade na realização de suas produções.

Portanto, a palavra 'artista' carrega consigo pré-conceitos que valorizam a experimentação e a produção de maneira investigativa, reflexiva e liberta. Já 'professor', embute compromissos com a instituição de ensino, que em muitos casos, inviabiliza certa liberdade na condução de suas atividades, justamente por 'ter' que cumprir com determinado currículo ou programação. Porém, esses estereótipos mostram apenas a superfície de tais discursos, e essa separação de identidades, constantemente, possui uma barreira que se deixa atravessar por ambos os perfis. Ambos estão contidos em determinada zona que exercita o processo de criação, lidando com o inesperado e também com regras, seja o sistema das artes ou a sala de aula (sistemas de ensino).

Neste sentido, para Jesus (2016, p. 40):

Se por um lado o conceito de 'artista' valoriza a experimentação, produção e uma forma de pensar sobre os problemas. Por outro, o 'professor' mais do que um especialista é também um agente manipulador e criativo que se adapta, reage e cria ambientes onde incita os alunos a pensar por meio de conceitos e questões visuais. Por isso, da mesma forma que um 'artista' utiliza vários médiuns para exprimir as suas ideias, o 'professor' manipula objetos táteis, sons, voz e conceitos para mobilizar um ambiente de aprendizagem.

A constituição do professor/artista possui importância equivalente, ambos por meio de suas experiências descobrem possibilidades em cenários paradoxais em que os perfis podem marcar o sujeito, delinear seus caminhos, transitando por diversos tempos, experiências e métodos; "visando uma construção de um modo poético e singular de tornar visível o olhar sobre o mundo, eis o olhar do artista professor." (Lampert, 2015, p. 5).

Tanto o artista, quanto o professor, podem mergulhar em suas experiências para desenvolver suas atividades, e quando se unem, os saberes e os fazeres ganham potência, principal-



Figura 36: Residência com Eustáquio Neves, 2017.

mente nas práticas reflexivas. Desse modo, essas práticas encontram-se também dentro de discursos, campos de força e contextos históricos, políticos e culturais. Nesse trilhar, as dúvidas e inseguranças são constantes nas práticas do professor/artista, assim, a autorreflexão pode levar a descobertas de outros caminhos e possibilidades.

Na autonarração, a reflexão é uma prática pedagógica (Larrosa, 1994), pois vai mediar os sujeitos para descobrirem seus modos de julgar-se para constituírem a autoconsciência e autodeterminação. Assim, o professor/artista é um sujeito que exerce e vê suas práticas dentro de uma autonomia artística, e com liberdade criativa, ações importantes para serem desenvolvidas no sistema educacional (Thornton, 2014).

No tempo de Eliane, essa discussão não era vigente naquela universidade, mas como professora, sempre questionou as diferenças que a própria academia

construía. Entre preconceitos e lutas dentro da própria classe, Eliane apresentou teóricos que ampliavam as perspectivas de estudo sobre a arte. Peter MacLaren¹⁷, Ana Mae Barbosa¹⁸ e Fernando Hernandez¹⁹ figuravam nas leituras do grupo de estudo e nas aulas referentes ao ensino da arte. Multiculturalismo crítico, temas transversais e diversidade cultural eram noções recorrentes na fala da professora e que me influenciam até hoje. Eliane, apaixonada pela cultura afro-brasileira, foi responsável pela ampliação de repertório em relação à história da arte brasileira naquela universidade. Em algumas discussões e debates, ajudou a desmanchar preconceitos em mim, e provocou que um novo território de possibilidades começasse a ser formado – a defesa de um ensino da arte que revolucionasse, que fosse capaz de despertar, provocar, promover pensamento crítico e estético em relação ao mundo em que vivemos e à comunidade da qual fazemos parte.

Foi uma professora que fez com que sua atuação fosse além dos ensinamentos da sala de aula. O pouco tempo que caminhei ao seu lado deixou marcas permanentes na paisagem que me constitui professora; Eliane, como chuva, semeou a professoralidade em mim.

Vi-me um pouco como Eliane quando fui coordenadora do PIBID²⁰. Confesso que não foi uma tarefa fácil; organizar as reuniões semanais e estabelecer um cronograma nas escolas em que todos os estudantes pudessem exercer com liberdade e tempo as atividades demandadas pelo programa. De início, muitos conflitos de interesse, atenção e falta de diálogo. Foi preciso um bom tempo para que o grupo olhasse para o mesmo lugar, que, no caso, era a escola.

O projeto foi desenvolvido em três etapas, encontros presenciais em que discutíamos e debatíamos textos específicos sobre o ensino da arte; micropráticas que os bolsistas



Figura 37: Autorretrato em Colônia, Uruguai, 2018.

17 - Peter Lawrence McLaren (1948 -), intelectual canadense considerado um dos principais pesquisadores sobre pedagogia crítica e educação pós-moderna (Manfredo, 2017).

18 - Ana Mae Barbosa (1936), professora e pesquisadora brasileira, uma das principais intelectuais sobre arte/educação. Desenvolveu a 'Abordagem Triangular', concepção para o ensino da arte dividida em: contextualização da obra de arte, sua apreciação e o fazer artístico. (Gifalli, 2016).

19 - Fernando Hernández (1973 -), intelectual espanhol que trabalha com os temas: Educação, Arte e Cultura Visual, num enfoque construtivista. Atualmente "dirige o programa de doutorado em Artes Visuais na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona", Espanha. (Nascimento, online, [S. d.]).

20 - Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID). Disponível em: <<https://www.capes.gov.br/educacao-basica/-capespibid/pibid>>. Acesso em: mar. 2020.

realizam nas escolas, e relato dessas experiências em forma de artigos. Todas as atividades eram pensadas e desenvolvidas no coletivo. Ensino e produção acadêmica andaram lado a lado.

Aprendi muito, a barreira da sala de aula fora removida, encontrava-me mais próxima dos estudantes. Foram trocas de vivências - alegres e tristes -, atravessamentos de ideias, opiniões, viagens, compartilhamento de cafés e bolos e, principalmente, compromisso com o ensino. Nessa passagem, o sentimento afetivo entre nós criou laços que reverberam até hoje, perdi o medo que tinha ao me expor como professora que carrega consigo dúvidas e incertezas, que também pode se mostrar frágil. Quebrei um pedaço do muro que construí ao me tornar professora, pois por muito tempo vesti uma personagem que considerava ideal, que tentava se mostrar indestrutível, dona de certezas. Deixei-me afetar para construir um grupo permeado de modos de ser diferentes, mas que navegaram juntos pelas mesmas águas do ensino da arte. Na minha despedida do programa, dei para cada participante um pedacinho do meu céu, um pouquinho de mim.



Figura 38: Grupo PIBID, 2017.

Quanto mais próxima ao grupo, menos tijolos em meu muro, quanto mais próxima aos estudantes, mais leve se tornou minha fala, como também a minha chuva, que metaforicamente relaciono com o ato de ensinar. Ao estar perto, consegui compartilhar minhas experiências, memórias e um pouco de como meu olhar afetivo se constrói e se constitui.

Num tempo anterior, entre essas paisagens docentes e artísticas, lembro-me do dia que fiz essa a de fotografias (Figura 39); dava aula no curso de Licenciatura em Artes Visuais. Era uma turma pequena, só de mulheres, e as aulas aconteciam nas sextas-feiras e sábados. Devido ao formato de aulas concentradas, propus um dia inteiro de passeios fotográficos pelo interior, onde a família de uma das estudantes nos esperou com um rico café colonial. Não conhecia aquele território, fui guiada pelas alunas.

Durante o dia percorremos estradas de terra vermelha com imensas plantações. Na propriedade rural, vasculhamos, mexemos nas quinquilharias deixadas pelo acaso, contamos histórias enquanto caminhávamos e fotografávamos. Naquela época, usávamos câmeras digitais amadoras, com recursos reduzidos.

Meu foco era sensibilizar o olhar, percorrer entre os matos e inços, e perceber sutilezas que aquele lugar novo poderia revelar. Encontramos lagos, cemitérios antigos e até um pequeno produtor de vinho. Ao final do dia, precisava voltar, e nesse trajeto encontrei, sem querer, meu primeiro trabalho de paisagem com elementos naturais. Foi nesse dia, quase ao entardecer, com a presença das minhas alunas, que fiz os registros da série *A Paisagem Real*. Nesse dia surgiu efetivamente esse meu ser professora/artista. Era tudo tão novo para mim, aquele lugar, a estrada, a relação próxima que desenvolvi com as alunas... A paisagem com suas faixas de cor, as nuvens suavemente desenhadas no céu, e o horizonte se mostrava limitador de certa infinitude.

Essa aula reverberou/reverbera até hoje em meu trabalho enquanto professora/artista, pois foi por meio dela que comecei a trabalhar com a paisagem e pensar nessas relações entre fotografia, memória e paisagem, conceitos e noções que irei desenvolver mais detalhadamente no Capítulo 3.



Figura 39: Sem título. Série *A Paisagem Real*, 2012.

2.3 Tempestades: professoralidade

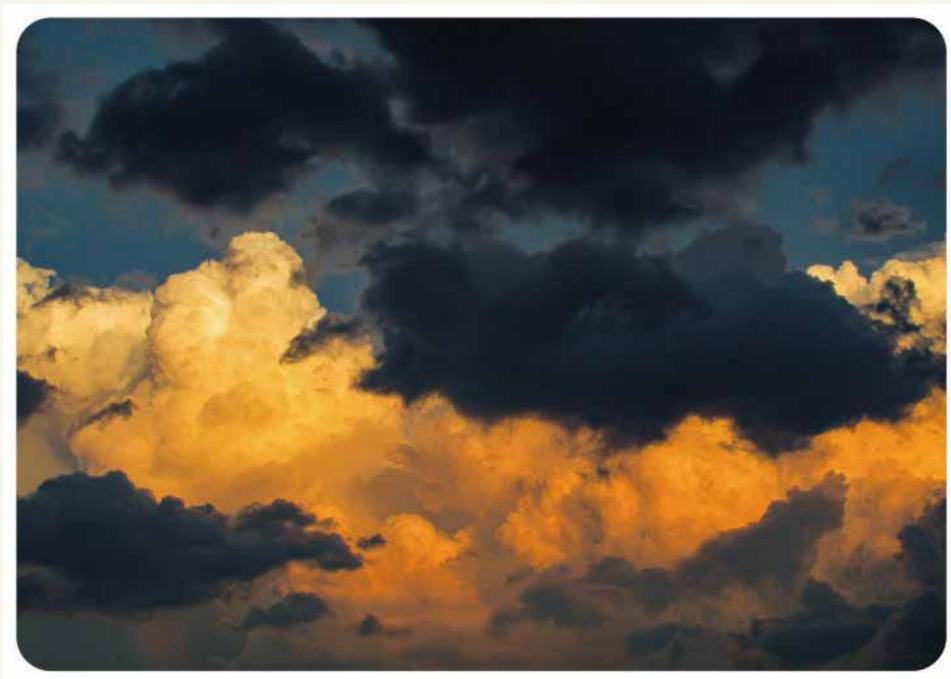


Figura 40: Antes da tempestade, 2013.

"Às vezes entre a tormenta, quando já umedeceu, raia uma nesga no céu, com que a alma se alimenta. E às vezes entre o torpor que não é tormenta da alma, raia uma espécie de calma que não conhece o langor. E, quer num quer noutra caso, como o mal feito está feito, restam os versos que deito, vinho no copo do acaso.

Porque verdadeiramente sentir é tão complicado que só andando enganado é que se crê que se sente. Sofremos? Os versos pecam.

Mentimos? Os versos falham. E tudo é chuvas que orvalham, folhas caídas que secam."

(Fernando Pessoa)

Entre o céu e a terra, passam nuvens, ventos e tempestades. Algumas rajadas de vento modificam a paisagem, semeiam, assolam o que é leve demais para permanecer. Às vezes, os ventos transformam-se em tempestades. São ventos fortes, acompanhados de chuva e/ou gelo. A chuva se transforma em rio, leva consigo o que o vento não conseguiu carregar, e após esses 'tempos feios', um raio de sol sempre aparece, anunciando que a terra irá florescer, irá brotar.

Muitas vezes, como professor em meio a tempestades, deixamos que a correria diária nos cegue, acabamos não vendo as demandas e necessidades dos estudantes; nos preocupando mais com os conteúdos que precisam ser 'ensinados' do que com a aprendizagem em si. Constantemente, a demanda burocrática das instituições e as exigências acadêmicas para o currículo se sobrepõem ao ensino. É preciso estar atento, e, em alguns momentos, só percebemos que algo não está mais fluindo quando as tempestades em sala de aula começam a aparecer. Várias vezes me vi sem abrigo, sentia-me imersa numa tormenta que não conseguia ver seu fim. Sentia-me impotente e perdida. Revi a maneira como estava ensinando, precisei aceitar que somos frágeis, que sou frágil; precisei admitir que necessitava escutar o outro, precisava deixar emergir minhas afetividades.

Navegando nessas angústias, vi meu corpo e minha mente perdidos em águas escuras, ou caminhando em terra no meio de espinhos. Era preciso navegar até a próxima ilha, escolher novas rotas, mergulhar na minha subjetividade como professora. Porém, foram nessas crises que imergi na minha prática artística. A fotografia estava lá e por meio de sua potência enquanto dispositivo, reestabeleci novos trajetos docentes e poéticos.

"O que nos passa", "o que nos acontece", deixa marcas numa superfície sensível, produzindo afetos, deixando vestígios, formando e transformando por meio dos acontecimentos. No meio das tormentas e ventanias, é necessário parar, olhar, sentir e compreender essas mudanças. Na minha prática artística, muitas vezes faço fotografias mentais, outras, registro com o celular ou com a câmera, mas independentemente do dispositivo ótico, são imagens que falam, são vazios que suspendem, nem que seja por um instante, o peso do cotidiano. Nesse sentido, relaciono o ato de fotografar com pequenos momentos que apresentam de certa maneira o vazio, pois quando o



Figura 41: Presente, 2017.

obturador da câmera fecha, ficamos na expectativa, em suspensão, aguardando a imagem. Ou seja, quando fotografamos, temos o controle do antes e do depois, a transformação da luz em imagem é um mistério que ocorre dentro da câmera, não podemos ver.

São essas imagens que possibilitam cartografar momentos por meio das narrativas, dando a conhecer o que fui e estou sendo, pois minhas experiências são atravessadas por marcas, vazios e fissuras, e estas dão a ver novas possibilidades de abertura para o outro e para o novo. Por isso, quando essas experiências se tornam afetivas, denomino-as como encantamento, que é esse momento de parada, de suspensão do tempo, de singularidade, em que nos permitimos sentir e nos afetar e que podem vir a tocar o outro, num sentido de reverberar o que um dia vivi e senti.

A experiência singular é aquela que vai além do sujeito, atravessa o campo particular da vivência e gera uma nova percepção no outro (Dewey, 2010). Assim,

enquanto professora/artista, busco que o outro também seja encantado, que o outro possa descobrir seu próprio dispositivo de potência; que crie um rizoma expansivo, como um céu permeado de nuvens, sem direção, mas carregado de afetos.

Entre terra e céu há infinitas formações que surgem por meio do tempo e do espaço, que fazem nascer histórias ou narrativas naquele que observa. Desse modo, considero as paisagens como espelho, é através delas que me vejo.



Figura 42: S/t. Série Entre meios, 2015.

O 'espelho' é definido como uma utopia (um lugar sem lugar), mas também como uma heterotopia, na medida em que ele existe realmente e consegue retroagir sobre o lugar que cada um ocupa: 'é a partir do espelho que eu me descubro ausente do lugar que estou, uma vez que me vejo do outro lado'. (Nóvoa, 2001, p. 4, fazendo referência à Foucault, 1994, IV, p. 756).

A mente é um olho que pode conhecer/ver coisas. E o autoconhecimento estaria possibilitado por uma curiosa faculdade do olho da mente, a saber, a de ver o próprio sujeito que vê. Seja por 'reflexão', através de um espelho que faz 'dar a volta à luz' e apresenta à mente sua própria imagem exteriorizada, seja porque o mesmo olho da mente é capaz de 'voltar-se sobre si mesmo', de 'virar-se para trás' ou 'para dentro'. (Larrosa, 1994, p. 58-59).



21- Trabalho que realizei na disciplina 'Intervenção do espaço público', ministrada pelos professores Nara Beatriz Milioli Tutida e Rodrigo Gratacos Brum. 'Espelhos das vaidades' foi uma intervenção na praia de Jurerê Internacional, na qual instalei sete espelhos na trilha de caminhadas.

Figura 43: Espelhos das vaidades, 2017.

Para Larrosa (1994), não existem espelhos puros e/ou reais quando a pessoa vê ou se reconhece refletida. Nessa metáfora, os espelhos não existem nesses termos, pois alguns revelam imagens falsas, outros são deformados, alguns não são nítidos ou estão à sombra. Há também aqueles que não refletem nada, que absorvem para si o que se encontra à frente.

'Reflectere' [...] significa 'virar' ou 'dar a volta', 'voltar para trás' e, também, 'jogar ou lançar para trás'. Por outro lado, o termo tem explícitas conotações óticas na medida em que designa a ação mediante a qual as superfícies polidas fazem voltar a luz. (Larrosa, 1994, p. 59).

Nesse sentido, a 'reflexão' é metáfora análoga à superfície reflexiva, remete ao autoconhecimento, sendo uma percepção em que a pessoa tem de si mesma, como se pudesse ver o que está atrás do espelho. Assim, o autoconhecimento aparece "como uma modalidade particular da relação do sujeito-objeto. Só que o objeto percebido, neste caso, é a própria imagem exteriorizada." (Larrosa, 1994, p. 59). Portanto, para o autoconhecimento se efetivar, é necessário exteriorizá-lo, transformá-lo em objeto e, ao mesmo tempo, para por para fora, é preciso olhar para dentro. Por isso, minha professoralidade espelha meu trabalho artístico; ser professora/artista é quase um jogo de espelhos, que se confundem, se misturam e perpassam entre seus próprios reflexos.

Logo, neste trabalho, cuido para não cair no meu próprio reflexo/sombra como fez Narciso (Dubois, 1993), é preciso mergulhar nas águas das experiências, e, ao mesmo tempo, voltar à superfície e perceber que o estado das águas é efêmero como nossa subjetividade que se constitui com luzes e sombras, e que podem vir a revelar diferenças que produzimos.

No livro 'Estética da professoralidade', Pereira (2013) tem como questão central pensar o que é, contemporaneamente, "vir a ser um professor". O autor afirma que ser professor é ser "produto em si" através de uma escolha ativa de sua trajetória; não é apenas dar aulas, ou ser contratado por uma instituição de ensino. Para o autor, a professoralidade pode ser entendida como marca, e vir a ser professor é "uma diferença de si que o sujeito produz culturalmente (num campo coletivo), num dos seus inumeráveis movimentos de constituição no mundo." (Pereira, 2013, p. 22). Assim, o sujeito se torna singular, formado num campo coletivo, e sofre influências constantes, positivas ou negativas, mas que podem modificar as suas potencialidades. Esse campo torna-se preñado de devires que poderão ser modificados pela pressão do quadro de forças ou pela deliberação do sujeito que se permite deixar emergir numa nova força (Pereira, 2013).

Essa nova força que o autor menciona pode ser entendida como o sujeito que

se encontra sempre numa trama de forças interligadas, que se movimentam e se localizam além dele, num mundo invisível. Assim, a subjetividade produzida é o conjunto de condições que totaliza o sujeito, formando um quadro no plano invisível, sendo construído a partir do engendramento das zonas de subjetivação com forças entrelaçadas e estabelecidas no diagrama geral (Pereira, 2013), ou seja, emaranhadas no mapa do diagrama, onde se estabelecem as relações de forças que são afetadas pela experiência. Para Deleuze (2005, p. 44), citando Foucault, o diagrama:

[...] é, um 'funcionamento que se abstrai de qualquer obstáculo ou atrito... e que se deve destacar de qualquer uso específico'. O diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo campo social. É uma máquina abstrata [...] É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar.

Portanto, esse complexo sistema se configura como zona de potências, latências prontas para vir a surgir, tencionadas, e são provocadas ou impulsionadas por alguma força nova ou por uma nova configuração das forças já dadas. Deleuze utiliza-se do conceito de forças nietzschianas:

Pensar o conceito de força para Nietzsche é, na verdade, pensar em forças. Uma força, segundo o pensador alemão, se define pelo complexo de relações que ela mantém com outras forças e é justamente dessa interação entre diferentes forças que os mais variados corpos são produzidos (Mangueira; Bonfim, 2014, p. 622).

Todo dispositivo é potencial e o poder é uma força; o objeto (enquanto fenômeno) e o sujeito (enquanto corpo pensante) "são antes de tudo um conjunto de forças" (Mangueira; Bonfim, 2014, p. 622), como um céu em plena tempestade que sofre interferências: ventos fortes, trovoadas, relâmpagos, pedras de gelo e chuva; mas que se mantém como um grande quadro branco, em devir, sujeito a novas forças das intempéries. Portanto, as forças produzem a diferença, ou seja, produzem devir. Para Deleuze (1976, p. 63), a vida e o viver não existem no exterior do corpo, ou seja, na representação, pois esta está subordinada à identidade e, portanto, "a essência de uma coisa é descoberta na força que a possui e que nela se exprime, desenvolvida nas forças em afinidade com esta, comprometida ou destruída pelas forças que nela se opõem e que podem prevalecer: a essência é sempre o sentido e o valor."

A força se faz na diferença quando esta tiver vontade de potência. Para

Nietzsche, as forças se distinguem em duas, ativas e reativas. As ativas criam novas formas, possuem caráter de afirmação, de devir, por isso são consideradas superiores; já as reativas, respondem a uma ação, são conservadoras e, por isso, consideradas inferiores (Mangueira; Bonfim, 2014). Para Deleuze e Guattari (1993), a união das forças ativas é móvel, transita entre os campos e se constitui na diferença a partir da vontade de potência. A singularidade da produção da diferença necessita da coragem para interromper o processo de repetição e, assim, expandir-se, superar e efetivar-se. É dizer sim para o devir num infinito jogo, é como se a diferença fosse uma paisagem após uma tormenta, ela está no lugar, com os mesmos elementos, mas se apresenta distinta em função das forças que se abateram sobre ela.

Devir nega a ontologia do ser, não existe uno. Devir é um estado que se origina das forças, em permanente metaestabilidade, com grande energia potencial, que o desestabilizam, mas que também, o rearranjam. “O devir é aquilo que está em via de acontecer, aquilo que se mostra inacabado, incompleto, que nunca é plenitude, apesar de conter a potencialidade de ser [...] O devir é caminho de fuga. Ruptura com o 'eu' egocêntrico, o 'eu' fraco que fala de si.” (Marcelo, [2014]).

Assim, o abalo produzido pelas forças no interior do sujeito articula um processo simultâneo entre o sujeito e o meio social, gerando a marca da professoralidade. Portanto, a professoralidade está ali, num estado latente, que percorre ambos e se encontra sempre em desequilíbrio. Esse encontro de forças pressiona o visível, o campo de vivência do sujeito, constituindo uma nova forma ou até mesmo desconfigurando-o, produzindo outros e novos modos de ser professor/artista. Pode-se dizer que o sujeito se diferencia como sujeito ao se produzir num campo cultural, entendendo que educação, estética, política e ética são inseparáveis (Pereira, 2013).

Desse modo, a fotografia é a força que produz diferença no meu modo de ser professora/artista, por ser uma força que impulsiona, é um dispositivo para minha professoralidade e para minha prática artística, uma diferença que experimento na minha constituição como sujeito, pois faço escolhas e ao escolher escolho o risco de vir a ser o que ainda não sou (Pereira, 2013). Meu olhar efetivado pela fotografia possibilita esse devir, que se lança ao inesperado e à diferença. Com a fotografia, sou atravessada por forças, sofrendo abalos, me desfazendo e refazendo, guardando sempre alguns resquícios que



Figura 44: Até as coincidências estão com dúvidas, 2020.

formam minha subjetividade entre inúmeras outras potencialidades que perfazem esse campo. Portanto, ser professora/artista estabelece um campo de potencialidades que são perpassadas por diversas forças, prenhe de devires. "O que estamos sendo é uma parcela atualizada das possibilidades que nos circunscreve." (Pereira, 2013, p. 23).

Os afetos produzem acontecimentos, são encontros de forças que podem gerar novas marcas, desmanchar outras, transformar e promover "novas figuras, ou seja, modificações nos estratos." (Pereira, 2013, p. 28). A escola, por exemplo, é considerada um estrato porque tem uma formação histórica, formada por "intenções educativas, pedagógicas e políticas", que se compõem de camadas estratificadas. Portanto, os estratos "são feitos de coisas e palavras, de ver e falar, de visível e de dizível, de regiões de visibilidade e campos de legibilidade de conteúdos e expressões." (Deleuze, 2005, p. 57). Entre as diversas camadas e superfícies, para Deleuze (2005, p. 128), "o mundo é saber", ou seja, feito de arquivos e estratos.

À vista disso, na presente pesquisa, reflito sobre minha prática estratificada na intenção gerada pelas forças que atuam umas sobre as outras, em que a fotografia é o dispositivo que me apoia em todo esse processo, ativando o movimento da diferença.

Ao emanar essas forças, afetamos e somos afetados também pelas forças do outro, portanto, esses acontecimentos reverberam nas práticas, pulsam e deixam exteriorizar; provocam modificações em nossa subjetividade, gerando novas composições. Conseqüentemente, "essas forças, ao afetarem-se, produzem uma série de pontos singulares de potência, numa ação diferencial." (Pereira, 2013, p. 39).

Tanto em mim, quanto no outro, por vezes, as experiências passam despercebidas, ficam submersas, esperando o tempo certo para emergirem à superfície. Brotam sem serem regadas; noutras, são vivas e fortes, marcam como uma grande árvore o território vivenciado, experimentado.

Portanto, retornando àquela aula no interior que originou *A Paisagem Real*, percebo que aquela experiência provocou fissuras em minha subjetividade enquanto professora/artista, e que vieram ainda mais à superfície por meio desta pesquisa, brotando como narrativas e se efetivando como paisagens. Este trabalho, que mostra pequenas histórias, busca tocar, gerar o sentimento de infinitas possibilidades que as experiências podem vir a significar e a reverberar no outro, seguindo o fluxo dos acontecimentos.

Entre chuvas e tempestades, a professoralidade de um professor/artista pode se apresentar diversa, porém, é necessário que o sujeito encontre suas marcas e fissuras que irão indicar a ele quais são os dispositivos que produzem a diferença na sua atuação. Ser professor, como afirma Pereira (2013), é vir a ser, é estar sendo apoiado e intensificado por um conjunto de forças. Desse modo, é preciso deixar essas forças virem à superfície, e apontarem os caminhos que possam ser percorridos, navegando por águas muitas vezes desconhecidas, mas ao possuir um mapa afetivo, poderá perceber ou encontrar suas potências.



Figura 45: Sem título, 2017.

Date.

No.

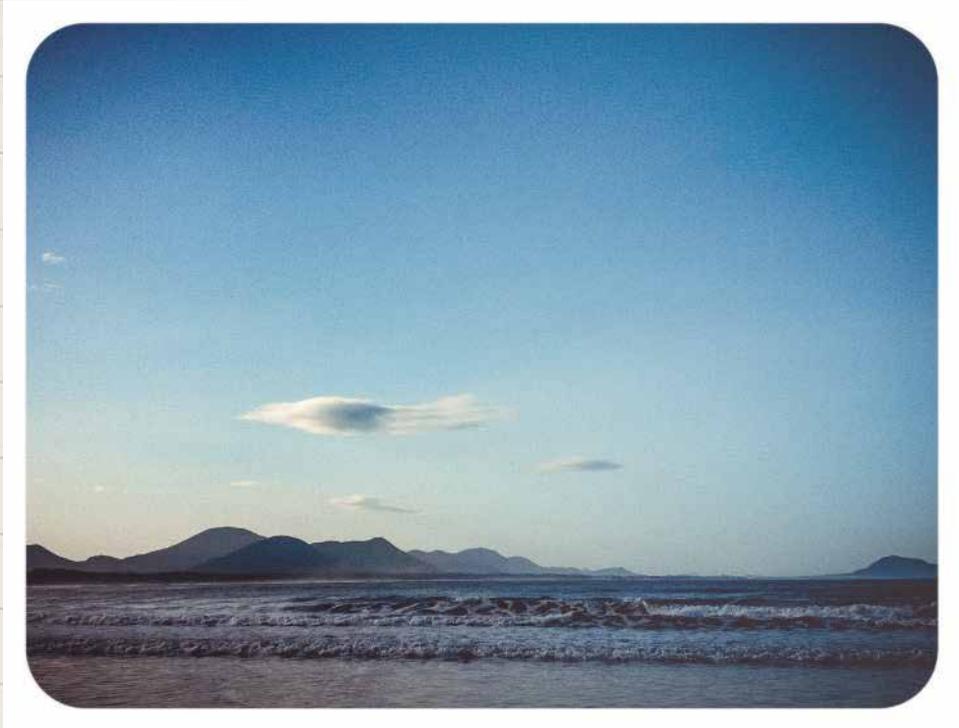


Figura 46: Florianópolis, 2016.

"Homem liberto, hás de estar sempre aos pés do mar!

O mar é o teu espelho; a tua alma aprecias

No infinito ir e vir de suas ondas frias,

E nem teu ser é menos acre ao se abismar."

(Charles Baudelaire)

3 - Mares

Nos mares, deságuam os rios e as chuvas. O mar em sua imensidão é um horizonte sempre inalcançável... é profundo. Nas águas do oceano navego à deriva, aguardando ondas e tempestades, sujeita a ventos e aos fenômenos das marés, mergulhando em muitas subjetividades, pois o intuito desta pesquisa é lançar-se às águas que me constituem enquanto professora/artista. Assim, nesse mar de memórias e imagens, ancoo em alguns portos do continente e, também, em ilhas perdidas em meio a tantas referências que carrego comigo. Nesse mar de intensidades, apresento no presente capítulo as relações que construo com imagens e paisagens, atravessadas pela fotografia...

3.1 Viajante flâneur

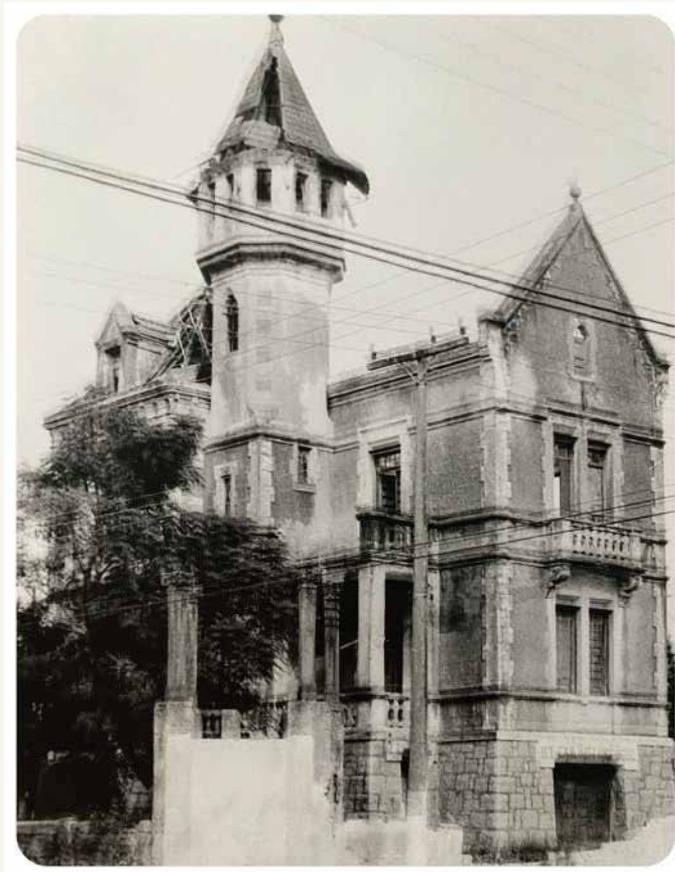


Figura 47: Castelo da rua XV, Pelotas, 2009.

Estava distante da minha terra natal; outra paisagem passou a fazer parte da minha cartografia. Troquei planaltos, araucárias e terra vermelha por uma paisagem plana, arenosa, mofada, antiga, mas que também tinha castelos. Como uma estrangeira, aquela que vê pela primeira vez o lugar, recém-chegada, percebi no traçado das ruas, histórias simples. Andava como uma *flâneur*, procurando detalhes na arquitetura antiga, nos prédios abandonados e melancólicos, na linha do trem que insistia em permanecer presente.

O estrangeiro para Peixoto (2004, p. 363), é aquele que ainda não pertence ao

lugar, "é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber [...] Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse a primeira vez e de viver histórias originais." Nesse sentido, o *flâneur* se apresenta como um estrangeiro, observa e caminha sem gerência, percorre a cidade contemplando-a, sente as ruas como morada, analisa os tipos que cruzam seu caminho, deixa-se à deriva.

O *flâneur*, 'personagem' que caminha lentamente e atento aos detalhes, surgiu no final do século XIX, "era o indivíduo que vivia na rua como se estivesse em casa, fazendo dos cafés a sua sala de visitas e das bancas de jornais sua biblioteca." (Peixoto, 1988, p. 362). A *flanerie*, termo usado por Peixoto (2004), está a serviço do olhar, um olhar consciente da transitoriedade, é como se fosse uma teoria da visão, não é um olhar imediato, é um olhar que necessita tempo. O *flâneur* surge numa Paris pós-reformas urbanas realizadas por Haussmann, porém, foi no movimento Dadaísta que a tradição *flanerie* ganhou a "categoria de operação estética." (Rey, 2010, p. 274).

O ato do *flâneur* faz demorar o fluxo, deixando vazios temporais para o devir acontecer. "Um mundo da lentidão, que se dá tempo. Devagar: sem destinação precisa." (Peixoto, 2004, p. 213). Nesse sentido, como uma estrangeira, adquiri algumas das características do *flâneur*; observava a paisagem com tempo, me via absorvida pelos territórios que percorria. Foi nesse novo lugar que o ato fotográfico começou a fazer parte efetiva em minha vida; em Pelotas/Rio Grande do Sul, aprendi a fotografar.

Peixoto (1988, p. 363), ao falar sobre o *olhar estrangeiro*, compara o personagem ao anjo, pois só ele é capaz "de ter como programa tornar-se humano, escapar à pura espectralidade, sem, no entanto, perder sua transcendência [...] Ele vê o que nós não podemos mais enxergar." Por meio de um olhar inocente, a figura do anjo sugere o desejo para com as pequenas coisas, para o encantamento de figuras imaginadas, por imagens do sublime. "Como ele não tem desejo, jamais experimenta a decepção e a perda." (Peixoto, 1988, p. 363). Com sua força e simbologia, mantém viva a ideia de imagem e mito, em que a subjetividade foge do arquétipo e da simulação, estando constantemente em estado de devir. Com a figura do anjo, não somos mais personagens repetidos, com histórias já vividas em outros tempos, somos singulares por meio da inocência.

Nesse sentido,

Nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levado ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa? (Peixoto, 1988, p. 361).



Figura 48: Sem título. Foto de Leonardo Camargo, 2018.

Talvez a resposta para essas questões seja o andar demorado do *flâneur*, um andar que se dá tempo, que sente o território percorrido, um andar afetivo e que ao mesmo tempo, está propenso a viver experiências. O *flâneur* se lança no vazio...

Há muito tempo o ser humano se desloca por territórios, mas o conceito "viajar", segundo Bulhões e Kern (2010, p. 281), "pressupõe um tipo de exploração de território desejada e intencionalmente buscada, que se consolidou a partir da modernidade. A viagem inaugura um tipo de relação com o entorno de deslumbramento, de interesse por descobertas e por sua documentação".

As mudanças de moradas e cidades se tornaram uma constante em minha vida, como uma viajante, me sinto um pouco como Baudelaire, pois "nunca estou bem em lugar nenhum, e sempre penso que estaria melhor onde não estou." (Baudelaire, 1988, p. 165).

Acredito que sempre tive um pouco do personagem do *flâneur*, desde pequena, ao perceber a beleza das pequenas coisas, exercia uma atividade que levava tempo, espera, tempo que a experiência necessitava. Nas histórias imaginadas, percebo minhas paisagens como respiros de um passado de sonho, que mistura terra vermelha com as nuvens, que os castelos eram reais, e que habitava uma cidade só minha, um lugar que não existe mais ou talvez nunca existiu.

O *flâneur* e o seu *olhar do estrangeiro*, é capaz de "reintroduzir imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo [...] é o único que consegue ver através desta *imagerie*."²² (Peixoto, 1988, p. 363).

22 - Segundo Renaud (2014), *imagerie* significa produção de imagens.

Assim, num mundo feito de imagens, a representação não dá mais conta de revelar as imagens. Nesse sentido, Oliveira (2016, p. 34), fazendo referência ao pensamento de Deleuze, argumenta que:

Aceitar os pensamentos múltiplos e a subjetividade de cada discurso contribui para a construção da diferença como tal, sem submetê-la a nenhuma forma de representação que a reconduza ao mesmo. 'O mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza totalmente diferente.' (Deleuze, 2007, p. 20).
Para Deleuze não há matéria fixa e imutável.

Desse modo, o princípio da representação deixa de fazer sentido, pois as imagens na contemporaneidade estão construindo elas mesmas a realidade. Todos os dias somos bombardeados por imagens, físicas e virtuais; a realidade é uma ficção, assim, a representação é um conceito que se torna limitado para designar essa condição. Mesmo estando acompanhados de imagens e rodeados de pessoas, a solidão é um sentimento que perpassa o sujeito contemporâneo e que foi muito bem retratada pelo artista Edward Hopper (1882-1967), uma das minhas referências na arte.



Figura 49: *Automat*. Edward Hopper, 1927.

Não lembro a primeira vez que vi as pinturas de Hopper. Quando observo suas obras, sou atravessada por um sentimento de vazio, silêncio, e às vezes parece que estou olhando um espelho. A solidão é uma mala que me acompanha, desde quando observava um rio, nas diversas mudanças de casa e cidade, como também, nas viagens que costumo fazer.

As figuras na arte de Hopper [...] são refúgios para aqueles que, por bons motivos, deixaram de encontrar um lar no mundo normal, refúgios para aqueles a quem Baudelaire poderia ter conferido a distinção de chamar de "poetas" (Botton, 2003, p. 63).

Nas viagens, não me sinto só por causa da minha câmera fotográfica, por meio dela converso com as paisagens, encaro alguns desafios, caminho como uma *flâneur* à procura da melhor fotografia, do inesperado, das delicadezas.

Na cidade que Hopper viveu, Nova Iorque, habitei durante 38 dias. Fui como turista e estudante, mas na verdade, estava lá para viver aquele lugar, sentir a cidade e rever os frames familiares dos filmes da sessão da tarde. A ponte em arco de pedra no lago do *Central Park*, onde Macaulay Culkin fugia em pleno natal (*Esqueceram de Mim*, 1990), o teclado gigante, em que Tom Hanks tocou/dançou a música *Heart and soul* (1959), na mesma loja onde *Zoltar*²³ previa o futuro; a grande torre do *Empire State Building*, em que *King Kong*²⁴ exerceu a sua imponência impotente; nos animais empalhados do Museu Histórico Nacional, nos prédios de tijolo à vista com suas escadas de incêndio, nos pedaços de pizza a dois dólares e, principalmente, na neve que senti pela primeira vez.

Tinha a sensação de estar voltando a um lugar familiar, um território que sempre fez parte da minha vida. Quando criança, nos momentos que ficava em frente ao único televisor da casa, assistia insistentemente os filmes que passavam durante a tarde, ou esperava pelo filme anunciado no início do ano, que às vezes demorava muito para passar. [Não tinha videocassete, e o DVD, ainda não existia]. Aquele momento de espera pelos filmes era umas das coisas que moviam minha infância, sozinha em frente à TV conseguia me projetar para dentro deles, me via um pouco aprisionada naquela tela; talvez isso explique o fascínio que eu tinha por *'Poltergeist'*²⁵!

Na cidade de Hopper, me vi refletida nas vitrinas das lojas em que nunca sonhei comprar, comi na rua o famoso *hot-dog*, provei os *cupcakes* da *Magnolia Bakery*²⁶ e tomei sozinha uma cerveja em algum bar da esquina. Quando cruzei a ponte do *Brooklyn* me vi pequena perante a ilha de *Manhattan* e, ao mesmo tempo, *'Big'* por estar lá. Entre sobrados, metrô, hambúrgueres, pizzas e coca-colas, me vi alimentada e satisfeita pelas escolhas que fiz. E nos museus, encontrei obras famosas, desconhecidas e alguns cafês. Fiz novas amizades, revi outras.

Foi um tempo de encontro, comigo, com os outros. Acredito que nas viagens a gente esquece um pouco da vida vivida, tudo é novo para os olhos, estamos livres, somos anônimos, somos estrangeiros.

Se nossa vida fosse dominada por uma busca da felicidade, talvez poucas atividades fossem tão reveladoras da dinâmica dessa demanda - em todo o seu ardor e seus paradoxos - como nossas viagens. (De Botton, 2003, p. 17).

23- Máquina de desejos que ficava num parque de diversões no filme 'Quero ser grande'. (*Quero ser grande*, 1988) (Big).

24 - Personagem do cinema que apareceu pela primeira vez no filme *King Kong* (1933).

25 - Filme de terror de 1982, onde uma criança fica aprisionada dentro de um aparelho de tv. Direção de Tob Hooper, SLM Production Group e Metro-Goldwyn-Mayer.

26 - Mais informações em: <<https://www.magnoliabakery.com/>>.

Nas viagens, estamos sujeitos a voos atrasados, ruas sem saída, calos nos pés, bem como a descobertas singulares, delicadezas que só um olhar atento pode vir a perceber. Viajar é estar aberta ao acaso, em devir com o inesperado, é mergulhar na imensidão dos mapas e das trilhas. É se fazer presente nos 'não lugares' – portos, aeroportos, rodoviárias e estradas –, é povoar quartos de hotéis com lençóis brancos, macios, e estranhar o travesseiro; é estar sempre em estado de partida.

Penso que a sala de aula é parecida como uma viagem, todo dia é um dia novo, para recomeços, surpresas, imprevistos e descobertas. Dar aulas é estar diante do inesperado; às vezes, o peito pulsa impaciente, em outras, é reconfortado com o retorno/troca com os estudantes, como um abraço sincero. Ensinar é estar disposto, a postos para a próxima aventura.

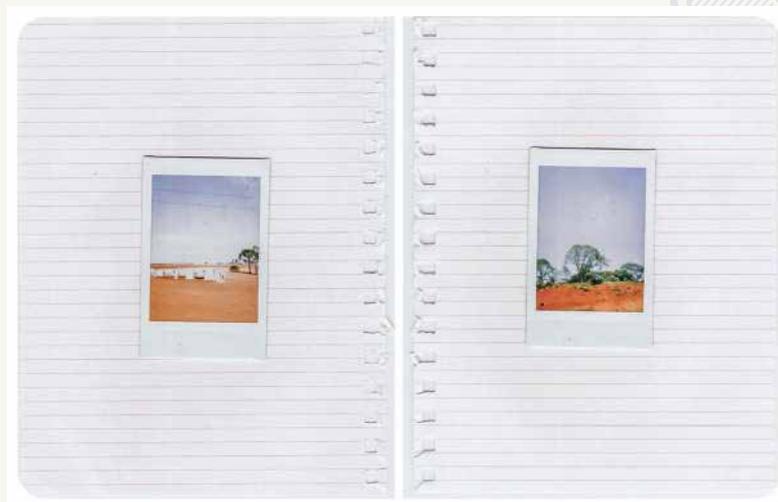


Figura 50: Sem título, 2013.

Ensinar é um livro de páginas pautadas que a gente escreve todos os dias, as linhas são nossa professoralidade, nos amparam e indicam a direção. Mesmo estando inscritas, nada impede que possamos escrever nas margens, assim, mesmo apoiada por linhas/forças, a folha está lá em devir, à espera de ser transgredida, transpassada, atravessada. Com um mergulho nas imagens, afeto e sou afetada, o que vejo faz parte do que sou construída por camadas e marcas, acompanhada pela fotografia – sempre presente – na mala ou em minhas mãos.

27 - Marca d'água, disponível em: <https://br.freepik.com/vetores-gratis/colecao-de-carimbos-de-viagem-com-monumentos_1805405.htm>. Acesso em: junho. 2020.



Figura 51: Sem título. Exposição Nova York não só para os olhos, 2015.

Em Nova Iorque, foi a primeira vez que vi a neve. Fazia dias que esperava por esse momento, por vezes acordava durante a madrugada para olhar pela janela e ver se a neve havia chegado. No dia dessa fotografia (Figura 51), acordei e ela estava lá, começou caindo tímida, mas em poucas horas, a cidade se encontrava coberta por uma camada de gelo. Corri para o *Central Park* a fim de registrar essa paisagem completamente nova para mim. Ao chegar, vi a mulher com a capa vermelha e sombrinha laranja que se destacava em meio a paisagem monocromática. A segui pelo parque para fotografar cenas que lembravam um filme ou capa de livro e, assim, fiz uma das minhas fotografias preferidas.

Pela cidade, andei sem caminho definido, marcava no mapa pequenos pontos de encontro onde não havia ninguém; apenas observava, sentia e imergia dentro de uma cidade que não para. Imóvel e muda, escutava outras vozes e outras línguas, como se estivesse dentro de um sonho, observando sem ser vista. Creio que o olhar estrangeiro consegue ver além, livre de amarras e preconceitos. Uma espécie de olhar que se camufla entre prédios e pessoas, que observa o fluxo sem deixar se contaminar por ele. Ao mesmo tempo, meu corpo, naquela sintonia, sentia um pulsar vivo, carregado de afetos. Era como um retorno, como se aquela cidade fizesse parte de mim, da minha história.

O silêncio gerado em meio à multidão ressoou como eco e reverberou dentro de um vazio que passou aos poucos a ser preenchido por sensações efêmeras e fugidias, como se eu estivesse num quadro de Hopper, ou nos filmes da Sessão da Tarde. Ao sentir isso, mais uma vez tentei aprisionar e reter o que não se pode mensurar, o que é impalpável, que só poderia acontecer naquele lugar, naquele momento e instante. Talvez seja preciso olhar para o vazio como um estrangeiro, "a inesgotável imaginação do recém-chegado" (Peixoto, 2004, p. 29) para sentir e perceber que o caminho é maré, enche, desvia, inunda e volta a ser vazio. É preciso olhar com afeto, com calma...



Figura 52: Sem título. Foto de João Fernando Lucas, 2015.

Figura 53: Sem título. Exposição Nova York não só para os olhos, 2015.



Um ano após o retorno da viagem a Nova Iorque, fiz uma exposição em homenagem à cidade de Hopper, um pouco mais populosa, mas ela estava lá, nas sombras entre os prédios, no cotidiano que via pelas janelas do lado de fora, nos telhados e caixas de água que emergiam em qualquer vista da cidade. Ao retratar o anonimato urbano, revelo um pouco do

imensurável em se estar vivo nesse mundo infinito. Mostro cenas que me marcaram e alguns fragmentos do que pude vivenciar. Nos interiores profundos de Hopper, as faixas de luz cortam o espaço de um vazio habitado, é o silêncio pintado na tela, são lugares que produzem um prazer para com a solidão, são imagens que possuem muitas histórias dentro de si. São permeadas de camadas (De Botton, 2003).

Em nosso universo, como diz Peixoto (2004, p. 9), "no horizonte, um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam. Uma obsessão que, ao invés de criar transparência, só redobra essa saturação", porém, nas imagens de Hopper as singularidades contidas no cotidiano emergem em meio a luzes e sombras, interiores e exteriores, as imagens nos contam histórias por meio de seus silêncios, elas devolvem ao nosso olhar um pouco da delicadeza que se encontra na rotina.

Ao me ver como *flâneur* e/ou estrangeira, dou tempo ao meu olhar, e, assim, posso ser correspondida, de certa maneira, pelo que vejo. Portanto, fora do ritmo contemporâneo, dar-se tempo é dar espaço para ter experiências.

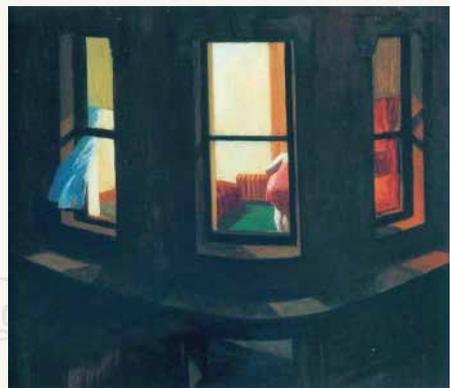


Figura 54: *Night Windows*, E. Hopper, 1928.

3.2 Portos e estaleiros: imagem e fotografia

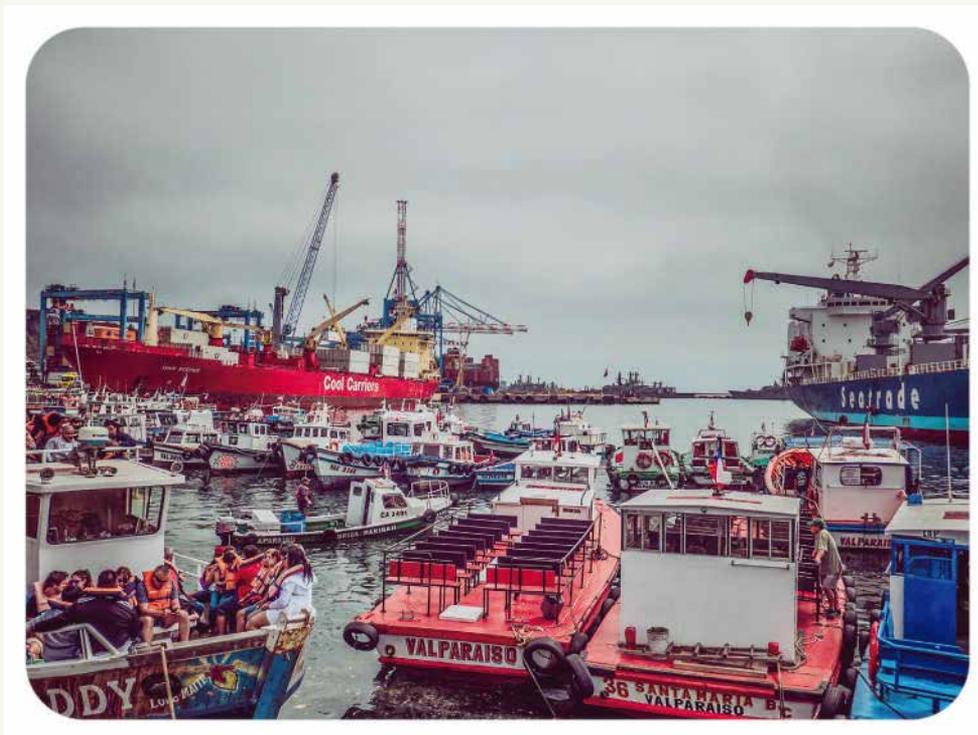


Figura 55: Porto em Valparaíso, 2017.

"Lá vai o vento...
Lá vai a água...
Lá vai o barquinho...
Marcelo olha o barquinho.
O barquinho amarelo já vai longe..."
(Iéda Dias da Silva, 1992)

Figura 56: Ilustração - O barquinho amarelo.



Meu primeiro livro da escola se chamava, 'O barquinho amarelo'. Nele, o barquinho de papel se perdia pelas correntezas de um rio; seu dono, Marcelo, ficou, por uns instantes, apreensivo, com medo de perder seu brinquedo. Por sorte, o barquinho encontra um paradoro. Uma árvore interrompe seu fluxo e Marcelo consegue recuperá-lo.

[O rio do barquinho amarelo foi meu segundo rio.]

Para os navegantes, os portos e estaleiros simbolizam um momento de parada, de retorno ao continente, na terra firme que encontram suporte e mantimentos para prosseguirem a viagem. À vista disso, neste momento da pesquisa, apresento as relações que estabeleço/estabeleci com as imagens ao longo de minha vida e no decurso desta cartografia, pois são elas o meu porto seguro. Entre algumas paixões da infância – desenhos, televisão, filmes e museus –, sempre tive um arrebatamento para com as imagens, lembro da minha coleção de figurinhas, adesivos e papéis de carta, esse era o meu universo.

"Para a criança, que adora olhar mapas e telas, o universo se iguala ao seu vasto apetite." (Baudelaire)

Quando finalmente ingressei na universidade, a fotografia se apresentou com mais força, principalmente quando cursei Fotografia Analógica e, posteriormente, quando fui monitora do Laboratório de Fotografia.

Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo [...] como diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela, sua luz quase nos cega, ela nos impõe respeito [...] olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo.
(Didi-Huberman, 2000, p. 1).

Pelotas/RS era uma cidade instigante, entre seus paralelepípedos, encontrava formas arquitetônicas ecléticas, ventos fortes, planícies insólitas e cheiros úmidos que vinham dos porões dos casarões antigos; cenário perfeito para construção de novos

imaginários e registros fotográficos. Naquele momento, se abriu uma porta que nunca mais fechou, a arte passou a fazer parte da minha vida; comecei a cursar licenciatura em Artes. No dia em que fiz essa fotografia, (Figura 57), passeava pelo antigo porto da cidade. Na época, monitora da disciplina de fotografia, auxiliava os estudantes a perceberem as sutilezas daquela paisagem abandonada, as texturas que brotavam entre os muros de concreto e as luzes que surgiam desenhadas geometricamente pelas sombras. Havia silêncio, o porto vazio. Em alguns momentos, escutava-se um latido de cão, em outras, o vento batia forte nas placas de trânsito. Moradores, pouco se via; as ruas sem carros, matinhos crescendo entre as fendas das pedras.

[Era um dia ensolarado, que ressaltava ainda mais o jogo das luzes e sombras.]

Para entrar na antiga fábrica foi preciso coragem e certa dose de ousadia. Lá, restos de um passado não tão distante, mas que emergiam por meio do silêncio do abandono.

Era um prédio assustador, sem teto e que teimava em permanecer ativo em meio à paisagem plana do lugar. Em seu interior, alguns empecilhos no chão (restos de concreto, esquadrias de ferro, lixo) não limitaram o desbravamento do local. Os estudantes fotografavam com câmeras analógicas; eu, com uma incipiente câmera digital emprestada. Foram realizadas diversas fotografias em preto e branco; lá produzi uma das minhas primeiras séries fotográficas com paisagens urbanas. Começava a surgir timidamente um pensamento poético que atravessava o simples registro e formava plasticamente uma visualidade que nunca me abandonou – o encantamento para com as paisagens e as formas arquitetônicas.

A porta (Figura 57) para mim simboliza o começo da prática fotográfica. Vazia e escura, abriu-se para o desconhecido, e na sala procedente, um espaço permeado por experiências em que a fotografia potencializou, registrou e armazenou. Saberes e fazeres que carreguei em minha mala enquanto estudante e, posteriormente, como professora/artista.

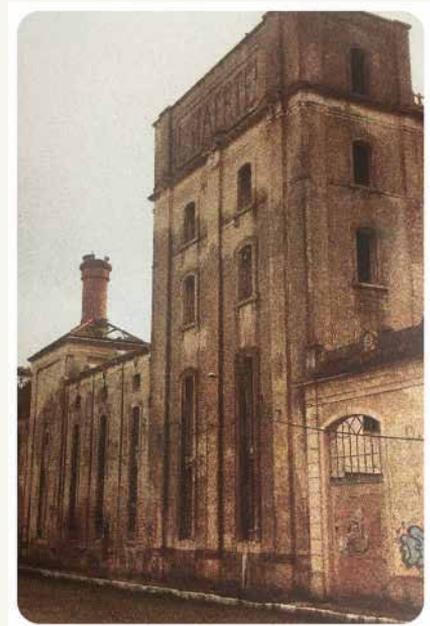


Figura 57: A fábrica, 2005.



Figura 58: A Porta, 2006.

Meu primeiro contato com a fotografia foi pelo acervo da família. Tinha um álbum só meu. Nos meus primeiros anos demonstrava claramente aversão ao ser fotografada, um estranhamento que me acompanha até hoje.



Figura 59: Retratos da infância.

Dubois (1993), em uma de suas passagens no livro 'O ato fotográfico', afirma que a câmera paralisa o referente, além de congelar um momento (espaço/tempo), petrifica como Medusa aquele que se encontra em frente ao aparelho. Por instantes, esses retratos revelam monstros que queremos esconder; como um véu, a câmera desveste uma camada do que somos e como um espelho reflete uma imagem que muitas vezes não reconhecemos. Balzac também tinha certo terror, acreditava que perdíamos camadas espectrais a cada retrato captado, entretanto, quando me vejo

refletida numa imagem, percebo uma ficção, ou um reflexo com alguns ruídos (Dubois, 1993). O referente mostra o que estive em frente à câmera, (Barthes, 2018), é uma marca, um índice que possui fragmentos de um passado que insiste em estar presente por meio da fotografia.

No entanto, durante a infância, na impermanência das noites de verão, era comum caminhar pela cidade para visualizar a vitrina do estúdio fotográfico e ver quem eram os retratados. No Museu Histórico, como já narrei anteriormente, passei muitas tardes. O museu possuía uma grande quantidade de fotografias, a maioria sobre a história da colonização da região. Era um espaço especial, propício para imaginação/criação de histórias.

Da pequena câmera Kodak da família [guardada e quase nunca utilizada], meu próximo contato efetivo com a câmera foi na universidade. Lá imergi no laboratório fotográfico e, nas luzes vermelhas, perdia a passagem do tempo. Considerava o processo de revelação da imagem analógica uma alquimia fantasmagórica.



Figura 60: Laboratório de fotografia analógico, 2017.



Figura 61: Objetos do passado, 2019.

Ao adentrar no mundo das imagens, nada substitui a experiência de ver; ao olharmos uma imagem potencializamos narrativas de acordo com nossas experiências. Ao fotografarmos, estabelecemos informações com inúmeras variantes e permutações, e o ato de captura escapa à mera representação da realidade, ela é um recorte, um enquadramento escolhido em detrimento de outros, portanto, a imagem fotográfica é uma criação do fotógrafo. O olhar fotográfico é como eu vejo o mundo.

Na minha dissertação²⁹, que teve como objeto de pesquisa as fotografias impressas em dois jornais da cidade de Pelotas/RS na década 30, sintetizo a ontologia da fotografia analisada pelo autor Philippe Dubois (1993), que a divide em três posições epistemológicas a respeito do realismo da fotografia e de seu valor documental. Inicialmente, o autor sinaliza a fotografia como verossimilhança da realidade, como uma reprodução mimética, caracterizando-a como ícone, ou seja, representação por semelhança. Na segunda abordagem, a denuncia como uma "interpretação-transposição do real", forte dicotomia entre "realidade aparente e realidade interna", impregnada de ideologias na forma de simulacros culturais, formando códigos simbólicos. A terceira retorna ao referente através de uma dimensão pragmática na qual a fotografia torna-se inseparável do ato acontecido. Portanto, o autor defende que "as fotografias propriamente ditas quase não têm significação nelas mesmas: seu sentido é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação." (Dubois, 1993, p. 45).

Porém, sobre os debates contemporâneos a propósito da imagem, existe uma espécie de crise sobre a teoria, pois a ideia de representação e dos estudos semióticos, vinculados principalmente à imagem fotográfica, caem em desuso e descrença em função de novos olhares ontológicos. "A fotografia era pensada como uma imagem de coisas que estavam lá, presentes, como algo que não foi construído, elaborado, mas que se instituiu 'espontaneamente'." (Dubois, 2018, online). A ideia de registro e representação do real demarcou o início do uso da fotografia e vigorou com certa estabilidade até meados da década de 1980. Para Rouillé (2009, p. 190), esses debates e usos da fotografia, a ideia de marca, impressão ou índice:

Tiveram evidentemente o mérito de distinguir, e bem, o status semiótico da fotografia em relação ao das imagens manuais, pois mostraram que a relação entre as coisas e as provas com saís de prata é tanto de contiguidade quanto de semelhança - e situaram a fotografia na conjunção de uma semelhança ótica com uma semelhança por contato. Mas tiveram a enorme desvantagem de relacionar as imagens à uma preexistência de coisas, das quais essas imagens, passivamente, só registrariam o vestígio.

29 - Schvambach (2010, p. 21).

Assim, nos usos e funções da imagem contemporânea, principalmente no caso das imagens fotográficas, o real existe e, ao mesmo tempo, não deixa de ser uma ficção. A fotografia sempre foi manipulável; o simples fato de apontar a câmera e enquadrar uma cena faz parte de uma escolha, e quem a faz é aquele que aperta o botão, o operador, e ele o faz com algum objetivo específico. Da mesma maneira, os efeitos e edições existem desde sua gênese, exemplo das fotomontagens realizadas pelos fotógrafos nos primórdios da técnica fotográfica. O que diferencia nos tempos atuais é a maior facilidade para realizar essas alterações. Além disso, a ideia do referente (Barthes, 2018; Dubois, 1993) não garante mais que algo esteve em frente à câmera; por meio das novas tecnologias, em especial a da imagem numérica, a imagem não está mais sujeita ao mundo real. Podem surgir por meio de uma criação computacional. Assim, temos uma mudança de imagem-rastro para imagem-ficção (Dubois, 2018).

Com a descoberta e popularização da fotografia digital e das novas tecnologias midiáticas, a ideia de referente entra em conflito com a imagem-ficção. Hoje, "além da ideia de que a fotografia pode ter sido manipulada, que sempre existiu, algo em sua própria natureza foi colocada em dúvida." (Dubois, 2018, online). Portanto, ela pode "ser pensada como uma invenção em si, que não deve mais ao mundo outras relações a não ser a de ser um mundo paralelo, com regras próprias, e não mais a reprise deste mundo em uma imagem." (Dubois, 2018, online).

Como imagem autônoma, a fotografia é múltipla, carrega consigo questões materiais, camadas invisíveis, bem como dimensões históricas, sociais, econômicas e estéticas. "Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação." (Rouillé, 2009, p. 197).

Para Mitchell³⁰ (1996 apud Oliveira, 2016, p. 48), essa questão contemporânea não está mais na pergunta "o que essa imagem quer dizer" e sim, o que eu posso falar sobre ela, o que ela diz sobre mim, o que eu faço com e a partir dela? E é nesse sentido que ela compõe a pesquisa: o que minhas imagens querem dizer? O que dizem sobre mim? O que afetam no outro?



Figura 62: Céu-doce, Ensaio sobre as nuvens, 2019.

30 - "Mitchell propõe métodos bastante originais de se abordar as imagens, construindo novas perspectivas para o que ele denomina, seguindo Panofsky, uma *Iconologia*. Em suas reflexões, cunhou a difundida expressão 'virada imagética' (*pictorial turn*)."
(Portugal; Rocha, 2009, p. 1).

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador. (Mitchell, 2015, p. 167).

Certamente, as imagens nem sempre querem o que sua mensagem comunica; como um corpo que possui desejo, as "imagens podem não saber o que querem" (Mitchell, 2015, p. 185); "sempre se pode fazer com que a imagem diga o que se deseja" (Dubois, 2018, online); e outras, "são inacessíveis, têm um invisível no seu interior." (Peixoto, 2004, p. 46).

Em todas essas três afirmações, a imagem possui de certo modo poder, porém, pode ser frágil, pode ser o desejo de algo que falta; assim, quanto mais forte o desejo, mais impotente ela é. Talvez seja essa a relação com as minhas fotografias de paisagem, pois o horizonte, ou mesmo as nuvens, são sempre a imagem do inalcançável, do inacessível.

Para Mitchell (2015), a visão e a linguagem são importantes na mediação das relações sociais, porém, não devemos reduzir as imagens ao discurso da linguagem ou do signo. Elas devem ser "consideradas como individualidades complexas ocupando posições de sujeito e identidades múltiplas." (Mitchell, 2015, p. 186).

Nessa mesma perspectiva, Didi-Huberman (2013, p. 33) afirma que "toda a imagem resulta de movimentos provisoriamente sedimentados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica, entre outros...". Porém, o olhar do presente sempre influenciará no que vejo diante da imagem, como também o passado da imagem se reconfigurará num movimento incansável. De certa maneira, o mesmo entendimento que temos sobre a memória. Assim, diante de uma imagem, é necessário reconhecer que "ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração" (Didi-Huberman, 2000, p. 2), mesmo não tendo domínio sobre o que ela irá dizer futuramente.

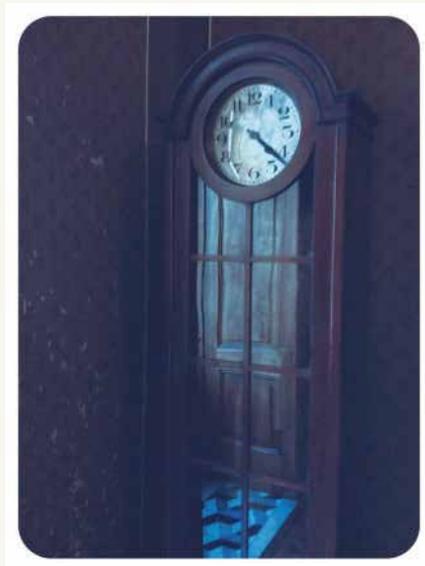


Figura 63: O tempo pede passagem, 2016.

O tempo pede passagem, e as fotografias povoam diversos universos na contemporaneidade. Com o uso das redes sociais, *Instagram* e *Facebook*, por exemplo, as fotografias não demarcam mais *imagens-memória* ou *imagens-monumento*, elas surgem e desaparecem na mesma velocidade em que estão sendo criadas. "A fotografia se torna, assim, um objeto de circulação, elemento de fluxo." (Dubois, 2018, online). Percebemos, nesse caso, uma mudança nos modos de uso e apropriação das imagens, porém, acredito que o *Diário de Passagens* – presente no *Instagram* – possa circular demarcando um atestado de existência de algo que me tocou naquele momento, das experiências que contribuem para a efetivação do meu olhar enquanto sujeito que se vê em meio às imagens, que faz uso do fluxo das redes sociais para armazenar, expor e, de certa maneira, marcar acontecimentos com o intuito de escrever narrativas. Desse modo, meu *Diário de Passagens* é arquivo em que se encontra a fotografia enquanto dispositivo que contribui para a constituição da cartografia nesta pesquisa.

Assim, as imagens, nas múltiplas camadas que carregam, a prática artística e o ensino da fotografia possibilitam o encontro das minhas experiências transformadas em narrativas na presente pesquisa. A fotografia enquanto dispositivo atua como uma força entre ambos os perfis professora/artista.

À vista disso, considero a imagem como um recorte realizado pela lente fotográfica, além de sua possibilidade de apresentar, é um modo de pensamento e expressão, possui "afecções, intensidades, rupturas nos modos amansados de ver, perceber, produzir." (Wunder, 2016, p. 14).

Ao sair da universidade, logo comecei a dar aulas de fotografia e desde aquela época trabalho o ensino da fotografia como um recurso que possibilita o desenvolvimento de um olhar sensível perante o mundo, como também, um meio para atuação profissional. No ensino da arte, a fotografia, como técnica, linguagem e meio de expressão, pode provocar um alargamento da compreensão visual compositiva, estética e, também, facilitar a troca entre professor e estudante no uso das novas tecnologias em sala de aula. Além disso, acredito que a fotografia pode vir a se tornar um dispositivo para criação de projetos autorais e artísticos, pois, por meio das camadas que uma imagem pode conter, carrega consigo as possibilidades poéticas, estéticas e éticas.

Assim, utilizo a fotografia em minhas aulas como técnica operacional para dominar o aparelho fotográfico e meio para criação de poéticas que dialoguem com produções fotográficas artísticas contemporâneas. Nesse sentido, acredito que o estudante deva traçar de modo independente os paralelos entre execução, técnica e obra, que expanda seu entendimento no mundo da arte.

O ato de começar a fotografar pela técnica analógica possibilitou uma compreensão sobre captação e revelação da imagem, e quando a fotografia digital começou a se popularizar, aprendi as novas configurações, e pelos *softwares* de edição, satisfiz meu desejo de pintar. Por meio das minhas fotografias, produzo e crio imagens

que muitas vezes remetem a pinturas, trabalho com manchas de cor, ruídos, regras de composição e perspectiva clássica (enquadramento, planos, linha do horizonte).

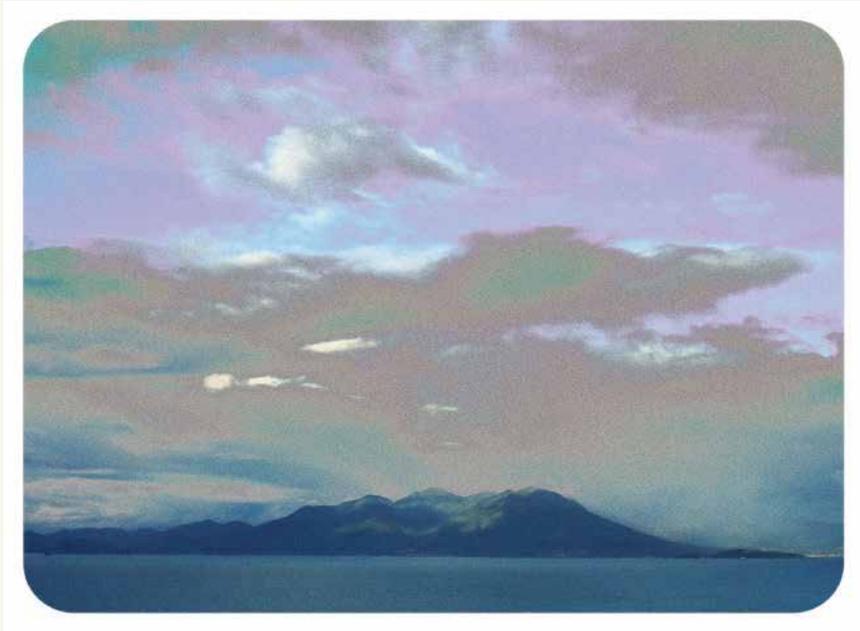


Figura 64: Sem título. Série A Paisagem Real, 2012.

Nesse mesmo pensamento plástico, entre os usos e funções da fotografia ao longo do tempo, tenho como referência estética um dos primeiros movimentos fotográficos, o Pictorialismo (cerca de 1880 a 1910).

Esse movimento que surgiu no fim do século XIX, possui expoentes na Europa e Estados Unidos. A estética pictorialista propõe experimentações técnicas na produção de imagens fotográficas alegóricas, que visam o 'mascaramento' do excesso de nitidez e de detalhes que a fotografia sugere, logo, busca por uma estética pictórica e subjetiva. Inspirava-se em poemas, literatura e em obras de arte. Nessa época ainda pairava a valoração do fazer artístico, valor de culto, questões sobre unicidade e aura³¹ da obra de arte, muitas vezes, negligenciando a fotografia apenas como uma técnica que reproduz/copia a realidade.

Para Benjamin (2012), a possibilidade de uma obra poder ser reproduzida sem perda de suas características estéticas e plásticas inviabiliza e abala a tradição clássica da arte. "Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi

31 - "Em suma, o que é aura? É uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja [...] a unicidade da obra, ou, sem outras palavras, sua aura." (Benjamin, 2012, p. 184- 185).

liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho." (Benjamin, 2012, p. 181). Porém, o Pictoralismo vai negar a própria linguagem fotográfica para buscar no labor manual a aparência para a realização de suas imagens. Desde seu surgimento, a fotografia sofre uma espécie de preconceito em relação aos seus usos como arte. Antigamente, artistas renegavam a técnica por julgarem-na 'pouco' artística, e em função dessa prerrogativa, alguns fotógrafos, pictoralistas em especial, passaram a manipulações técnicas para fazer com que as imagens se parecessem com desenhos, gravuras e pinturas. Utilizavam complexos processos químicos e procedimentos, controlavam tonalidades, usavam gordura nas lentes para provocar desfoque, papel encerado e diversos processos de revelação com o intuito de obter uma imagem granulada, com foco suave e diferencial, que se assemelhasse, em alguns casos, a uma produção romântica. (Hacking, 2012). Cuidadosamente estudadas, essas experimentações pictoralistas não possuíam limites plásticos e compositivos; em muitos casos, fotomontagens eram realizadas para disfarçar certas características fotográficas, ou, ao contrário, realçar ainda mais, como exemplo, a falta ou excesso de foco em algumas tomadas. Os fotógrafos artistas dessa época se organizavam em fotoclubes, produziam artigos e exposições com o intuito de divulgar e difundir a fotografia como arte.

Por conseguinte, conforme a técnica fotográfica vai se desenvolvendo, os modos de produção fotográficos se tornam mais baratos e, assim, atingem maior número de pessoas, sejam apreciadores da fotografia enquanto arte, fotógrafos amadores ou na aquisição de retratos pessoais, os famosos *cartes de visite*.³²

Para Hacking (2012, p. 112):

Apesar da dificuldade em se chegar a um consenso - legal ou não - quanto à questão da validade da fotografia como arte, tentativas de afirmar o status artístico da mídia eram ao mesmo tempo extensivas e ambiciosas. Muitos críticos consideravam que a fotografia não era e jamais poderia ser uma arte por conta de seu processo mecânico. Outros argumentavam que a câmera era, como o pincel, apenas uma das várias ferramentas disponíveis para a produção artística. Fotógrafos que defendiam esse ponto de vista voltavam suas câmeras para temas pictóricos, como paisagens e ruínas, aplicando regras consagradas de composição artística e iluminação.

Uma das figuras mais notáveis dessa época, muito criticada no meio fotográfico por causa da liberdade e ousadia que impunha na criação de seus trabalhos, foi uma mulher, a fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815 – 1879).

32 - Cartões de visita fotográficos. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=cartes-de-visite>>. Acesso em: maio 2020.

Figura 65: Pomona (Alice Liddell), Julia M. Cameron, 1872.



Julia produzia suas fotografias com complexas composições de cenários e técnicas processuais, para potencializar narrativas e ficções imagéticas. Iniciou sua carreira aos 48 anos, após ser presenteada com uma câmera. Vivia no interior da Inglaterra, mais precisamente na Ilha de *Wight* e utilizou familiares, amigos e empregados como modelos.³³ Ela usava a fotografia com anseios estéticos, e tinha influências também no movimento artístico pré-rafaelita. Em suas imagens, Julia "empregava o foco diferencial, fantasias e, por vezes, objetos cênicos para criar retratos com as bordas desfocadas e tons quentes, assim como estudos de personagens

inspirados em temas bíblicos, literários ou alegóricos." (Hacking, 2012, p. 11).

As fotografias que Julia fez de Alice Liddell (1852-1934), são um dos trabalhos mais poéticos e tocantes que conheci. Vi algumas de suas obras em uma exposição quando visitei a cidade luz, Paris, em 2016. '*Qui a peur des femmes photo-graphes?* (1839 – 1945)'³⁴, era uma exposição distribuída em vários lugares da cidade e só exibia fotógrafas mulheres que atuaram no início da fotografia.

Numa Inglaterra Vitoriana, Julia pertencia à alta sociedade da época, conheceu e fotografou muitas personalidades e intelectuais, a exemplo do cientista Charles Darwin e do astrônomo John Herschel. Seus trabalhos são alegóricos com uma delicadeza lírica, suas fotografias possuem jogos de luzes e sombras, pouca profundidade de campo, com imagens esfumadas que, por meio de uma névoa misteriosa, indicam certa espiritualidade.

A Alice retratada (figura 65) é a mesma que inspirou os clássicos de Lewis Carroll³⁵ em '*Alice no País das Maravilhas*' (1865) e '*Alice através do espelho*' (1871). São imagens que mostram certo mistério, os olhos da jovem mulher encaram a câmera,

33 - Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1990/julia-margaret-cameron-british-born-india-1815-1879/>>. Acesso em: maio 2020.

34 - Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-generale/article/qui-a-peur-des-femmes-photographes-42673.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=69a4ccc919>. Acesso em: maio 2020.

35 - Lewis Carrol é o pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Lewis-Carroll>>. Acesso em: maio 2020.

envolta de galhos e folhas, dão a impressão de ser uma jovem serena, mas suas mãos na cintura sugerem certa imposição; Alice é Pomona, a deusa romana de jardins e frutas.³⁶

"Desde o primeiro momento, manuseei minhas lentes com um ardor terno, e isso se tornou para mim como uma coisa viva."³⁷
(Julia Margaret Cameron)

Não tenho como prática artística fotografar figuras humanas, mas, como professora e também como fotógrafa comercial [atividade que exerci muitas vezes em paralelo], tenho dois trabalhos que gostaria de exibir e deixar registrado nesta pesquisa. O primeiro surgiu como tarefa da disciplina que ministrava sobre fotografia publicitária. Após trabalhar a técnica fotográfica com os estudantes por meio da teoria e práticas, geralmente, ao final do semestre, solicitava reproduções de fotografias icônicas ou que estavam vinculadas diretamente à área publicitária. A ideia em si não era pensar a criação por meio de projetos autorais, e sim conjecturar como foram feitas as produções de tais fotografias, para exercitar, principalmente, os conteúdos sobre iluminação e estúdio fotográfico. Os estudantes eram orientados e responsáveis por toda a produção, figurino, maquiagem, modelo, direção de arte e cenografia.

Após estudarmos a história de grandes fotógrafos, recomendei alguns para que os estudantes pesquisassem, para depois escolherem um trabalho a ser reproduzido. Assim, Julia Margaret Cameron, e uma de suas musas, se materializou em minhas aulas (Figura 67).

As aulas no estúdio eram quase como uma brincadeira, havia interação constante, lanches coletivos e alguns improvisos na hora de concretizar alguns trabalhos. A produção fotográfica é uma vertente na fotografia que geralmente se

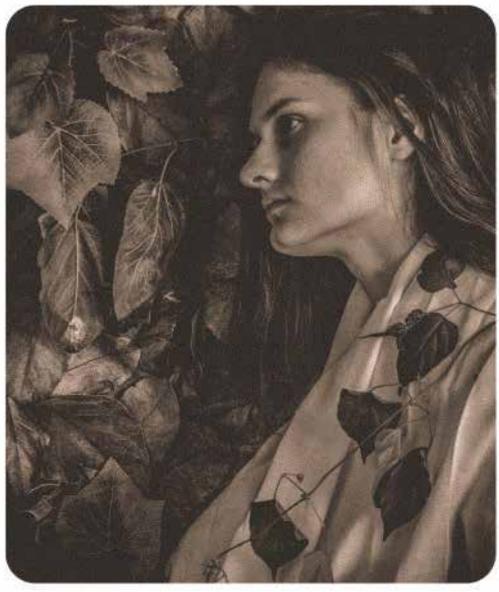
Figura 66: Maud (Mary Ann Hillier), Julia M. Cameron, 1875.



36 - Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270819>>. Acesso em: maio 2020.

37 - Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/08/23/arts/design/julia-margaret-cameron-at-the-metropolitan-museum-of-art.html>>. Acesso em: maio 2020. Tradução da autora.

Figura 67: Reprodução obra Maud (1875), de J. M. Cameron, 2017.



finalidade a divulgação de um produto ou ideia. É o caso do editorial (Figuras 68 e 69) de moda que fiz para um evento chamado Unofashionday, também vinculado à universidade em que ministrava as aulas. Todos os anos, o curso de Design de Moda desenvolvia uma coleção de roupas com temáticas específicas. 'Rebrincar, memórias da infância' foi o tema no ano de 2016³⁸ e trago ele aqui nesta pesquisa, pois percebo influências das fotografias de Julia. A produção foi pensada a partir das antigas brincadeiras infantis, cantigas e jogos, que mostravam, de certa maneira, um pouco do tempo passado da região oeste. Pular corda, jogar 'bolita', pião, ciranda...

No dia da realização das fotografias no céu nublado, as nuvens desenhadas não se faziam presentes, contudo, precisava criar imagens que fossem delicadas e pictóricas e, ao mesmo, que remetesse a uma época que não existe mais, talvez só em nossas lembranças. Quando finalizei a edição das fotografias, em função da nebulosidade do céu percebi que havia buscado a mesma atmosfera das imagens de Julia Cameron, com pouca profundidade de campo, fundos desfocados, vinhetas claras nas margens, enquadramentos subjetivos, além da direção da cena e o enquadramento mais fechado.

Percebo que nossas referências constantemente estão mergulhadas em camadas profundas de nossas memórias, em nossa subjetividade. Mas, em alguns momentos, elas vêm à superfície, dão seus respiros, afetam e voltam a ficar submersas novamente.

aplica à fotografia comercial (publicitária e/ou moda), porém, alguns artistas utilizam esse processo para realizarem seus trabalhos, como era o caso de Julia. Nesses trabalhos, pré-produção, produção e pós-produção são etapas importantes e equivalentes. Entretanto, meus trabalhos artísticos dificilmente exigem produção fotográfica, pois minhas imagens acontecem em frente aos meus olhos, sem mandar aviso; na maioria das vezes, são elas que me encontram pelo caminho. Porém, em alguns momentos consegui que as imagens produzidas revelassem um pouco de minha poética, mesmo elas tendo como

38 - Disponível em: <<https://www.unochapeco.edu.br/noticias/um-convite-para-rebrincar-e-vivenciar-as-memorias-da-nossa-infancia>>. Acesso em: nov. 2019.



Figura 68: Editorial Rebricar, Unochapecó, 2016.



Figura 69: Edital Rebricar, Unochapecó, 2016.

Nem sempre produzimos conscientes de nossas referências, mas elas estão presentes, como forças em devir, que em determinadas ocasiões se fazem potência e se exteriorizam. Desse modo, acredito que a estética do pictorialismo estabelece relações com o conceito contemporâneo sobre *fotografia expandida* que utilizo como ponto norteador em minha prática artística e, em especial, na docente, quando tenho como objetivo desenvolver projetos fotográficos dentro de uma abordagem mais artística e/ou autoral.

Segundo Fernandes Junior (2006, p. 11): "Essa denominação *fotografia expandida* tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss (onde em um deles ela discute a questão da Escultura Expandida) e o texto de Gene Youghblood, que discorre sobre o Cinema Expandido." Deste modo, o conceito de *fotografia expandida*, foi criado para tentar explicar as inúmeras transformações que a fotografia vem sofrendo e assumindo desde as vanguardas históricas³⁹, quando artistas e fotógrafos fazem surgir novas experimentações para o meio, transgredindo, assim, os padrões impostos pelo sistema de produção, com ênfase nos processos e procedimentos de criação.

Sobre o debate da fotografia enquanto arte, Benjamin (2012) já preconizava no início do século XX o poder que a fotografia iria influir no campo artístico. "Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a

39 - "Dentro dos conceitos de *fotografia expandida* (ou fotografia experimental, construída, contaminada, manipulada, criativa, híbrida, precária, entre tantas outras denominações)." (Fernandes Junior, 2006, p. 16).

fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.*" (Benjamin, 2012, p. 191).

Nesse sentido, para Fernandes Junior (2006, p. 9):

Com certa dose de certeza, podemos afirmar que a fotografia foi a linguagem mais reinventada nos últimos 170 anos. A nova produção imagética não deixa de ter relações com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para as diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre suas intrincadas relações, encontradas nas suas dimensões figurativas e plásticas.

O trabalho '*Meu céu em construção*' (Figura 70) mostra fotografias das nuvens dentro de caixas de acrílico transparentes, necessitando a interação lúdica com o espectador/manipulador, possibilitando, assim, diversos modos de construção de céus hipotéticos. "*A fotografia expandida é desafiadora, porque subverte os modelos e desarticula as referências.*" (Fernandes Junior, 2006, p. 11, grifo do autor).



Figura 70: Meu céu em construção, 2014.

É nessa perspectiva que busco em meu trabalho a expansão técnica/formal/conceitual na execução das obras; cada imagem possui tamanho e formato específicos, a relação delas no espaço também é importante para a finalização da minha concepção poética.

Apoiada nesse conceito, busco uma liberdade para além do suporte e da linguagem tradicional, nas imagens estabeleço uma relação que ultrapassa a mera apresentação de uma cena ou paisagem, por meio delas componho uma narrativa apoiada em minhas memórias e experiências. Além das experimentações compositivas, que faço com uso de *softwares* de edição, penso meu trabalho plasticamente – minhas fotografias não são apenas imagens, transformam-se, em muitos casos, em objetos e/ou instalações. A exemplo da instalação na exposição *A Paisagem Real* na Galeria do SESC/SC de Jaraguá do Sul, em 2013, em que convidava o espectador a mergulhar nas ondas do horizonte da paisagem fixada na parede.



Figura 71: Sem título. Instalação. Exposição A Paisagem Real, 2013.

Por conseguinte, as produções contemporâneas mais arrojadas se mostram livres das convenções da fotografia tradicional, dando ênfase ao processo de criação e aos procedimentos, ampliando a fotografia enquanto linguagem, subvertendo códigos e modelos contra a conformidade visual.

O projeto estético contemporâneo - e aqui se inclui a fotografia expandida - é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos - novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. (Fernandes Junior, 2006, p. 6).

Além das experimentações plásticas e visuais, os trabalhos em *fotografia expandida* buscam superar os paradigmas impostos pela operacionalização dos equipamentos e materiais, questionando, dessa maneira, o sistema de produção fotográfica, bem como ampliando os usos dessa linguagem. Nesse sentido, negando a massificação dos usos da imagem contemporânea, proponho outras possibilidades de criação e expressão por meio da fotografia.

Vilém Flusser (1985), em sua obra 'Filosofia da Caixa Preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia', estabelece um paralelo entre o processo fotográfico e seus usos sociais. Para o autor, o aparelho fotográfico diz respeito ao brinquedo que se usa para transformar pensamento conceitual em imagem. Já os operadores, o autor divide em: fotógrafo e funcionário, ambos sujeitos ao programa do aparelho. Porém, o fotógrafo domina o aparelho, ultrapassa o programa pré-estabelecido da caixa preta (câmera), tornando-se um fotógrafo experimental. "Liberdade é jogar contra o aparelho, e isso é possível." (Flusser, 1985, p. 41). Esse pensamento também dialoga com o dispositivo de Agamben (2009), na ideia de profanar, ou seja, jogar, esgotar e ultrapassar seu próprio modo operante. Para Flusser (1985, p. 15),

O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico [...] O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades.

As potencialidades dormentes que tanto a fotografia, quanto o objeto artístico guardam, casam com a fala de Flusser (1985), pois quando o autor questiona os usos do aparelho fotográfico, preconiza a crítica para a imagem técnica, negando ao

mesmo tempo a repetição e a operacionalização pré-concebida do aparelho. Fernandes Junior (2006) diz que Flusser (1985) critica a padronização da visualidade, e quando o fotógrafo trabalha com categorias não previstas no aparelho, produz a *fotografia expandida*, porque inverteu a lógica processual pré-estabelecida. Portanto, a raiz desse conceito pode ser plantada pela familiaridade à crítica de Flusser (1985), avançando no que diz respeito ao fotógrafo, que nesse caso se configura como artista que subverte os modelos instituídos, operando nas brechas dos programas e nas matrizes estabelecidas pelo sistema, ou nos dispositivos empregados.

A relação que Flusser (1985) faz sobre o fotógrafo *versus* funcionário, diz respeito à diferença no domínio do uso do aparelho fotográfico; quando afirma que o fotógrafo deve visar o esclarecimento da caixa preta, ele argumenta no sentido de entender como se dá todo o processo técnico fotográfico, não sendo o fotógrafo um mero 'apertador de botão', mas sim, um criador de produções não previstas na inscrição do programa.

Em contrapartida, Fernandes Junior (2006) apoia-se nessa ideia e enquadra as novas manifestações fotográficas dentro de uma perspectiva expandida. Ao observar o campo artístico contemporâneo, percebe que o artista que faz uso da fotografia subvertendo a imagem tradicional consegue potencializar funções não previstas anteriormente. E "subverter o código impositivo é utilizar o equipamento, seus acessórios, o material sensível e os *softwares* com procedimentos contrários aos estabelecidos pelo seu produtor ou por sua tradição cultural." (Fernandes Junior, 2006, p. 5).

Por fim, trata-se de compreender essas manifestações como narrativas visuais carregadas de relações que fogem ao campo restrito da fotografia, em que as atmosferas das produções ultrapassam as dimensões formais, vindo a se constituir como objeto fotográfico suspeito, que encontra seu ancoradouro nas experiências, nos ruídos e na intensidade da produção contemporânea em arte, não negligenciando a plasticidade que acompanha as produções.

Desse modo, olhar é perceber e criar; é estar atento ao que passa em frente aos nossos olhos, é ler as entrelinhas, aguardar que surjam imagens que nos toquem, falem, que nos arrematem. O olhar fotográfico recorta, por meio de janelas, o espaço, escolhe o que guardará como rastro num arquivo de afetos, sejam eles físicos ou imateriais. Dá ao referente a possibilidade de constituir-se em devires, em infinitas camadas de ver-se. Portanto, a fotografia que faz parte da minha vida e a que desejo tocar o outro, é uma fotografia que foge da mera representação da realidade, ela possui histórias, é carregada de significados, muitas vezes exteriores a ela, e, também, é nessas linhas que minhas aulas trafegam.

Entre os diversos trabalhos que desenvolvi com os estudantes ao longo da trajetória como professora, gostaria de destacar alguns que elucidam e revelam esses processos. São trabalhos com diversas turmas, em cidades e cursos de graduações diferentes, porém, o sentido e direcionamento das minhas aulas seguiram os conceitos

da *fotografia expandida*, combinando aulas práticas, experimentais, investigativas e teóricas. Os exemplos que trago aqui se relacionam com as afetividades dos estudantes; os trabalhos surgiram pelas afinidades e escolhas sobre assuntos quer foram referência para a vida deles, em abertura para o processual. Além de produzirem fotografias, os estudantes deveriam pensar o trabalho dentro do conceito de *fotografia expandida*, ou seja, o trabalho deveria ir além da mera apresentação da uma suposta realidade. Portanto, o trabalho passa a ser pensado como objeto artístico e a sua forma plástica passa a dialogar com a temática escolhida.

Assim, convido a todos a conhecer algumas narrativas dos meus estudantes.

O trabalho de Thaís (Figura 72) surgiu por meio de fotografias da piscina da casa de veraneio dela. As imagens mostravam reflexos na piscina, banhadas por uma luz dourada. Quando mostrou o trabalho ao grupo, sugeri que imprimisse suas fotografias em lâminas transparentes para ver como a imagem se comportaria num suporte translúcido. Ao sobrepor duas imagens, gerou-se uma terceira, e, devido ao reflexo



Figura 72: Trabalho de Thaís Sehn, 2008.

da água, criou-se uma imagem com estética surreal, numa atmosfera de sonho em que as formas se decompunham em traços finos e manchas de cor. As obras foram expostas posteriormente suspensas em um varal, assim, o espectador podia observar as sutilezas dos reflexos e das camadas.

O trabalho de Tina (Figura 73), surgiu do desejo da estudante em guardar marcas de sua antiga casa, lugar em que viveu com seus avós e que naquele momento

estava sendo vendida a terceiros. Tina dirigiu-se até a casa vazia e fotografou as paredes; essas marcas pontuavam histórias que apenas ela vivenciou: lugar que seu avô colocava o chapéu, espaço onde havia um quadro antigo, etc. Na minha percepção, o trabalho de Tina estava finalizado, faltava apenas pensar no tamanho da revelação da fotografia. Porém, ela não queria expor ao público,



Figura 73: Trabalho de Tina Ramm, 2008.

Figura 74: Trabalho de Vera Ballerini, 2011.



sentia-se exposta, pois era uma memória muito particular. A solução para esse impasse foi cobrir a imagem com um leve tecido branco; assim, as marcas permaneciam protegidas e só se mostravam àqueles que se dispusessem a erguer o véu.

No trabalho de Vera Ballerini (Figura 74), as memórias de sua infância se materializaram na apropriação de uma janela antiga, de uma casa que não existe mais. Ela relatou que aquela janela continha um significado especial em sua infância, pois nunca se encontrava aberta. Na infância, quando questionou sua irmã sobre isso, descobriu que se a janela fosse aberta, a casa cairia. Entre verdades e imaginações de criança, Vera retomou esse objeto cotidiano

e o transformou num artefato carregado de lembranças do passado. Em seus vidros, aparecem fotografias translúcidas de outros objetos daquele passado, e, na madeira, gravou um poema de sua autoria.

Na mesma linha das memórias afetivas, o trabalho de Brígida Poli (Figura 75), relaciona casa e paisagem; a terra, simbolizando a força de sua casa no meio rural, e a fotografia, guardando a paisagem cotidiana, típica da região oeste catarinense, em que os blocos de cores dos campos compõem uma espécie de pintura. A estudante apresentou a fotografia em uma caixa de madeira sobre a terra da sua região, fazendo-a como moldura.

Por fim, no trabalho de Ana Claudia Anschau (Figura 76), houve interação entre obra e espectador. Através de fotografias do céu, vistas por uma escada, percebemos a materialização do objeto 'escada' presente de três formas distintas: fotografia, suporte e acesso à obra. Essas escadas aludem o transcender, o ver além dos muros e dos horizontes. Elas anseiam o céu.

Todos os trabalhos apresentados aqui dialogam com o sentido que dou a



Figura 75: Trabalho de Brígida Poli, 2011.

Figura 76: Trabalho de Ana Claudia Anschau, 2011



fotografia e atravessam substancialmente meu trabalho poético. São lugares de presença e que revelam vazios, são lugares de dar-se tempo. Os temas, memória, experiências, delicadezas cotidianas, território afetivo e narrativas, perpassam a imagem e mostram as possibilidades que a fotografia tem enquanto dispositivo, enquanto potência preñhe de devires, diferenças que se produziram em mim e que reverberaram em meus estudantes. São paisagens docentes que carrego junto com minhas experiências enquanto professora/artista, esses encontros produzem forças que afetam minha professoralidade e que expandem/influenciam minha atuação enquanto artista.

3.3 Mar de Paisagens



Figura 77: Sem título. Série A Paisagem Real, 2012.

"Só veem as belezas do mundo, aqueles que têm belezas dentro de si." (Rubem Alves)

Sempre inicio minha primeira aula de fotografia com a frase de Rubem Alves; com ela, busco provocar e sensibilizar uma consciência em relação ao olhar, o que vejo e como vejo o mundo que está ao meu entorno. Para mim, fotografar é muito mais amplo, não somente dominar a técnica ou a câmera fotográfica; fotografar é perceber, olhar sensivelmente as imagens que passam sem cessar em frente aos nossos olhos. Fotografar é estar disposto, é ter coragem, não ter preconceitos e ir à procura da melhor cena/imagem ou estar suscetível para encontrá-la a qualquer momento. Como no dia em que fiz essa fotografia (Figura 77), estava na estrada e ao olhar para o lado encontro um mar de ondas de cores, misturas de linhas e formas. O céu estava delicado, intercalado com algumas nuvens tímidas. Nesse dia, em 2012, durante minha aula, encontrei a poética de *A Paisagem Real*.

Na minha produção artística que desenvolvo desde essa aula no interior, simbolizo a paisagem natural como um lugar de encontro, espera, calma e, ao observá-la, vem à superfície um conjunto de memórias que carrego em silêncio. Não se trata de uma temática ambiental, e sim, de um olhar permanente e atento ao nosso meio e à região em que fui criada, onde as nuvens parecem tocar o solo, em que a linha do horizonte nos diz que estamos mais próximos ao céu.

A Paisagem Real, nome da minha primeira exposição individual e que ainda desenvolvo, é aquela que demarca um acontecimento, um conjunto de situações que geram uma determinada força, que emergem de minha memória latente e que, por vezes, se faz presente através de ações e pensamentos. É aquela que encontro e/ou crio em minhas viagens, tanto as turísticas, quanto as docentes. Este projeto foi contemplado no Edital SESC de Galerias em 2013. Circulou pelas cidades de Jaraguá do Sul, São Bento do Sul e Joinville (2014). A partir dele começo a desenvolver efetivamente o tema da paisagem em meu trabalho artístico. *A Paisagem Real* tem o sentido de não representar a realidade da paisagem, mas sim, de ficcioná-la.

Compreendo a paisagem como um processo de reflexão de mim mesma, como uma catarse que se efetiva através de registros fotográficos das paisagens naturais e do corpo ausente; são imagens que geram silêncios, que só um olhar afetivo e demorado pode propiciar. É uma paisagem que provoca em mim sossego, como um mar cristalino em que as ondas se movimentam lentamente.

Uma vez escutei que a melhor maneira para a 'vista' descansar, não era dormir, muito menos fechar os olhos, e sim, olhar para uma paisagem distante. É um pouco disso que gostaria de provocar naquele que observa meu trabalho. Porém, em minhas produções, nem sempre a paisagem se apresenta serena e organizada formalmente, porque meu olhar é feito de camadas afetivas, de forças que se atravessam, sobreposições de lembranças e memórias, porém, sempre na busca do remanso.

Conforme o texto da exposição *A Paisagem Real*, minhas paisagens:



Figura 78: Sem título, Série Na Estrada, 2019.

"São vistas únicas, imóveis e efêmeras. Através de um olhar atento e delicado, essas imagens perenes procuram expandir a mera existência, para se tornarem parte constituinte de uma lembrança concreta, efetivada pelo olhar. Além da sensibilidade que contorna pequenos fatos cotidianos, esse olhar procura o infinito, e nele estabelece uma relação com o real e não com a realidade. Esse real idealizado passa a ser recodificado e se transforma em um pequeno jardim suspenso. Pairando pela leveza do natural, pela calma da não representação humana e por, principalmente, falar em pequenas doses de silêncio. A linha do horizonte causa uma estabilidade, uma ilusão de beleza plena, segura, de caminhos traçados e alcançados. A memória implícita pode ser entendida pelo olhar contemplativo, aquele olhar que só o encantamento pode transformar e fazer renascer rotineiramente uma busca incessante por pequenas paisagens reais."
(Janaina Schwambach, 2013).

Em meus trabalhos, geralmente, a paisagem natural é caracterizada pelos modos clássicos de representação, referência da pintura ocidental e, para mim, é com ela que minha poética vem à tona, se desenvolve e se faz ver. Ou seja, não registro apenas os elementos físicos e formais de uma paisagem natural (céu, nuvens, horizontes, flora, etc.) pensando em uma composição tradicional e equilibrada, mas sim, um modo simbólico de exteriorizar as afetividades que carrego, e as sutilezas em minhas narrativas por meio de metáforas. Cruzo minha vida, memórias e experiências com a captura do meu entorno, da paisagem que faz parte da minha constituição enquanto sujeito pertencente a um território afetivo.

Anne Cauquelin (2007, p. 16) afirma que paisagem não se remete apenas à palavra 'natureza', ela pode ser uma construção aberta, representativa do homem e demonstra um modelo de harmonia, unidade; uma espécie de "conjuntos de valores ordenados em uma visão." O rótulo 'bela paisagem' guarda em sua formação a harmonia de um espaço que se descreve ao ambiente natural na idealização de elementos que constituem uma cena ideal. Porém, na arte contemporânea temos outros delineamentos, há diluição das fronteiras técnicas e conceituais, e isso acaba ampliando a sua esfera de atividade. A partir disso, percebo uma zona de tensão na minha atividade poética, pois ao mesmo tempo em que rompo com os limites da paisagem tradicional, utilizo-me dela para compor meus trabalhos.

A categoria artística paisagem é fruto de uma subjetivação; ela não acontece na natureza, mas requer um processo que passa pela subjetividade do artista [...] é sempre uma elaboração individual, que pressupõe, por um lado, uma apropriação e, por outro, uma reconstrução. (Bulhões; Kern, 2010, p. 281).

Nesse sentido, projeto minha subjetividade no olhar que tenho sobre e com a paisagem natural, ciente que meu olhar é impregnado de referências imagéticas que colecionei mentalmente durante toda vida, circunscritas dentro de um contexto histórico e cultural. Desse modo, minha subjetividade está nas imagens que escolho fotografar, mostrando como vejo o mundo e como o recio, principalmente dentro da ideia da *fotografia expandida*.

'Paisagem' é um termo oriundo da arte ocidental, da qual as raízes remontam algumas pinturas de paredes gregas, romanas, retábulos e miniaturas medievais, todavia, sempre ocupando um lugar secundário na arte até o século XVII, quando começa a sua ascensão. A denominação Paisagem foi inicialmente utilizada como gênero pictórico, "vincula-se a uma maneira de ver e conceber o mundo, de compô-lo em uma cena." (Cabral, 2000, p. 36). Usualmente utilizada como um sinônimo de natureza, o conceito de paisagem indefere do que apresenta, é uma construção, uma criação mental carregada de influências históricas e culturais (Maderuelo, 2010).

Nesse sentido, para Maderuelo (2010), a contemplação da paisagem só irá ocorrer após a sua apresentação por meio da arte, que irá superar a ideia de utilidade, vinculada à cartografia, geografia e exploração territorial. "O mapeamento do espaço, conhecido ou desconhecido, e sua transcrição em forma de desenho, foram etapas importantes do processo de apropriação e ordenação do território pelo sujeito moderno." (Bonilha, 2019, p. 65).

Assim, na arte, a paisagem assume um caráter de simulacro com diversos significados, mas que evidencia o sensível, e o olhar para a natureza (Bulhões; Kern, 2010). De maneira idealizada e ficcional, possuía determinada estética e foi determinante para a mudança das temáticas na arte, expondo a subjetividade e os sentimentos do artista; ideias que anteriormente eram reprimidas por padrões estéticos vinculados a questões religiosas numa Europa católica (Maderuelo, 2010).

A partir do século XIV, a paisagem na pintura auxiliava a composição do fundo das obras, servindo para ajudar na ilusão da perspectiva, e situar as figuras dentro de um mundo natural, não tendo mais o espaço celestial como referência. Com o maior desenvolvimento de estudos científicos, na geografia, cartografia e ótica, passou-se a ter dados mais técnicos e precisos sobre um mundo ainda pouco explorado visualmente.

Após a Reforma Protestante, artistas holandeses e flamengos começaram a pintar outros temas devido à proibição vinculada ao iconoclasmo, assim, "*destacan los retratos de burgueses, los bodegones e las vistas de países, es decir, los paisajes.*" (Maderuelo, 2010, p. 22). As pinturas apresentam riquezas de detalhes precisos, principalmente pela utilização de instrumentos óticos, como é o caso do uso da câmera escura, por isso "a arte holandesa do século XVII, teria se destacado pela descrição e não pela narrativa." (Bonilha, 2019, p. 71).

O céu também ganha evidência nas paisagens dos pintores holandeses, pois

Figura 79: Paisagem com um campo de trigo (1658 – 1662), Jacob Van Ruisdael.



foram capazes de apresentar as nuances das nuvens. "Com eles, a representação dos reflexos do céu na água atinge a unidade da atmosfera luminosa. A luz não é mais imóvel e absorvida pelos objetos, mas é movimento: as nuvens se fragmentam no céu, as sombras correm na planície." (Peixoto, 2004, p. 142). A exemplo dos trabalhos de Jacob Van Ruisdael.

Paralelamente, artistas viajantes percorriam o Brasil (1636 a 1645) no período colonial com a finalidade de

registrar e documentar os territórios, até então desconhecidos pelos estrangeiros. Porém, segundo Rey (2010), as pinturas e desenhos frequentemente davam a ver uma visão idealizada do nosso território, não revelando as reais condições e resistências encontradas aqui. Entretanto, entre esses artistas, podemos destacar Frans Post, que "por não ser católico, pôde dedicar-se a temas profanos, o que não era permitido aos portugueses." (Rey, 2010, p. 270), assim, seus trabalhos possuem um caráter menos comprometido com "preocupações morais e religiosas", alinhando-se à uma visão mais naturalista.

Libertando-se das representações do divino, a pintura estruturou-se como linguagem moderna a partir de dois gêneros: o retrato e a pintura de paisagens. O *portrait* do indivíduo burguês e o registro de seus domínios. A pintura deixa de retratar apenas rostos de santos ou reis para imortalizar a figura anônima. Deixa de mostrar cenas divinas para descortinar baías, campos e cidades, para mapear o mundo como cenário da prosperidade [...] onde teria se refugiado o sagrado, senão nas coisas mais elementares do cotidiano? Transcendência que agora deriva da experiência. (Peixoto, 2004, p. 57).

Sendo assim, a paisagem enquanto gênero na arte surge como fenômeno moderno e se desenvolve principalmente com as mudanças provenientes da Revolução Industrial, quando o homem do campo migra para a cidade e o campo acaba se tornando um "refúgio" para abrigar e fugir da vida urbana, permeada de indústrias, fábricas e meios de transporte (Bulhões; Kern, 2010).

Na pintura, apresenta um recorte da natureza enfatizado principalmente no movimento Romântico (1790 a 1840) (Bonilha, 2019). Os artistas buscavam pela livre expressão da personalidade, do seu estado de espírito, desvinculados das convenções

e delimitações da pintura tradicional, como também, sofrem influências pelo pensamento nacionalista de afeto e identificação com os territórios. Cenas bucólicas, pastoris, jardins e trabalhadores... Os artistas adotam uma apresentação idealizada, carregada de forte sentimentalismo e emoção, enfatizando certa desorganização própria da natureza. "O olhar daquele que pintava e sua concepção dos conceitos envolvidos na obra interessavam mais do que os espaços geográficos representados." (Bulhões; Kern, 2010, p. 285), ou seja, a paisagem era apresentada a partir da experiência com o território, mas que não negava as questões históricas e sociais envolvidas.

As paisagens românticas surgiram com o desejo de equilibrar o "mundo moral dos sentimentos e o mundo natural" (Argan, 1992, p. 33) por meio da contemplação de um meio com menos interferências humanas, em contraponto com a vida nas cidades. Mesmo tendo a busca pelo equilíbrio afetada "pela noção recorrente da pequenez humana diante da imensidão do mundo natural [...] a paisagem funcionou como apresentação do sujeito moderno e de seu olhar, mais uma vez utópico, sobre a natureza." (Bonilha, 2019, p. 77).

Os artistas ingleses John Constable (1776 – 1837) e Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851) e o alemão Caspar David Friedrich (1774 – 1840) se destacam nesse período, negam as convenções pictóricas tradicionais ao realizarem mudanças principalmente no espaço atmosférico da paisagem, privilegiando o fenômeno da luz e o movimento das nuvens, recusando a limitação precisa do espaço; agora a paisagem tende ao infinito (Peixoto, 2004).

John Constable baseava suas paisagens em fatos observáveis, com perfeição aos efeitos da natureza. Fazia esboços ao ar livre e depois finalizava seus trabalhos no ateliê.

Segundo Janson (1993, p. 849), prezava pelas "qualidades intangíveis – as condições do céu, da luz e da atmosfera [...] o céu para ele era a 'chave-mestra, a escala padrão e o principal órgão do sentimento'."

Já William Turner, cujos trabalhos Constable descreveu "como visões etéreas, pintadas com vapor colorido" (Janson, 1993, p. 850), iniciou como aquarelista com estudos ao ar livre; constantemente, alterava drasticamente a apresentação das paisagens. Foi também influenciado por temas literários e localidades onde ocorreram



Figura 80: *Clouds* (1822), John Constable.

Figura 81: *Norham Castle: colour study* (1797- 1798), William Turner



Figura 82: Sem título, A Paisagem Real, 2012.



capazes de evidenciar o ponto de vista do observador, com cenários naturais idealizados, cenas bucólicas e melancólicas, reflexo da personalidade do artista (Janson, 1993). Geralmente mostram a imensidão de ambientes insólitos, sem a figura humana e temas carregados por questões filosóficas e religiosas, terrenas e divinas (Bonilha, 2019).

Quando vejo a pintura '*O viajante sobre o mar de névoas*', de Friedrich, lembro da paisagem da estrada quando dava aulas na Terra Indígena Toldo Chimbangue, da etnia Kaingang, nos cursos de Licenciatura Intercultural Indígena.³⁹

Acordava muito cedo para me descolar até a aldeia. Nas manhãs de inverno, era comum me encontrar sobre as nuvens, a estrada era permeada por vales e curvas. No caminho havia uma pequena gruta que por

acontecimentos históricos, além de tempestades, mares e portos. A figura humana fica diminuída numa paisagem espetacular, carregadas de emoções.

No trabalho desses artistas, a nuvem e sua nebulosidade questionam a perspectiva na apresentação dos planos no espaço da tela, pois não pode ser desenhada/pintada por meio de linhas e formas geométricas. Porquanto, "a perspectiva só conhece as coisas que podem reduzir a seus termos, que ocupam um lugar, cujo contorno pode ser definido por suas linhas. Mas o céu não ocupa um lugar, não tem medidas." (Peixoto, 2004, p. 252).

Caspar Friedrich partilha de muitas características de Turner, porém, em suas imagens, a estaticidade da cena prevalece. As pinturas sugerem temas



Figura 83: O viajante sobre o mar de névoas (1817 – 1818), Caspar David Friedrich.

39 - Disponível em: <<https://www.unochapeco.edu.br/indigena>>. Acesso em: maio 2020.

vezes jorrava água de uma pequena cascata, nos dias muito frios cheguei a encontrar o pequeno fio de água congelado.

Era uma estrada de surpresas, ao descer a serra encontrava animais selvagens atravessando rapidamente o caminho, e a neblina, como um manto translúcido, permanecia até o meio da manhã. As aulas eram uma mistura de risos, choro das crianças que acompanhavam seus pais, café e almoço coletivo. A escola cedida pelo Estado (SC) era precária, nem sempre tinha luz ou água, mas nos intervalos era comum estudantes se reunirem para tocar violão e cantar. Foram diversas experiências singulares que permearam os quatro anos de convívio com os estudantes naquele território. Presenciei reuniões da comunidade gerenciadas pelo cacique, reuniões das mulheres da aldeia, jogos de futebol depois das aulas, e também, um dia fui benzida por uma das estudantes em função de uma dor de cabeça.



Figura 84: Sobre as nuvens. Série Na estrada, 2016.



Figura 85: Caminho até a escola. Série Na estrada, 2016.

Figura 86: Casa ao lado da escola, 2017.



Não foi a primeira vez que ministrei para o curso de Licenciatura Intercultural Indígena. Numa turma anterior, as aulas eram realizadas em Ipuacu/SC, na Terra Indígena Xapecó, a cerca de 75 km da cidade de Chapecó/SC. Lá as condições da escola eram ainda mais precárias, todavia, a Terra possuía diversas aldeias juntas e meu descolamento se fazia em grupo com professores e alguns estudantes. Naquelas paisagens, todos os anos, era comum aparecerem desenhos agroglifos⁴⁰ antes do dia 02 de novembro. Não tive a

sorte de vê-los, mas escutei muitas histórias sobre; na disciplina de Folclore aprendi muito sobre a cultura indígena, e tenho comigo até hoje desenhos e histórias produzidas pelos estudantes contando as lendas locais... Como o caso de um lugar, onde o rio faz a curva e que chora uma criança abandonada, ou histórias de lobisomens, almas penadas. São muitas histórias que gostaria de narrar, porém, nesta pesquisa preciso fazer escolhas.

O trabalho '*Sob o peso dos teus olhos*' (figura 87) foi realizado nessas andanças pelo interior de Ipuacu, nos meus deslocamentos até a aldeia sede para dar aulas. Como o próprio nome tupi-guarani da cidade indica, "extensa região de terras úmidas perto das montanhas"⁴¹, me vi cercada de paisagens misteriosas em que as nuvens sempre se faziam presentes. Senti-me um pouco como os antigos artistas viajantes, que pintavam terras desconhecidas.

Sempre quis revelar paisagens como um pintor, contudo, acredito que minhas fotografias deram conta de exibir meus encantamentos e afetos, pois, o



Figura 87: Sob o peso dos teus olhos, 2013.

40 - Disponível em: <<https://www.ipuacu.sc.gov.br/cms/pagina/ver/codMapaItem/45888>>. Acesso em: dez. 2019.

41 - Segundo o dicionário Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ipua%C3%A7u>>. Acesso em: abr. 2020.

tempo é condição para minhas imagens em oposição ao ritmo acelerado do cotidiano e, nesse sentido, lá nas Terras Indígenas sentia-o passar de outra maneira, respeitando a própria natureza, como faziam as crianças da aldeia quando a chuva aparecia sem aviso - saíam espontaneamente das salas para tomar banho de chuva. Nesses lugares, as forças da minha professoralidade intensificavam outros modos de ensinar e perceber, me vi descobrindo outras realidades como uma criança, em que meu olhar registrava tudo atentamente. 'Dar-se tempo', para eles... é condição de existência que nem chega a ser questionado.



Figura 88: Madrugada em Chapecó, 2016.

Nesses percursos percebo que a nebulosidade é uma imagem constante nas paisagens do oeste catarinense. Sem entrar na área de conhecimento da geografia, minha percepção vem das camadas afetivas que desenvolvi com aquele lugar. No planalto, entre pequenas serras e vales, despontam araucárias, matas nativas e terras cultivadas. Mas as nuvens e a 'serração' estão lá nas manhãs úmidas e nas noites de inverno. Toda a cidade é envolta por essas pequenas partículas de água; nesses momentos, as ruas ficam silenciosas, inabitadas, parecem emergir das brumas de algum porto próximo, ou de alguma pintura de Turner (Figura 89).

Os artistas românticos, principalmente William Turner, apresentavam imagens carregadas de sentimento e que exploravam especialmente as imagens de céus, nuvens, tormentas e paisagens bucólicas, de certa maneira, estilizadas, instaurando um espaço praticamente sem profundidade.

A nebulosidade se presta a um questionamento racical do dispositivo perspectivístico clássico. A nuvem, este 'corpo sem superfície' que não se deixa retratar, por muito tempo excluído do campo pictórico, serviu à pintura para problematizar a perspectiva, contestada por essas massas nebulosas. O esquema da visão converte-se numa justaposição de planos heterogêneos, pois a fluidez das nuvens requer um olhar que percorra lateralmente o quadro. A pintura de paisagens instaura uma nova maneira de ver o mundo. (Peixoto, 2004, p. 11)⁴².

42 - O autor faz referência a Hubert Damisch, *Théorie du nuage* (Paris: Seuil, 1972).

Figura 89: Paisagem com uma árvore à direita (c. 1828). William Turner.



Segundo Bulhões e Kern (2010, p. 286), as imagens em que as nuvens são vistas, propõem "nova condição plana da imagem, que alterava a visão centralizada, levando o olhar do espectador a perambular pela tela", sem ordenação do tempo e do espaço. Nesse período, a paisagem

natural consegue sua autonomia plena, com uma linguagem simbólica, diferenciando-se da tradição clássica, em especial nas pinturas.

[O olho perambula pela tela como o *flâneur*.]

Importante ressaltar também o Impressionismo (1860 - 1880), movimento do século XIX, que por meio da observação da natureza e da pintura ao ar livre, explora os efeitos atmosféricos, negando os modos de fazer acadêmicos e realistas, dando ênfase a interpretações e sensações pessoais. As pinturas impressionistas negam a linha, o contorno e a formalidade, e as pinceladas aparecem na tela num jogo de luz e sombra que privilegia as cores. Possuem o desejo de mostrar as cenas como elas eram, inconstantes e circunstanciais, pintando a luz e seu movimento, como um recorte espaço/temporal, muito parecido com a captura e recorte fotográfico. "*Las ideas sobre el paisaje se desplazan de la representación de accidentes geográficos a la plasmación de las 'impreciones'*." (Maderuelo, 2010, p. 29). Como artistas desse movimento, podemos destacar Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), entre outros.

Quando os artistas saem de seus ateliês, são influenciados, de certa maneira, pela fotografia, pois sua descoberta acontece por volta de 1826, ano da fotografia mais antiga e existente que temos conhecimento, atribuída à Joseph Nicéphore Niépce. Entretanto, a técnica fotográfica que possui como gênese da câmera fotográfica a câmera escura, foi uma descoberta que teve diversos inventores, em várias partes do mundo, com procedimentos similares.

"A fotografia nasceu como um registro da luz" (Peixoto, 2004, p. 21) e foi por meio de estudos sobre a luz e a cor que a fotografia potencializou diversas mudanças nas práticas artísticas, que irão influenciar os movimentos e escolas modernistas.

Desse modo, "a fotografia foi considerada, nas suas origens, um meio destinado a liberar a pintura do trabalho ingrato da reprodução fiel, que poderia então se dedicar à figuração abstrata." (Peixoto, 2004, p. 32).

Com o surgimento das vanguardas modernistas, os artistas buscam subverter os temas e gêneros artísticos, a paisagem perde espaço para as questões influenciadas pelas transformações oriundas da Revolução Industrial, novas tecnologias, meios de transporte e o próprio sentimento de época, a modernidade. Os artistas passam a explorar outras possibilidades plásticas e temáticas, deixando em segundo plano, geralmente, a paisagem enquanto natureza com ponto de vista único, bem como deixaram o registro documental da "realidade" para a nova técnica em

desenvolvimento, a fotografia. Entretanto, no Brasil, artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Cícero Dias, Oswaldo Goeldi, Alberto da Veiga Guignard, buscam certa "identidade nacional" por meio de estudos sobre a paisagem natural e seus aspectos culturais e sociais. (Rey, 2010, p. 271).

A paisagem nesse momento começa a ser explorada na fotografia, a exemplo do pintor e fotógrafo francês Jean-Baptiste Gustave Le Gray (1820-1884), que registra especialmente paisagens de mares, céus e marinas, utilizando sistematicamente a montagem para conseguir um melhor resultado visual. Também desenvolveu técnicas fotográficas próprias para suas imagens.

Teve como influência a escola de pintura de Barbizon – segundo Hacking

Figura 90: *Brigo n the water* (1856), G. Le Gray.



Figura 91: *Marmé, étude de nuages*, (1856), G. Le Gray.



(2012, p. 77), "a 'escola'⁴³ incluía Jean-Baptiste-Camille-Corot, Charles-François Daubigny, Virgílio Díaz, Jean-François Millet e Théodore Rousseau", artistas que eram inspirados pelo Romantismo na apreensão da natureza, além de pintarem ao ar livre.

Na época, a técnica fotográfica ainda em desenvolvimento não possibilitava uma exposição luminosa uniforme de tons devido a duas intensidades de luz diferentes – os tempos para fotografar o céu e água em movimento são diferentes –, assim, era comum o céu parecer esbranquiçado (Peixoto, 2004). Importante lembrar que na época os tempos da fotografia ainda eram lentos. Porém Le Gray fazia duas ou mais tomadas e depois unia diferentes negativos num procedimento dentro do laboratório fotográfico para formar uma imagem equilibrada na exposição.

"A fotomontagem [...] foi inventada para resolver o problema da impossibilidade de fotografar ao mesmo tempo o céu e uma paisagem, porque o azul imprimia-se muito mais rapidamente, saturando a foto." (Peixoto, 2004, p. 168). Nem sempre as imagens do céu e do mar são dos mesmos lugares; o foco era transformar a composição o mais equilibrada possível, não ignorando as influências românticas e o sentimento nacionalista (Willette, 2015). As paisagens de Le Gray possuem uma atmosfera celeste, com efeitos dramáticos, apresentam barcos, navios, marinas, ondas, céu e nuvens.

Um tempo depois, outro fotógrafo se destacou no registro de céus e nuvens. Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo norte-americano, realizou seus estudos na Europa; quando retornou à América, foi o principal incentivador e fomentador da fotografia, "em 1904, por exemplo, cerca de 400 exposições são montadas por ele na Europa."⁴⁴ Nos Estados Unidos, criou o movimento Fotossessão (1902) que tinha como finalidade reafirmar a fotografia como prática artística autônoma (Hacking, 2012), organizou exposições e editou a revista especializada *Camera Work* (no período de 1903 a 1917). Em Nova Iorque, tinha uma galeria de arte referência para a arte moderna, Galeria 291, com outro fotógrafo, Edward Steichen.

Na busca pela "pureza da expressão abstrata", realizou um estudo de céus e nuvens por quase uma década (de 1923 a 1932), o qual denominou de Equivalências (Hacking, 2012, p. 203). Para Stieglitz, esses trabalhos (mais de duzentas fotografias) nasciam de uma necessidade interior, como experiências sensíveis equivalentes do seu estado emocional, como também demonstravam que o conteúdo das imagens era diferente de seus assuntos⁴⁵, enfatizando, assim, a abstração. Para Peixoto (2004), quando apenas o céu é enquadrado, perdemos a referência de espaço e lugar; é uma composição aberta, assim Stieglitz efetiva o equivalente.

43 - "Barbizon era, na época, uma vila na floresta de Fontainebleau, a sudoeste de Paris, onde os artistas se reuniam para pintar." (Hacking, 2012, p. 77). Inspiravam-se principalmente no Romantismo na representação da paisagem natural.

44 - Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3818/photo-secession>>. Acesso em: abr. 2020.

45 - Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267451>>. Acesso em: maio 2020. Tradução minha.

O céu sempre faz referência ao infinito, mas aqui, o infinito aparece fragmentado, sem vestígios de sua localização e território, "as relações entre o espaço fotográfico e a posição do sujeito que olha são totalmente incertas, independentes. Para aquele que olha, essas fotos literalmente não têm sentido (ou seja: todos os sentidos se equivalem)." (Peixoto, 2004, p. 147). Assim, há infinitas possibilidades de composição; as fotografias são libertas, flutuam no céu como as nuvens.



Figura 92. *Equivalent* (1927). Alfred Stieglitz.

Entre tantas transformações oriundas da modernidade, a fotografia alcança sua autonomia técnica e se estabiliza nas mais diversas áreas sociais: fotojornalismo, medicina, moda, publicidade, etnografia, entre outras. A consolidação da fotografia enquanto arte acontece após o movimento dadaísta, em que artistas assumem suas qualidades técnicas, explorando-a em seus usos, desde colagens, fotomontagens e composições. A exemplo, os trabalhos dos artistas Man Ray, Hannah Höch e László Moholy Nagy (Janson, 1993).

Por conseguinte, a arte contemporânea, após década de 50, irá propor diversas mudanças, tanto nos procedimentos, materiais e técnicas utilizados, quanto numa ampliação de possibilidades de criação e apreciação da arte, unindo vida, política, conceito e meio ambiente.



Figura 93: *Equivalent* (1923). Alfred Stieglitz.

Por meio da contestação dos artistas sobre o sistema das artes, surgem movimentos e ações que questionam o valor da obra de arte, tentam negar sua mercantilização como objeto, propondo, dessa maneira, outros modos de se produzir arte, explorando novas concepções, ações efêmeras, conceituais, bem como outros locais de exposição, fora das galerias e museus.

A apresentação da natureza na arte vai sofrendo modificações ao longo do século XX, e os principais movimentos que alargam essa relação são a *Land Art* e o Minimalismo, que não irão representar a paisagem e, sim, interferir nela. Esses movimentos propõem outras ligações entre obra e espectador, mudam a relação corpo, obra e espaço, expandindo as produções para ambientes insólitos, longínquos ou de difícil acesso. Constantemente, o registro fotográfico e audiovisual entra em cena para proporcionar a visualização e acesso aos trabalhos, devido à monumentalidade das obras, transformando as imagens em documentos. Na arte contemporânea, "criam-se novas geografias para o imaginário; territórios fluidos em que as paisagens não mais se fixam [...] mas se desdobram em inúmeras variantes. Os espaços geográficos [...] podem ser somente pontos de partida." (Bulhões; Kern, 2010, p. 284). E é nesse sentido que faço uso da paisagem, ela é o meu ponto de partida, tanto para pensar meu trabalho enquanto artista, quanto como professora.

A paisagem me atravessou no início da minha docência, quando viajava pelo oeste catarinense para ministrar aulas; fazia parte do meu caminho, estava no [entre], naquele momento em que me deslocava. Andava geralmente de carona e, por isso, nem sempre pude fotografar, mas muitas das paisagens que passaram ficaram em minha memória, produzindo marcas na minha subjetividade, na composição enquanto professora/artista.

Segundo Maderuelo (2010, p. 17), "*el paisaje no es algo que está en el territorio o en la naturaleza [...] sino que se encuentre en la mirada de quien contempla.*" É nesse sentido que defino a minha paisagem, ela é um conjunto de sensações, percepções e referências, dos lugares idealizados e das afetividades que desenvolvi sobre o território em que nasci, ela pertence ao meu olhar e se torna visível ao outro por meio das minhas imagens fotográficas.

No meu processo de criação, após o registro das fotografias, as imagens ficam em meu arquivo esperando o momento certo para se tornarem obras; esse tempo de esquecimento é necessário para meu processo de amadurecimento poético. Quando a fotografia é escolhida, em *softwares* de edição busco aprofundar as cores que se encontram subexpostas, refaço os enquadramentos e geralmente aplico filtros de ruído para deixar a imagem com uma estética mais efêmera, fugidia.

Principalmente durante as viagens, sem querer, às vezes encontro pelo caminho imagens que se parecem com obras de arte... No dia em que fiz a fotografia da estrada (Figura 94) não imaginava que teria uma equivalente como na pintura de Jacob Van Ruisdael (1628 – 1682), um dos pintores mais famosos e o principal



Figura 94: Primeira imagem, Sem título. Série Na estrada. Segunda imagem, 'Campos de trigo' Jacob Van Ruisdael.(1670).

representante da fase clássica da pintura de paisagem holandesa⁴⁶. E, devido a essas coincidências, percebo, ao olhar meu trabalho artístico, influências estéticas do Romantismo na maneira como observo e apresento meus trabalhos, no modo como sinto e projeto minha subjetividade na paisagem. Nesse sentido, segundo Bonilha (2019, p. 76):

A associação entre a subjetividade e a imaginação, a diversidade percebida em cada indivíduo e a possibilidade de harmonia com a natureza sem buscar por sua sujeição são marcas importantes do Romantismo, que aparecem como antagonistas às noções de racionalidade e a necessidade de progresso, a unidade humana e a dominação da natureza presentes no período iluminista.

Em meus trabalhos, a natureza e as nuvens ocupam um papel importante, são idealizadas, mas a divisão que a linha do horizonte provoca, separando céu e terra, reforça a ideia de pertencimento afetivo ao território do oeste catarinense. Revela a sensação de estar mais próxima ao céu, pois ele está em contato com o solo, sem outros elementos da natureza que poderiam bloquear essa visão.

46 - Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/jacob-van-ruisdael>>. Acesso em: jan. 2020.

Entretanto, no planalto, o céu se faz presente a qualquer mirada, sempre penetra no horizonte e sua linha demarca um recorte espaço/temporal que em muitos casos procuro planificar, buscando enquadramentos que mostrem a ilusão dos achatamentos dos planos da perspectiva. Assim, crio blocos de cores (azul celeste e terra vermelha), formas e cenas que privilegiam certa solitude (Figura 95).

A paisagem é sempre um recorte de uma área maior, mesmo nosso olhar tendo uma visão ampla, a paisagem continua além da linha do horizonte. Para Cauquelin (2007, p. 134), o advento da paisagem precisa de duas operações, o enquadramento e o conjunto dos quatro elementos, "água e areia, terra e céu".

Nesse sentido, por mais que minha paisagem seja um recorte da realidade físico-geográfica, por meio do corte espaço /temporal do enquadramento descaracterizoa, ela se torna um frame de algum território que, em muitos casos, reconstruo, pinto por meio dos *softwares*, buscando nas imagens sutilezas, formas e outras cores, que constantemente se encontram escondidas. Nesse sentido, minhas paisagens são cenas e fragmentos de algo infinito, expõem o sentido que dou ao lugar em que meu olhar se efetivou, lugar em que vivi e que carrego permanentemente.

O significado de cada paisagem representa uma forma de percepção e sentimento para cada ser humano. Pensa-se imageticamente e constrói-se um mundo de signos e representações de acordo com as percepções e sensações de mundo. Portanto, a paisagem não se refere unicamente aos olhos, mas a todos os outros sentidos e imaginário que concerne a capacidade da mente humana. (Silva; Bomfim; Costa, 2019, p. 4).

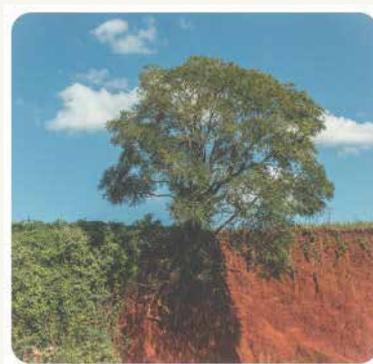
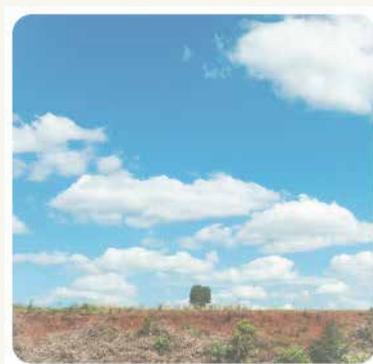


Figura 95: Sem título. Tríptico, 2017.

Para Bulhões e Kern (2010, p. 282), "a identificação com determinado território sempre foi um dos determinantes na construção da subjetividade dos indivíduos, na medida em que constitui o suporte físico de uma vivência social." Portanto, para mim, a linha do horizonte, é uma linha imaginária, é a demarcação de certa existência, é um paradoxo, está em frente aos meus olhos, mas não existe.

A paisagem que me constitui possui alguns elementos que se fazem presentes; no trabalho *Elementos para uma paisagem real* (figura 96), desenvolvido em 2015 durante o projeto Pretexto, na cidade de Chapecó/SC, viabilizado pelo SESC/SC e que teve como curadora a artista e professora Cláudia Zimmer; tinha como proposta curatorial trabalhar com uma linguagem/técnica diferente da usual, fora de nossa zona de conforto. A princípio foi muito difícil não pensar em imagens fotográficas, porém, quando me questionei sobre a origem do meu olhar para a paisagem, lembrei-me da minha lembrança mais antiga, aquela em que observo um grande rio. Nesse momento, estabeleci quais seriam os elementos da minha paisagem, e assim, produzi cinco baús de madeira que guardavam índices dos elementos constituintes da minha poética. Na primeira caixa, minha fotografia de criança; na segunda, terra vermelha do oeste catarinense; na terceira, um relógio antigo do meu avô, sem ponteiros, e que apresenta o tempo intensivo como componente para meu processo de criação; no quarto baú, um aquário com água, fazendo referência às nuvens, e no último, um espelho.

Esses elementos também compõem essa professora/artista, como marcas da minha subjetividade que estão presentes na criança, nas lembranças do território em que nasci e vivi durante anos, no tempo em suspensão necessário no meu processo de criação, e no espelho que é meu reflexo enquanto sujeito que olha para si e para as experiências com o objetivo de narrar-se e encontrar-se. Assim, segundo Cauquelin (2007, p. 116) "podemos também evocar nossa infância, o apego a certas paisagens, o rio, as colinas, as lembranças felizes-infelizes, para explicar a nós mesmos nossos sentimentos."



Figura 96: Elementos para uma paisagem real. Objeto, 2015.

Lá no Oeste, onde ninguém vai porque é longe do mar, o que resta é o mar de horizontes que o planalto oferece, "na planície em que o vento se derrama"⁴⁷, nele as nuvens pousam plenas, encontram a terra, se sustentam em sua linha. Nesse sentido, "a linha do horizonte da obra, o seu campo, é determinada pela possibilidade de manter o olhar mútuo. Essa trama de perspectivas – a articulação dos vários pontos." (Peixoto, 2004, p. 179). Portanto, ao observar uma paisagem, em especial as do planalto, sinto que estou mais perto de alcançar o infinito, que o céu está logo ali, virando a esquina, só preciso caminhar um pouco mais...



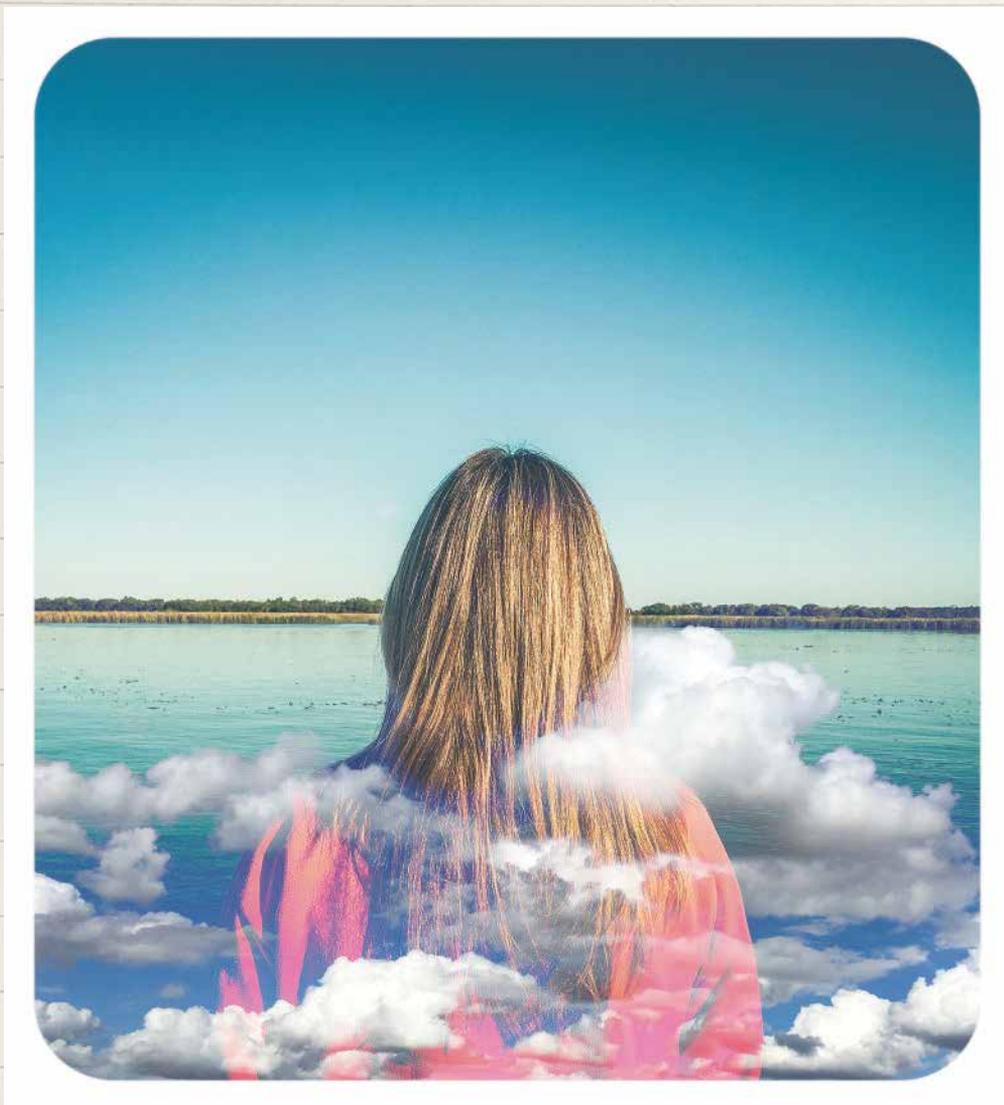


Figura 98: 'Preciso ouvir o céu', 2019.

Date.

No.

O ESTRANGEIRO

A quem você ama mais, homem enigmático, me diga:

seu pai, sua mãe ou seu irmão?

- Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.

- Seus amigos?

- O senhor está utilizando uma palavra cujo sentido

para mim permanece até hoje desconhecido.

- Sua pátria?

- Ignoro sob qual latitude está situada.

- A beleza?

- Eu a amaria com prazer, deusa e imortal.

- O ouro?

- Eu o odeio como o senhor odeia a Deus

- Ei! O que você ama então, extraordinário estrangeiro?

- Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá

adiante... as maravilhosas nuvens!

(Charles Baudelaire)

4- Nuvens



Figura 99: Sem título, 2020.

"Silêncio, hoje eu preciso tanto ouvir o céu"⁴⁸, eu preciso ouvir o que meu olhar quer me dizer, preciso escutar o céu que vive em mim. E é nessa escuta demorada que minha poética se efetiva e minha professoralidade habita. Sempre digo que o céu é a imagem mais democrática, pois está disponível para todos. Todos, sem exceção, podem possuir um pouco do firmamento, só precisam parar e olhar. O céu nos abocanha, nos engole, provoca uma sensação de vazio tão grande, que nessas lacunas somos apenas poeira, somos insignificantes perante uma tela que se pinta ao sopro do vento e das estrelas, que se desfaz sem apego, que surge insolente e potente, deixando memórias efêmeras do sol que insiste em nascer todos os dias.

Ao observar o céu, me vejo no horizonte, e em toda a sua plenitude o que me atrai é a sua inacessibilidade. "O prazer da paisagem procederia, portanto, dessa satisfação, de uma adequação, de um ajustar-se que pode alcançar sua própria perfeição, ou seja, o êxtase." (Cauquelin, 2007, p. 120). Sem padrões e amarras, apenas eu e a linha do horizonte que assinala o limite, apenas eu e a percepção de existir, de estar presente, sem passado e futuro, em estado de devir. Quisera esse olhar contemplativo uma constante, um olhar sempre em suspensão, que paira e adentra

48 - SILÊNCIO. Música de Flávia Wenceslau. Interpretação de Maria Bethânia. Disponível em: <<https://www.letras.com.br/flavia-wenceslau/silencio>>. Acesso em: abr. 2020.

minhas subjetividades, expande, embaralha e vaza nos interstícios de minhas marcas, dos meus vazios que insistem em permanecer latentes. Um olhar que se faz de ausências e de esquecimentos tão necessários na contemporaneidade. A potência está no movimento do [entre], nos momentos em que a fotografia me atravessa enquanto professora/artista, pois é um [entre] preenchido pelo vazio, cheio de potência num silêncio que perpassa o meu processo de criação; o entre é a passagem.

Como uma viajante sempre de passagem, minha trajetória de doutoramento teve muitas idas e vindas, em alguns dias da semana trabalhava como professora na cidade de Chapecó/SC, e em outros, era estudante na ilha de Florianópolis/SC. Essas viagens semanais demarcaram parte significativa da minha formação. Entre ônibus e aviões, estradas e céus, terra e mar, foram quatro anos de moradas provisórias, comidas improvisadas, dores nas costas, sono e encontros. Habitei muitas vezes os 'não lugares', fiz deles uma constante, criei algumas intimidades com aqueles espaços de passagem.

Figura 100: Sem título, 2017.



Em função da distância entre as duas cidades, 556 km, privilegiei as viagens de avião; assim, todas as segundas-feiras via o sol nascer sobre as nuvens. O horizonte permaneceu no meu caminho, porém, era ainda mais impalpável e infinito.

Entre os horizontes de nuvens, a geometria da terra vista do alto e os novos conhecimentos oriundos das vivências do doutoramento, juntamente com minhas fotografias de registro, surgiu a exposição *Ensaio sobre as nuvens*, poética que dá nome a este trabalho. Nessas viagens, literalmente, estive entre as nuvens, naveguei pelo céu, atravessei as distâncias. As nuvens se tornaram ainda mais presentes em minha vida, por isso, também senti a necessidade de elaborar um projeto expositivo. Ao revirar meu arquivo de fotografias, percebi que meu olhar havia privilegiado as nuvens em detrimento ao horizonte que demarcava o outro trabalho, *A Paisagem Real*. Era um reflexo das mudanças que estavam acontecendo em minha vida, agora, nas minhas fotografias, o mar e o azul da ilha de Florianópolis demarcavam presença constante. *Ensaio sobre as nuvens* reuniu memórias e/ou lembranças que emergiram por causa da trajetória do doutorado. A exposição individual *Ensaio sobre as nuvens* foi selecionada no Edital da Fundação Cultural Badesc 2019 e escolhida para circular o Estado de Santa Catarina pelo projeto Circuito Propagações do SESC/SC; foi exibida nas cidades de Florianópolis, Lages, Joaçaba e Jaraguá do Sul. Na exposição, tentei revelar um pouco do meu olhar fotográfico e mostrar como ele veio se constituindo ao longo do tempo:



"Como um grande arquivo, os trabalhos transitam entre diversas apresentações da forma nuvem.

A nuvem como uma metáfora transforma-se e molda-se como o observador. As imagens capturadas mesclam-se em narrativas pessoais da vivência da artista; infância, sonhos e sentimentos de finitude e impossibilidades permeiam a linha poética do ensaio. A nuvem às vezes é entendida como sombra, como peso suspenso que translada por meio de tempestades, ventos e crises. Em outros momentos, é fluída e leve, dispersando-se pelo caminho. Como um espelho, reflete a sutileza que só o olhar demorado pode demarcar. Quando o céu encontra a terra, o corpo entra em tensão, marcando o sentimento da impossibilidade perante o infinito da paisagem/horizonte. O arquivo é lugar, recusa do esquecimento, é memória que nega a ação do tempo perante os possíveis da existência.⁴⁹"

Na visão de Juliana Crispe⁵⁰, meu trabalho enquanto artista e observadora "é construir um grande arquivo em constante desterritorialização para além da matéria." A nuvem se apresenta como metáfora, "atribuída à existência, em que o observador também se transforma e molda-se tal qual a passagem de uma vida, tal qual como um corpo em estado de mudança." Assim, "ver, como no ato fotográfico, remete-nos não apenas a uma relação exclusiva com a presença, abarca também uma relação intensiva com a ausência."

Um trabalho que estava na exposição era 'Instantes frágeis' (figura 102) um díptico de fotografias em tons de azul que registram delicados e insólitos momentos em nosso cotidiano, uma pena suspensa no ar e um detalhe de um arco-íris perdido no meio do céu. Em gradações de azul celeste, esse trabalho reforça minha ideia sobre o olhar atento ao cotidiano, a estar disposto e sensível para captar essas delicadezas que passam em frente aos nossos olhos todos os dias.

Entre as histórias narradas na presente pesquisa, compreendo que a fotografia assume diversas funções dentro das minhas experiências, ancorando e potencializando as relações que constituo com o mundo sendo uma professora/artista. A fotografia é o meu dispositivo; por meio dela, surgem as forças que potencializam minha professoralidade, bem como minha prática poética artística. Já a paisagem, permeia meus trabalhos principalmente por se constituir como uma paisagem afetiva, que carrego em minhas lembranças e memórias. Nesse caso, a paisagem é território sempre em devir, a ser germinado; espaço e lugar onde o tempo infinito e se torna presente para (re)nascer do novo. O caminho que trilhei até aqui como uma viajante *flâneur*, ao invés de me denominar como cartógrafa, é o desenho de uma cartografia em linhas e cruzamentos. É curso de água que foi abrindo espaços, contornando obstáculos, e arrastando consigo um pouco dos lugares em que passou. Assim, percebo minha constituição como professora/artista num complexo intrincado de experiências, vivências, desejos, frustrações, lutas externas e internas, porém, sensíveis, pulsantes e que muitas vezes, estão imersas em águas profundas, desejando se tornarem mais leves como as nuvens.



Figura 102: Instantes frágeis. Ensaio sobre as nuvens, 2017.

50 - Texto da exposição Ensaio sobre as nuvens, 2019.

"As nuvens não têm forma, não têm dever, elas têm devir. Nuvens não se deixam prender por barreiras, elas passam por cima das limitações" (Vinícius Lopes e Rafael Trindade).



Figura 103: Sem título, Ensaio sobre as nuvens, 2015.

O céu é terra de ninguém, portanto, ser nuvem em um céu extremamente potente é ser devir num campo de forças que estão sempre em movimento, se reorganizando. Ser nuvem é não ter limites (Peixoto, 2004), contornos, nem lugares estáveis, é estar sujeito ao movimento das forças. A imaterialidade das nuvens é a terceira margem do rio, não existe, mas sabemos que está lá imanente e potente. As nuvens carregam consigo indícios de ausências e, nessa leveza nebulosa, emergem os vazios das forças, navegam ao sabor do vento e, assim, ao navegar sem rumo, me deixo afetar por caminhos infinitos. Não sei o que irei encontrar adiante, é preciso certa dose de coragem para se lançar ao inesperado; e nessas águas onde a memória habita e o tempo acontece, podemos encontrar mares, ilhas, portos desconhecidos e outros já visitados.

Desse modo, dentro da metáfora da água, podemos assumir diversas formas enquanto professor/artista, mas ao sermos nuvens, estamos abertos a viver experiências sem fronteiras demarcadas, sem limites impostos. Sendo nuvem, deixamo-nos ser arrebatados pelo inesperado e, por isso, é preciso dar-se tempo, como diz Larrosa (2002).

Atmosfera, camadas de ar que envolvem a Terra, se forma predominantemente entre céu e nuvens, às vezes, o céu se mostra azul celeste, em outras, vazio como um quadro branco. Ao anoitecer, a penumbra se instala e, aos poucos, começam a aparecer as primeiras estrelas. As nuvens, inquilinas desse espaço, se transformam constantemente, não possuem contorno definido, são modeladas pelo vento. Por vezes, estão tão próximas que se transmutam em neblina, e a paisagem, antes ancorada pelo horizonte, se desfaz em meio a brumas e água condensada.

Nuvem é a sombra do céu, é uma paisagem efêmera, transita suavemente numa imensidão de céu infinito. Passa diariamente, é imprevisível, várias vezes leve como um tecido branco ao vento, noutras, rara como pincladas delicadas numa tela e, ocasionalmente, densa e carregada como um grande peso que se transforma aos caprichos do vento. Sua substância passageira não é feita de água, é uma mistura incerta de devires, imprevisíveis e em potência. A nuvem não tem destino, seu senhor é o vento, mas sua leveza está condicionada ao clima, ao território em que se encontra.

Transforma-se numa fluidez inalcançável, ninguém possui seu controle, a paisagem depende dela. Essa fugacidade tem certo grau de maldade - às vezes penso que ela existe apenas para me dizer: 'olha, hoje eu não estou como você quer'. Na sua onipresença, em constante transformação surgem sombras.

O professor/artista, sendo nuvem, vaga por um território afetivo que é o céu, mas esse não tem terra firme, muda de posição conforme as forças que o atravessam. As nuvens não apresentam um espaço e, sim, um estado para variações de possibilidades subjetivas, tanto artísticas, quanto docentes. Quando achamos que estamos seguros, os ventos nos arrebatam e trazem imprevistos que fazem com que nossas forças se rearranjam. Por isso, quando o sujeito descobre seu dispositivo, esse se transforma metaforicamente num barco, auxilia a navegar pelas nuvens, pelos caminhos ainda indeterminados.



Figura 105: 'Navegar é preciso', ou caminho para encontrar o amor, Ensaio sobre as nuvens, 2019.

"*Navegar é preciso*", ou *caminho para encontrar o amor*' (Figura 105), expressa o lançar-se ao inesperado como uma viajante *flâneur*, que, no meu caso, carrega na mala a câmera fotográfica e um olhar encantado. Assim, nesta pesquisa, cartografei experiências no plano das minhas intensidades, nos meus saberes e fazeres carregados de afeto. A fotografia é a lente com a qual enquadro meu mundo, é a janela em que escolho a vista.

A janela divide dois mundos, o interior e o exterior. No documentário *Janela da Alma* (2004),⁵¹ Win Wenders relata que sente falta dos seus óculos para enxergar, porque, por meio deles, recorta uma realidade que é "muita coisa", a armação dos óculos recorta o que interessa ao seu olhar, ou seja, o óculos para o cineasta é uma janela. Sinto que essas janelas que criamos, muitas vezes imaginárias, servem para filtrar um pouco de nossas sombras, do excesso de realidade que oprime e acelera nosso cotidiano e não deixa o tempo fluir. Somos, todos os dias, arrebatados por imagens; elas entram sem avisar, nos rompem, nos influenciam, ditam regras e algumas ilusões. Entretanto, minhas lentes são constituídas por marcas, memórias, solidão, tempo, infância, viagens e concepções estéticas e políticas que se formaram ao longo do trajeto. É por essas lentes que meu olhar construiu os caminhos traçados até aqui enquanto professora/artista, e, como afirma Jesus (2013, p. 54), "minha história nunca poderá ser minha, pois constrói-se na relação com o outro."

Esta pesquisa, como uma ficção, conta histórias de uma professora/artista que fala em primeira pessoa, que se expõe e diz o que percebe e o que descobriu sobre si mesma. É uma tese feita de memórias e também de esquecimentos. Nesse sentido, "falar (ou escrever) em nome próprio significa abandonar a segurança de qualquer posição enunciativa para se expor na insegurança das próprias palavras, na incerteza dos próprios pensamentos." (Larrosa, 2017, p. 70). Com minhas narrativas, como diz Benjamin (2012), não conto apenas as minhas experiências, mas também daqueles que trilharam alguns caminhos ao meu lado; portanto, me vejo de outros modos e me vejo nos outros também. Espero que essas reflexões possam reverberar para que outros descubram o que os afeta.

A coleta de dados via *Instagram* reitera o viés cartográfico que a pesquisa assumiu, e a inventividade de colher as imagens via rede social possibilita expandir as fontes para as pesquisas qualitativas, principalmente na área de ciências humanas e sociais. A narrativa se construiu com histórias das minhas experiências, e a fotografia como dispositivo potencializou o encontro com aquelas memórias. Foi um movimento paralelo de forças, em alguns momentos a lembrança emergiu inspirando fotografias e, em outros, a fotografia apontou para possíveis narrativas.

A pesquisa indicou vários caminhos e direcionamentos conceituais, por isso,

51 - JARDIM, João; CARVALHO, Walter. *Janela da Alma*, um filme sobre olhar. 2004.

o que apresento aqui foram as linhas pelas quais escolhi navegar, ciente de que deixei experiências e outras referências, mas que infelizmente o relógio do tempo demarcou com seus ponteiros a hora da interrupção.

Num mundo em que a violência e o ódio estão a tomar conta de uma grande parte da sociedade, somos tomados também por uma pandemia de covid-19, e a arte faz com que o peso de existir nessa realidade se torne mais suportável, mais leve. Sigo caminhando com meu olhar atento ao ensino e à arte, porém, consciente de ser diferente daquela que iniciou a pesquisa.

Ao observar as nuvens, aprendo diariamente que o peso não se encontra nos elementos de que somos formados, e sim na intensidade com que carregamos nossas escolhas e vivências. A nuvem, nas suas diversas formas e densidades, mesmo sendo uma sombra do céu ofuscando a infinitude, se assume poderosa, carregando consigo o peso e a leveza da sua existência num mesmo grau de importância. Ao observá-la, quem sabe, ela possa nos ensinar o desapego, o demorar que mora num relógio sem ponteiros.

Portanto, *Ensaio sobre as nuvens* é um projeto que não possui fim, muito menos conclusões, pretende produzir infinitos, pois, como dizia Fernando Pessoa, "*viver não é necessário; o que é necessário é criar*".



Figura 107: Tempo é um relógio sem ponteiros, 2020.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. Por uma escuta da obra de arte. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. (Org.). Arte, educação e cultura. 2 ed. rev. e ampl. Santa Maria: UFSM, 2015.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 131-149.

ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAPTISTA, Mauro Rocha. A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben. Revista Estação Literária, Londrina, v. 13, p. 10-23, jan. 2015.

BARBOSA, Ana Mae. (Org.). Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

BARTHES, Roland. A câmera clara: notas sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. 7 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. As flores do mal. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. Petits poèmes en prose. Pequenos poemas em prosa. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: UFSC: Aliança Francesa, 1988.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Passagens. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Belo Horizonte: UFMG: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BONILHA, Caroline Leal. Fábulas e ficções de natureza: arte e educação ambiental a partir da 9º Bienal do MERCOSUL/Porto Alegre e da 32º Bienal de São Paulo. 2019. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2019.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia. (Org.). Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

CABRAL, Luiz Otávio. A paisagem enquanto fenômeno vivido. Geosul, Florianópolis, v.15, n.30, p. 34-45, jul./dez. 2000.

CANALTECH. O que é hashtag? Canaltech [online], [2017?]. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/produtos/O-que-e-hashtag/>>. Acesso em: dez. 2017.

CARVALHO, Victa; FATORELLI, Antonio; PIMENTEL, Leandro. (Org.). Escritos sobre fotografia contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Capes: Circuito, 2015.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DE BOTTON, Alain. A arte de viajar. Trad. Waldéia Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a Filosofia. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 2005. V. 4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 2004. V. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: UFSM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens-ocasiões. São Paulo: Fotô, 2018.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico: e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. [Lúcia Ramos Monteiro entrevista Phillipe Dubois]. Zum Revista de Fotografia [online], fev. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>>. Acesso em: mar. 2018.

ESQUECERAM DE MIM. (Home alone). Direção Chris Columbus. Estados Unidos: Hughes Entertainment, 1990. 103 minutos.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processo de criação na fotografia: apontamentos

para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Facom*, n. 16, p. 10-19, 2º sem. 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 2016.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. Disponível em: <https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf>. Acesso em: jan. 2018.

GIFALLI, Marilda. *Ana Mae Barbosa*. São Paulo: IEA, 2016. Disponível em: <<http://www.ica.usp.br/pessoas/pasta-pessoaa/ana-mae-barbosa>>. Acesso em: abr. 2020.

GOLDING, Natalie. How many 'likes'?: does your business have a place on Instagram? 2015. Disponível em: <<http://blogs.brighton.ac.uk/n-g132/2015/04/20/how-many-likes-does-your-business-have-a-place-on-instagram/>>. Acesso em: dez. 2017.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HACKING, Juliet. (Ed.). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HEART AND SOUL. *Letra de Frank Loesser. Música de Hoagy Carmichael*. Nova Iorque: Rochester, 1959.

JANELA da Alma, um filme sobre olhar. Direção e produção João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2001. 73 minutos.

JANSON, H. W. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (O mundo moderno, 3).

JESUS, Joaquim Alberto Luz de. (In)visibilidades: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em Educação Artística) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal, 2013.

JESUS, Joaquim Alberto Luz de. *O professor-artista como vírus*. Apotheke,

Florianópolis, v. 2, n. 2, jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/article/view/8495>>. Acesso em: 2016.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo da prática da cartografia. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 76-91.

KING KONG. Direção Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: Radio Pictures, 1933.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2014.

LAMPERT, Jocielle. [Entre paisagens] ou sobre 'ser' artista professor. In: GUIMARÃES, Leandro Belinaso. (Org.). Ecologias inventivas: experiências das/nas paisagens. Curitiba: CRV, 2015.

LAMPERT, Jocielle. Sobre ser artista professor. In: MARTINS, Mirian Celeste; BONCI, Estela; MOLONI, Daniel. (Org.) Formação de educadores: modos de pensar e provocar encontros com a arte e mediação cultural. São Paulo: Terracota, 2018.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação, n. 19, jan./abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: abr. 2020.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. O sujeito da educação. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 35-86.

LARROSA, Jorge. Tremores: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1. ed. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LLOPES, Vinícius; TRINDADE, Rafael. Devir nuvem: por um amor leve. Razão Inadequada, (online), jun. 2015. Disponível em:

<<https://razaoinadequada.com/2015/06/29/devir-nuvem-por-um-amor-leve/>>. Acesso em: maio 2020.

MADERUELO, Javier. Paisaje: un término artístico. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia B. Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

MANFREDO, Yasmin Coelho Figueiredo. A educação multicultural na perspectiva de Peter McLaren. 148 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Ensino Formação Docente Interdisciplinar) – Universidade Estadual do Paraná, Paranavaí, 2017. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/dissertacoes_teses/dissertacao_yasmin_coelho_figueiredo.pdf>. Acesso em: abr. 2020.

MANGUEIRA, Maurício; BONFIM, Eduardo M. da Silva. Força versus representação: o legado de Nietzsche na filosofia de Gilles Deleuze. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 130, p. 619-635, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2014000200010>. Acesso em: abr. 2020.

MARCELO, Wuldson. A invenção na arte: devires e sensações na filosofia de Deleuze e Guattari. *Obvious* [online], [2014]. Disponível em: <http://loung.obviousmag.org/nostalgicas_primicias/2014/01-invencao-na-arte-devires-e-sensacoes-na-filosofia-de-deleuze-e-guattari.html>. Acesso em: jan. 2017.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Pesquisa narrativa: Concepções, Práticas e Indagações. Faculdade de Artes Visuais, UFG.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Pesquisa narrativa: concepções, práticas e indagações. In: CONGRESSO DE EDUCAÇÃO, ARTE E CULTURA, 2., 2009, Santa Maria. Anais... Santa Maria: UFSM, 2009. p. 1-12. Disponível em: <<https://www.scribd.com/document/99834522/Raimundo-Martins-E8>>. Acesso em: jan. 2018.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de. (Org.). Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação. Santa Maria: UFSM, 2017.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONTEIRO, Roberta de Oliveira. *Storytelling da vida: Instagram como acervo de*

memórias digitalizadas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 5., 2016, São Paulo. Anais... São Paulo: PPGCOM ESPM, 2016. Disponível em: <http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTGRAD/GT7/GT07-ROBERTA_MONTEIRO.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

MUSEUM LUDWIG DE COLÓNIA. Fotografia do Século XX. Hohenzollernring: Taschen, 2005.

NASCIMENTO, Carlos do. Fernando Hernández. Recanto das letras (online), [S. d]. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/3528401.pdf>>. Acesso em: abr. 2020.

NAVAS, Adolfo Montejo. Fotografia & poesia (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017.

NÓVOA, António. As palavras das imagens: retratos de professores (séculos XIX – XX). Lisboa: Universidade de Lisboa, [2001]. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/671>>. Acesso em: fev. 2018.

OLIVEIRA, Wolney Fernandes de. Saberes-fazeres cartografados à partir das memórias do meu avô. 2016. 189 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6137>>. Acesso em: fev. 2018.

OLIVEIRA, Wolney Fernandes de; GUIMARÃES, Leda. Paisagens afetivas e prática docente: a viagem como metodologia do encontro. In: DE JESUS, Samuel José Gilberto. (Org.). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia: UFG/FAV, 2015.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2015. p.17-31.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 109-130.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Org.). Pistas do

método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Senac, 2004.

PEREIRA, Juliana Cristina. Cartografias afetivas: proposições do professor-artista-cartógrafo-etc. 2016. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Florianópolis, 2016.

PEREIRA, Marcos Villela. Estética da professoralidade: um estudo crítico sobre a formação do professor. Santa Maria: UFSM, 2013.

PORTUGAL, Daniel B.; ROCHA, Rose de Melo. Como caçar (e ser caçado por) imagens. [Entrevista com W. J. T. Mitchell]. E-compós, Brasília, v. 12, n.1, jan./abr. 2009.

QUERO SER GRANDE. (Big). Direção de Penny Marshall. Estados Unidos: Gracie Films, 1988. 123 minutos.

RENAUD, Alain. Comprender la imagen hoy: nuevas imágenes, nuevo régimen de lo visible, nuevo Imaginario. Clubensayos, online, out. 2014. Disponível em: <<https://www.clubensayos.com/Temas-Variados/Comprender-La-Imagen-Hoy-Nuevas-Im%C3%A1genes-Nuevo-r%C3%A9gimen/2141058.html>>. Acesso em: maio 2018.

RENNER, Rolf G. Hopper. Hohenzollernring: Taschen, 2006.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 7, n. 13, nov. 1996. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>>. Acesso em: 2017.

REY, Sandra. DesDOBRamentos da paisagem. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia. (Org.). Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio". In: _____. Ficção completa: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 409-413.

ROUILLÉ, André. A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SCHVAMBACH, Janaina. Diário de Passagens. Website/Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/diariodepassagens/>>. Acesso em: vários acessos.

SCHVAMBACH, Janaina. Memória visual da cidade de Pelotas nas fotografias impressas no Jornal A Alvorada e Almanaque de Pelotas (1931 – 1935). 2010. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

SILVA, Iéda Dias da. Comunicação e expressão: o barquinho amarelo. Pré-livro, 1º série. [S. l.]: Vigília, 1992.

SILVA, Sílvia Heleny Gomes da; BOMFIM, Zulmira Áurea Cruz; COSTA, Otávio José Lemos. Paisagem, fotografia e mapas afetivos: um diálogo entre a geografia cultural e a psicologia ambiental. Geosaberes, Fortaleza, v. 10, n. 21, p. 1-22, maio/ago. 2019.

SMINK, Evelyn. 720. 1. ed. 1. reimp. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Luminosa, 2018.

TESSLER, Elida. O meio como ponto zero. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

THORNTON, Alan. The identity of the Artist Teacher. In: _____. Artist, researcher, teacher: a study of professional identity in art and education. Chicago/USA: Intellect, 2013. p. 47-53.

WILLETTE, Jeanne. Gustave Le Gray (1820-1884) Part Two: photographing water and sky. Art History Unstuffed, (online), fev. 2015. Disponível em: <<https://arthistoryunstuffed.com/gustave-le-gray-1820-1884-part-two/>>. Acesso em: abr. 2020.

WOSNIAK, Fábio. LAMPERT, Jocielle. Sobre o ensino/aprendizagem em artes visuais ou arte como experiência. Apotheke, v. 3, n. 2, jul. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/article/view/10088/6885>>. Acesso em: jan. 2020.

WUNDER, Alik. Das imagens que movem o pensar. In: SCARELI, Giovana; FERNANDES, Priscila C. (Org.). O que te move a pesquisar?: ensaio e experimentações com cinema, educação e cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2016.

Lista de imagens

- Figura 1: “Navegar é preciso”. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.
- Figura 2: Mar horizonte. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2018.
- Figura 3: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 4: Margem-rio. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2015.
- Figura 5: Sem título. Série Passagens. Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 6: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2020.
- Figura 7: Cruzamento, Série Na estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.
- Figura 8: Paisagem numa caixa de bolacha. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.
- Figura 9: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 10: Casas moventes. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 11: Mapa de Nuvens. Fonte: Ilustração da autora, Diário de Passagens, 2018.
- Figura 12: Em processo. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2020.
- Figura 13: Caminho metodológico. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 14: Em estado de devir. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 15: Será esse o único caminho? Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 16: Autorretrato. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.
- Figura 17: *Feed* do Diário de Passagens. Fonte: Diário de Passagens, 2019.
- Figura 18: Registro do registro em sala de aula. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 19: Autorretrato em Diamantina. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 20: Sem título. Série Na estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2018.
- Figura 21: Paisagem líquida. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 22: Lembranças. Paris, Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 23: Nozes. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 24: Sem título. Ensaio sobre as nuvens. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2018.
- Figura 25: Coca-cola. Fonte: Arquivo da autora. Diário de Passagens, 1982.
- Figura 26: Vários mundos num mesmo tempo. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 27: Tempo vale ouro. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 28: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.
- Figura 29: Siete Veinte, livro Evely Smink. Fonte: Reprodução de livro, 2019.

Figura 30: Afetos. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2020.

Figura 31: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.

Figura 32: Minhas viagens são carregadas de afeto. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2020.

Figura 33: Quem ama gosta de arte, frase que escutei por aí... Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.

Figura 34: Um pouco de mim. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2020.

Figura 35: Mestre Eliane. Fonte: Arquivo da autora. Diário de Passagens, 2005.

Figura 36: Residência com Eustáquio Neves. Fonte: Foto por Eustáquio Neves, Diário de Passagens, 2017.

Figura 37: Autorretrato em Colônia, Uruguai. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2018.

Figura 38: Grupo PIBID. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 39: Sem título. Série A Paisagem Real. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2012.

Figura 40: Antes da tempestade. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2013.

Figura 41: Presente. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 42: Sem título. Série Entre meios. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2015.

Figura 43: Espelhos das vaidades. Fotografia da intervenção urbana. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 44: Até as coincidências estão com dúvidas. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2020.

Figura 45: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 46: Florianópolis. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.

Figura 47: Castelo da rua XV, Pelotas. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2009

Figura 48: Sem título. Foto de Leonardo Camargo. Fonte: Arquivo da autora, Diário de Passagens, 2018.

Figura 49: *Automat*. Edward Hopper, 1927. Fonte: <<https://www.edwardhopper.net/automat.jsp>>.

Figura 50: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2013.

Figura 51: Sem título. Exposição Nova York não só para os olhos. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2015.

Figura 52: Sem título. Foto de João Fernando Lucas. Fonte: Arquivo da autora. Diário de Passagens, 2015.

Figura 53: Sem título. Exposição Nova York não só para os olhos. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2015.

Figura 54: *Night Windows*. Edward Hopper, 1928. Fonte: <<https://www.edwardhopper.net/night-windows.jsp>>.

Figura 55: Porto em Valparaíso. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 56: Ilustração do livro *O barquinho amarelo* de Iéda Dias da Silva. Fonte: Arquivo da autora, s/data.

Figura 57: A fábrica. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2005.

Figura 58: A Porta. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2006.

Figura 59: Retratos da infância. Fonte: Arquivo da autora, s/data.

Figura 60: Laboratório de fotografia analógico. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 61: Objetos do passado. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.

Figura 62: Céu-doce, Ensaio sobre as nuvens. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.

Figura 63: O tempo pede passagem. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.

Figura 64: Sem título. Série A Paisagem Real. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2012.

Figura 65: Pomona (Alice Liddell). Julia M. Cameron, 1872. Fonte: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O1433678/pomona-photograph-cameron-julia-margaret/>>.

Figura 66: Maud (Mary Ann Hillier). Julia M. Cameron, 1875. Fonte: <<https://www.artforum.com/print/reviews/201102/julia-margaret-cameron-29448>>.

Figura 67: Reprodução da obra *Maud* (1875), de Julia M. Cameron. Fonte: Arquivo da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 68: Editorial Rebricar, Unochapecó. Fonte: Arquivo da autora, 2016.

Figura 69: Editorial Rebricar, Unochapecó. Fonte: Arquivo da autora, 2016.

Figura 70: Meu céu em construção. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2014.

Figura 71: Sem título. Instalação. Exposição A Paisagem Real. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2013.

Figura 72: Trabalho de Thaís Sehn. Fonte: Arquivo da autora, Diário de Passagens, 2008.

Figura 73: Trabalho de Tina Ramm. Fonte: Arquivo da autora, Diário de Passagens, 2008.

Figura 74: Trabalho de Vera Ballerini. Fonte: Arquivo da autora, Diário de Passagens, 2011.

Figura 75: Trabalho de Brígida Poli. Fonte: Arquivo da autora, Diário de Passagens, 2011.

Figura 76: Trabalho de Ana Claudia Anschau. Fonte: Arquivo da autora, Diário de Passagens, 2011.

Figura 77: Sem título. Série A Paisagem Real. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2012.

Figura 78: Sem título, Série Na Estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.

- Figura 79: Paisagem com um campo de trigo (1658 – 1662), Jacob Van Ruisdael. Fonte: <<https://useum.org/artwork/Landscape-with-a-Wheatfield-Jacob-van-Ruisdael-1662>>.
- Figura 80: *Clouds* (1822), John Constable. Fonte: <<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3862/>>.
- Figura 81: *Norham Castle: colour study* (1797- 1798), William Turner. Fonte: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-watercolours-and-drawings-related-to-the-1797-north-of-england-tour-and-other-197797/24>>.
- Figura 82: Sem título. Série A Paisagem Real. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2012.
- Figura 83: O viajante sobre o mar de névoas (1817 – 1818), Caspar David Friedrich. Fonte: <<https://www.caspardavidfriedrich.org/The-Wanderer-Above-The-Mists-1817-18.html>>.
- Figura 84: Sobre as nuvens. Série Na estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 85: Caminho até a escola. Série Na estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 86: Casa ao lado da escola. Série Na estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 87: Sob o peso dos teus olhos. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2013.
- Figura 88: Madrugada em Chapecó. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2016.
- Figura 89: Paisagem com uma árvore à direita (? 1828). William Turner. Fonte: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-landscape-with-a-tree-on-the-right-n05545>>.
- Figura 90: *Brigo n the water* (1856). G. Le Gray. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261937>>.
- Figura 91: *Mariné, étude de nuages*, (1856). G. Le Gray. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Le_Gray_-_Gustave_Le_Gray_-_Google_Art_Project.jpg>.
- Figura 92: *Equivalent* (1927). Alfred Stieglitz. Fonte: <https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/equivalent-1927/>.
- Figura 93: *Equivalent* (1923). Alfred Stieglitz. Fonte: <https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/equivalent-1923-2/>.
- Figura 94: Primeira imagem, Sem título. Série Na estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019. Segunda imagem, 'Campos de trigo' Jacob Van Ruisdael (1670). Fonte: <<https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/437549>>.
- Figura 95: Sem título. Tríptico. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.
- Figura 96: Elementos para uma paisagem real. Objeto. Fonte: Arquivo da autora,

2015.

Figura 97: Oeste Catarinense, série Na estrada. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017

Figura 98: 'Preciso ouvir o céu'. Fonte: Foto/montagem da autora, Diário de Passagens, 2019.

Figura 99: Sem título. Fonte: Foto Kátia Custódio, Diário de Passagens, 2020.

Figura 100: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 101: Barátro, Ensaio sobre as nuvens. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.

Figura 102: Instantes frágeis. Díptico. Ensaio sobre as nuvens. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 103: Sem título, Ensaio sobre as nuvens. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2015.

Figura 104: Sem título, Ensaio sobre as nuvens. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2015.

Figura 105: 'Navegar é preciso', ou caminho para encontrar o amor, Ensaio sobre as nuvens. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2019.

Figura 106: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2017.

Figura 107: Tempo é um relógio sem ponteiros. Fonte: Foto/montagem da autora, Diário de Passagens, 2020.

Figura 108: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 109: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 110: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 111: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 112: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 113: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 114: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 115: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 116: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 117: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 118: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 119: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 120: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 121: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 122: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 123: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 124: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 125: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 126: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 127: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 128: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Figura 129: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 130: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 131: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 132: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 133: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 134: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 135: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 136: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 137: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 138: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 139: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 140: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 141: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 142: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 143: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 144: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 145: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 146: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 147: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 148: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 149: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 150: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.
Figura 151: Sem título. Fonte: Foto da autora, Diário de Passagens, 2014.

Apêndice

Postagens no *Instagram*, *Diário de Passagens*, no período de 31 de julho de 2016 a 31 de julho de 2020:

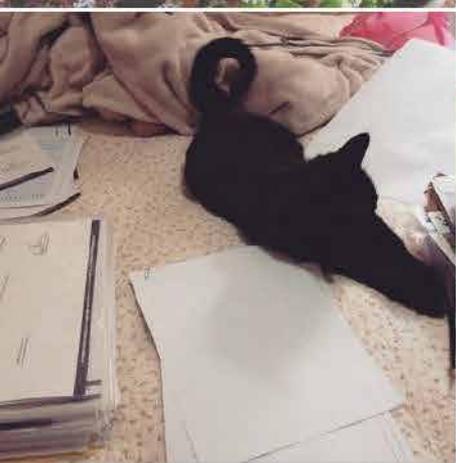
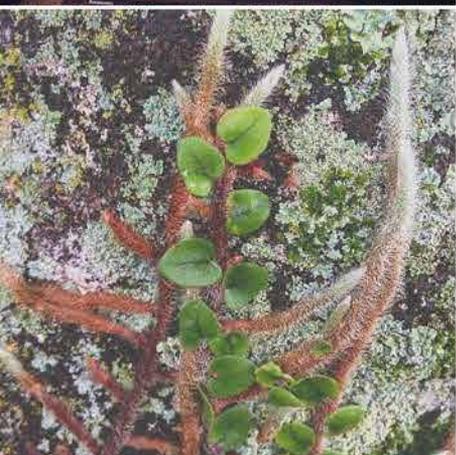
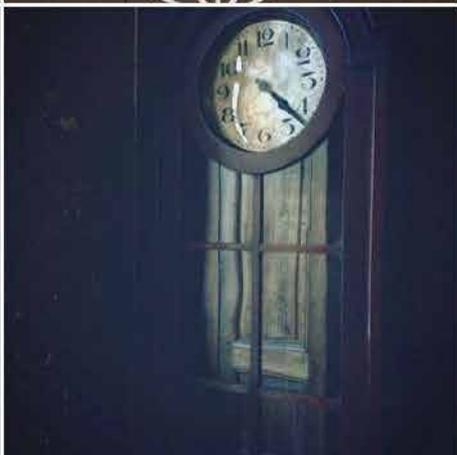
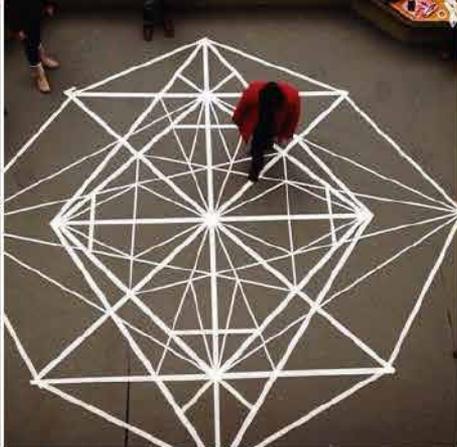
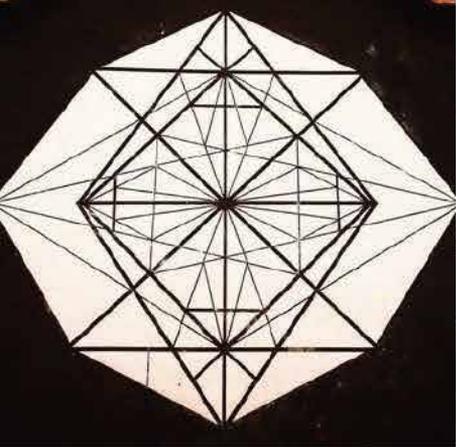


Figura 108: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

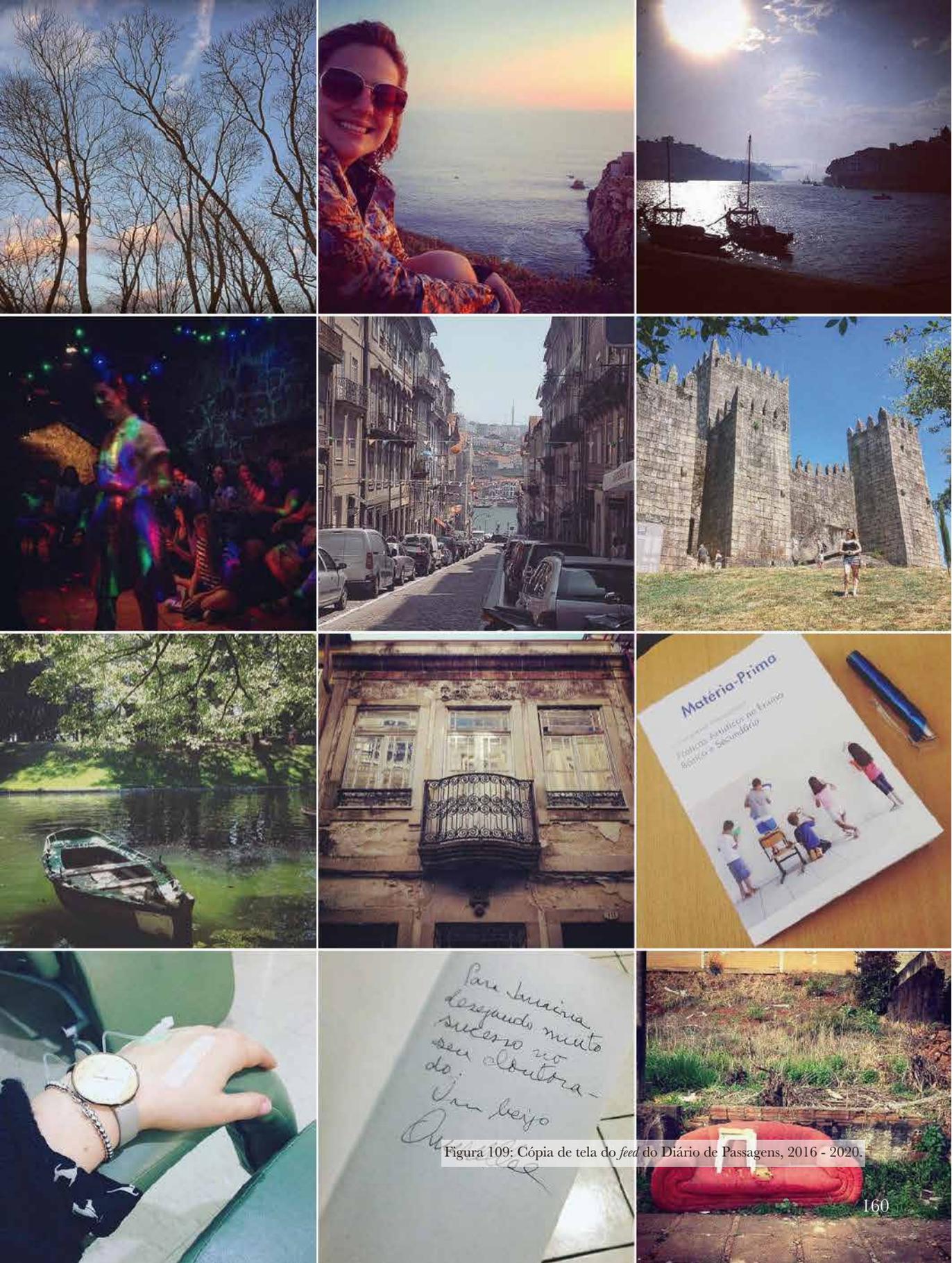


Figura 109: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



Figura 110: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

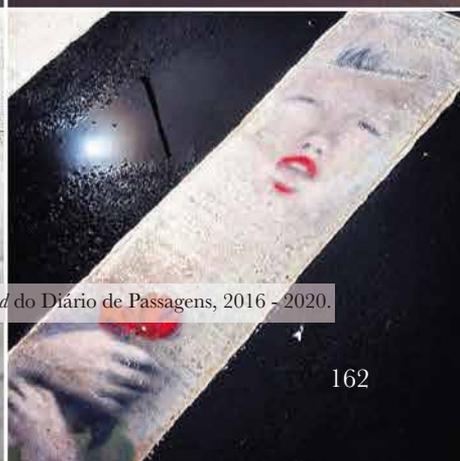
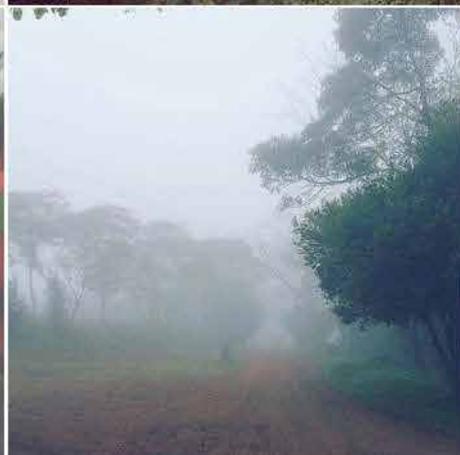
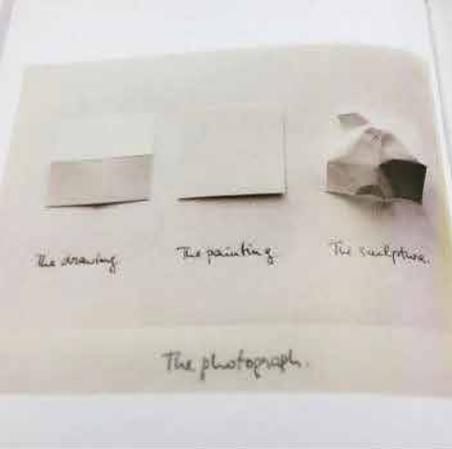


Figura 111: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

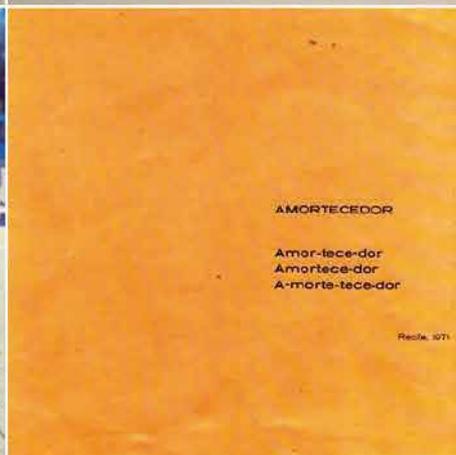
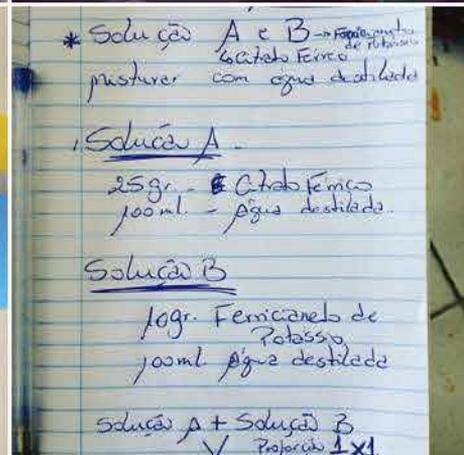
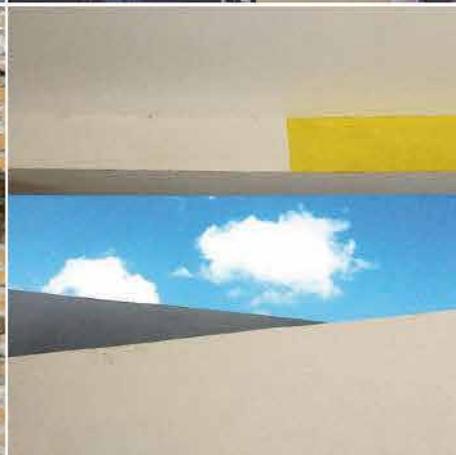
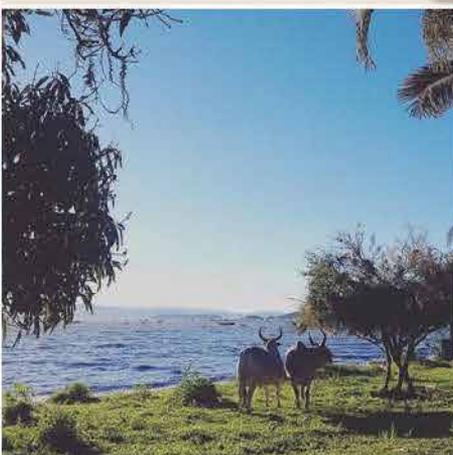
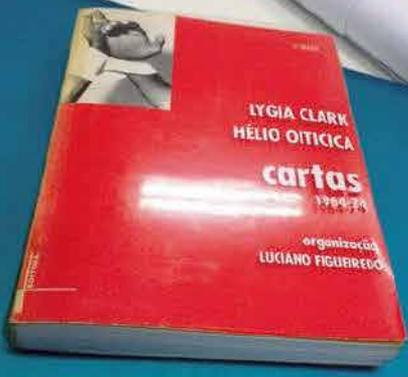


Figura 112: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



♡ 💬 ↻
♥ 23.290 curtidas
love.watts @sarah_hobbs Via @green.couch



O SEGREDO CURTIR

SE A PORTA NÃO ESTÁ ABRINDO, ESSE NÃO É SEU CAMINHO

BY A MENTE É MARAVILHOSA

CHO-KU-REI

SEI-HE-KI

HON-SHA-ZE-SHO-NEN

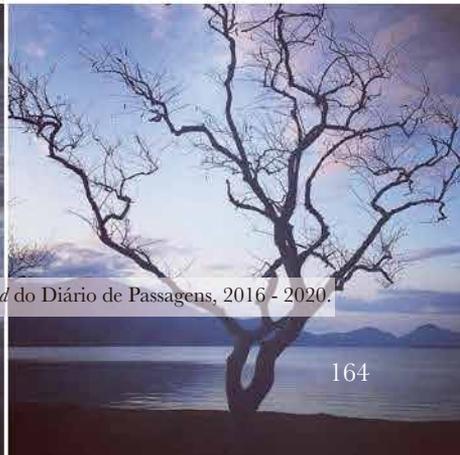


Figura 113: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

ARIES

"Obrigado a todos que me magoaram. Vocês me fortaleceram pra caramba."

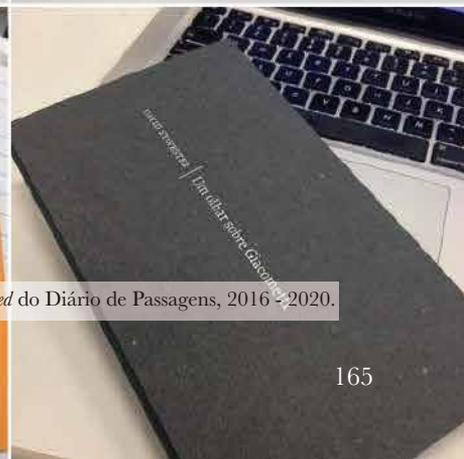
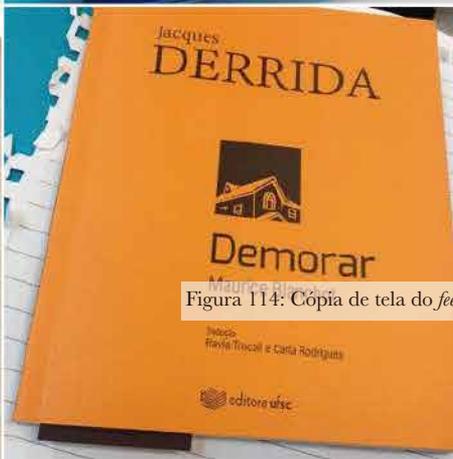
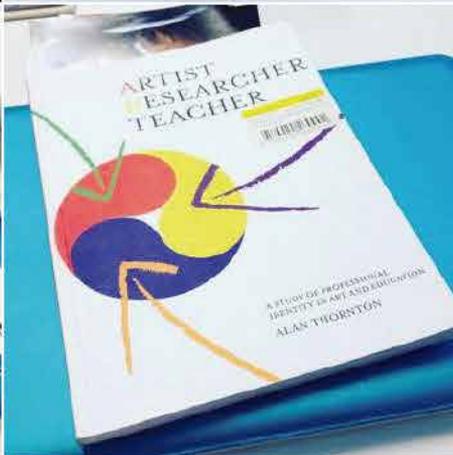
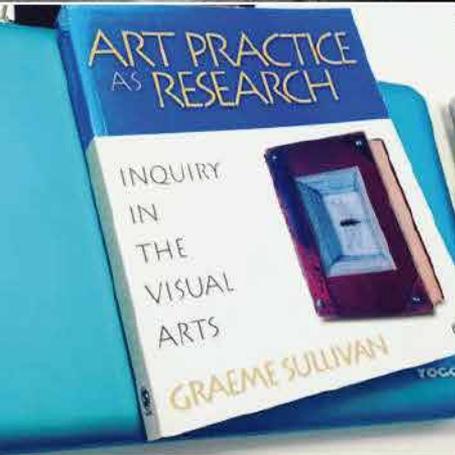
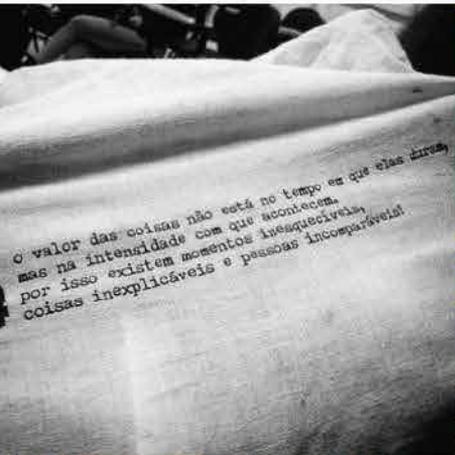


Figura 114: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016-2020.

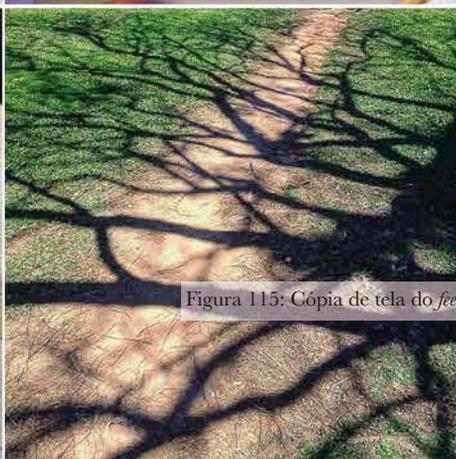
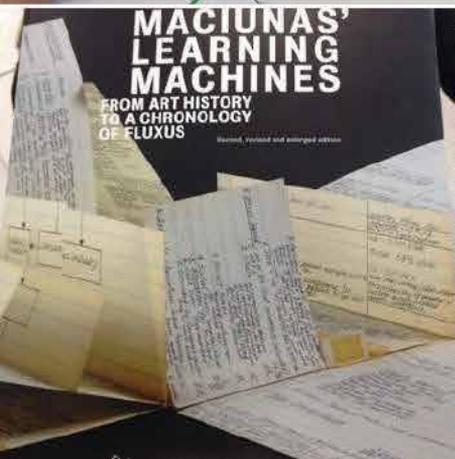
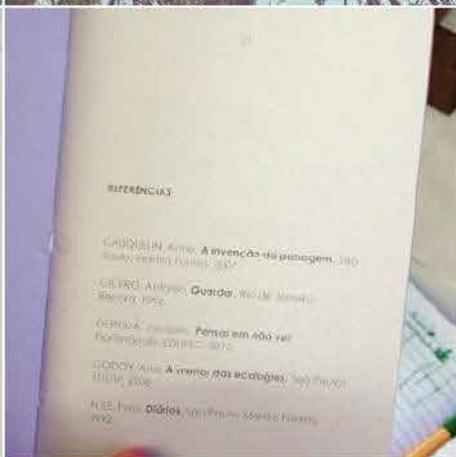
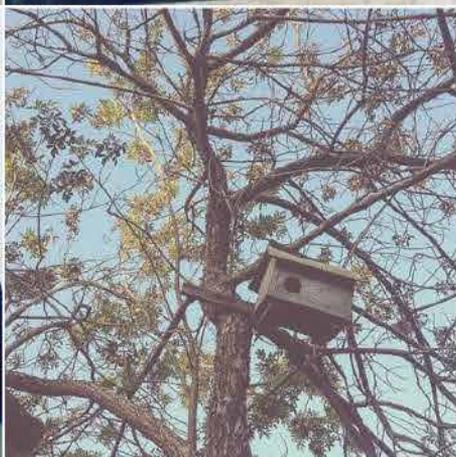
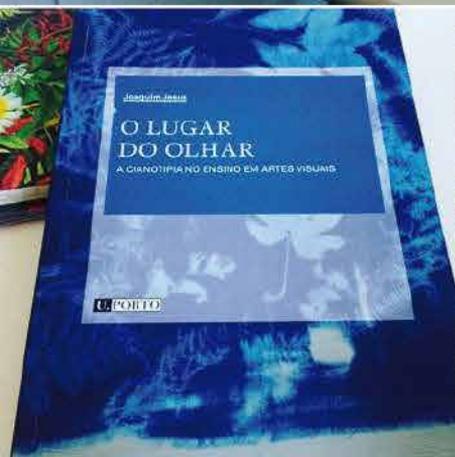
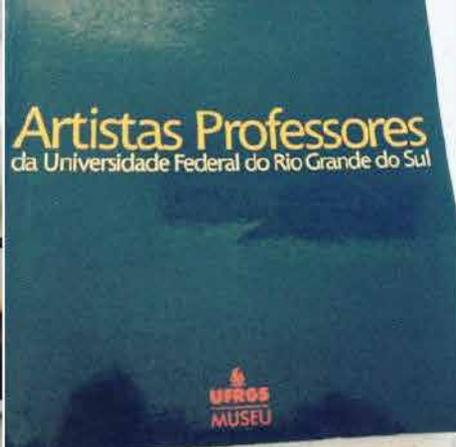
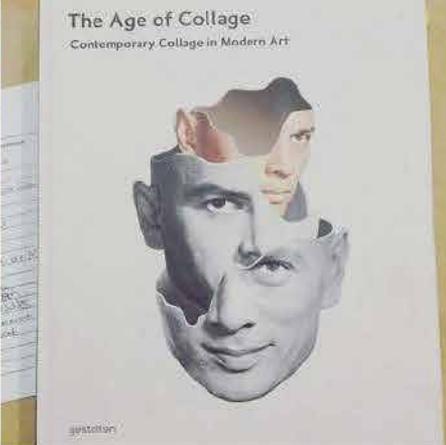
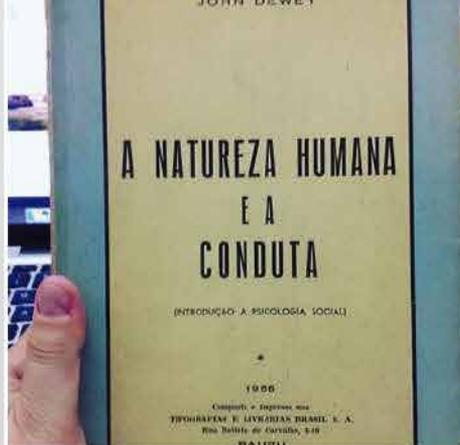


Figura 115: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

ronça está no modo pelo qual elas se orientam, nas carreiras que elas nos impõem ou a que nos obrigam.

A arte libera energias e as concentra, harmoniza e lhes dá formas construtivas. Castelos no ar, como as artes, têm suas origens num afastamento de impulso da produção útil, são devidos à incapacidade da constituição humana de assegurar completações pelos meios ordinários. Mas, em um caso a transformação de energias diretas em imaginação construtiva; a imaginação é alimentada por materiais da vida que, assim, sob sua influência, uma forma rejuvenesceda, serena e valorizada. No outro caso, a fantasia permanece como uma finalidade em si, constitui-se em um prazer que proporciona desvios de lócus as realidades da vida ao mesmo tempo que produz incitamentos temporários. Toda imaginação construtiva indelével de que o impulso está sendo refreado e se debate por se manifestar. Algumas vezes o resultado é um hábito útil e refrescante quando não uma articulação de arte criadora ou ainda uma futilidade romântica que a certas pessoas faz o que compaixão faz a outras. O potencial de energia reconstituída que se dissipa em fantasias inexpressivas habilita-nos a avaliar a frustação e o torcimento dos impulsos pela organização das ocupações usuais bem como faz-nos compreender a força ainda não utilizada das artes.

O desenvolvimento da patologia mental ao ponto de necessitar cuidado clínico tem, ultimamente, determinado uma consciência mais nítida dos males de se reprimir impulsos. Os estudos levados a efeito pelos psiquiatras têm revelado



*Para ser grande, se inteiro, nada
Ten exagera ou exalta.
Se todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.*
Odes de Ricardo Reis,
Fernando Pessoa

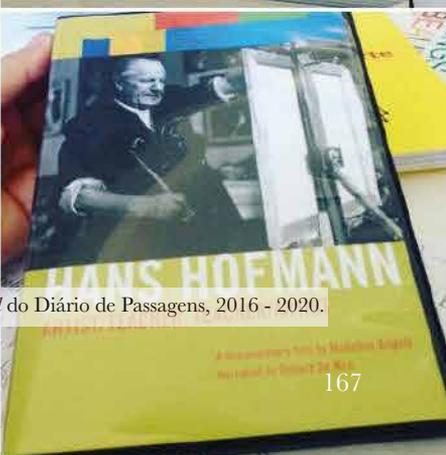
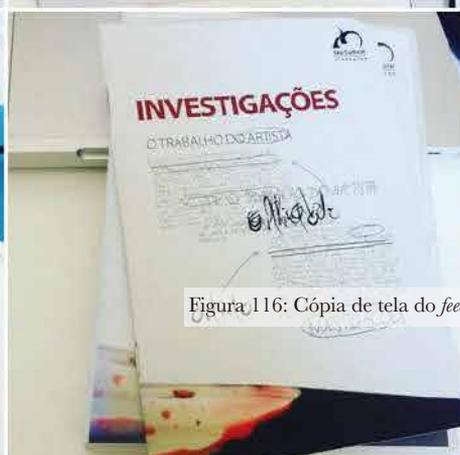
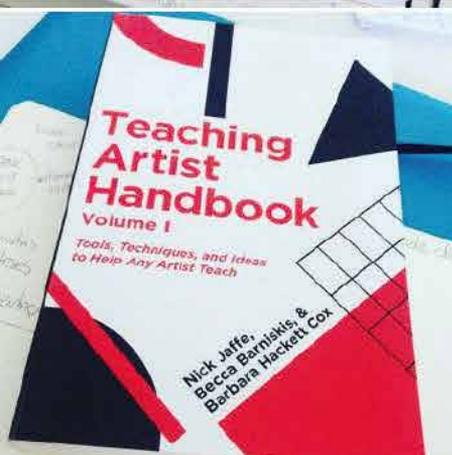
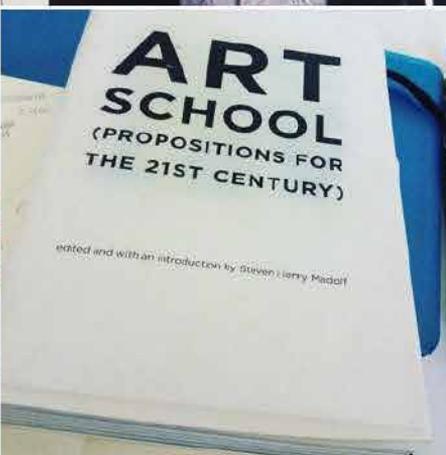
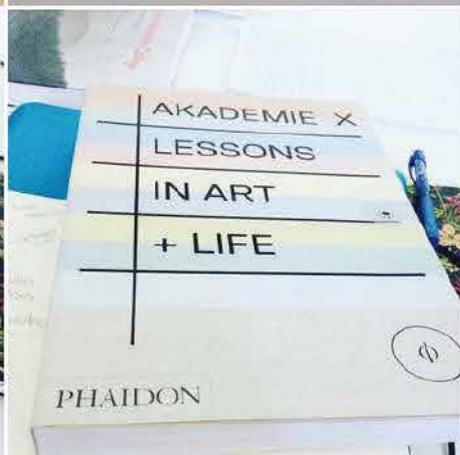
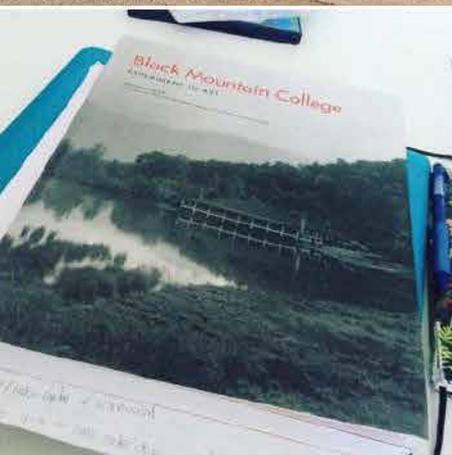
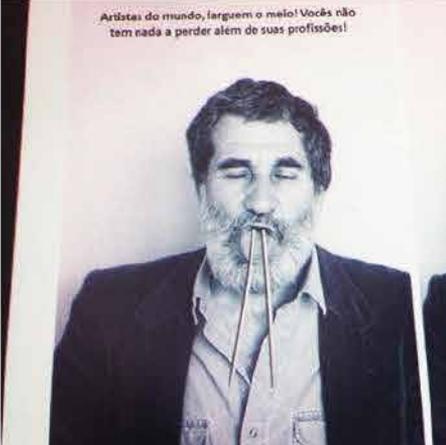
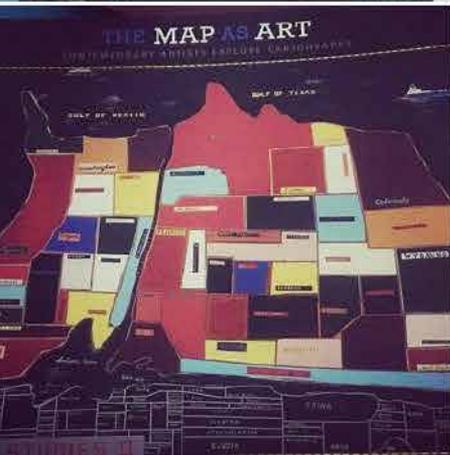
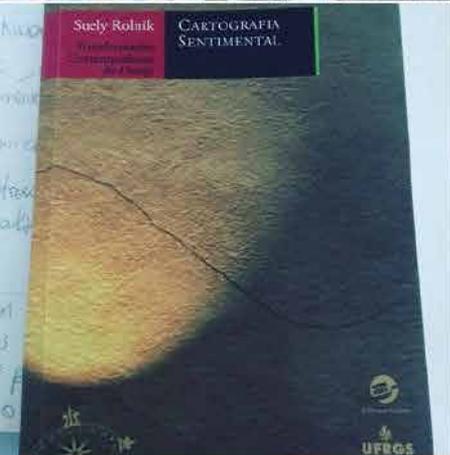


Figura 116: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

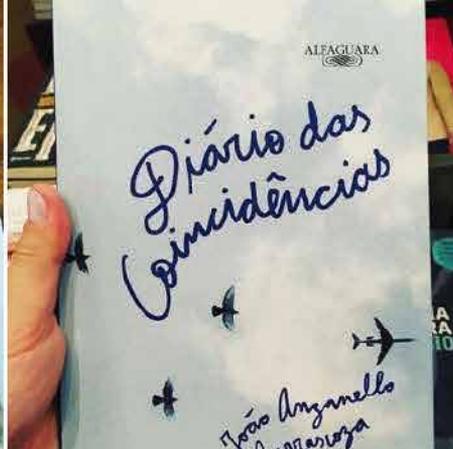
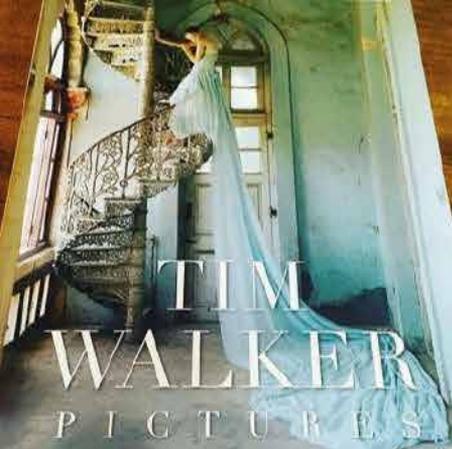


...mas lenta e vaga, e cristalizadas em um atributo desejável de vontade. Em nome da liberdade os homens glorificam essa escolha. Mas a incerteza do ato da vontade que é mais do que um reflexo da indeterminação das condições constitui o traço fraco ou mentalmente fracos pelo contínuo enfraquecimento das molas da ação.

O problema sobre a existência ou não da indeterminação, da incerteza, é deveras difícil. É mais fácil supor o mundo como fixo, estável uma vez para sempre, e considerar o homem como um ser que acumula todas as incertezas que existem em sua vontade e todas as dúvidas que existem em seu intelecto. O aparecimento das ciências naturais facilitou esta divisão dualista, tornando a natureza inteiramente fixa e a mente inteiramente vazia. Felizmente não teremos de solucionar a questão. Uma resposta hipotética é o bastante. Se o mundo já está feito se já recebeu todo o estudo e atenção e não encerra mais segredos, se seu caráter está completamente formado de modo que...

Em qualquer caso o problema é objetivo, concernente não ao homem isolado do mundo mas sim ao homem preso ao mundo. Um mundo que se apresenta em certas ocasiões e em

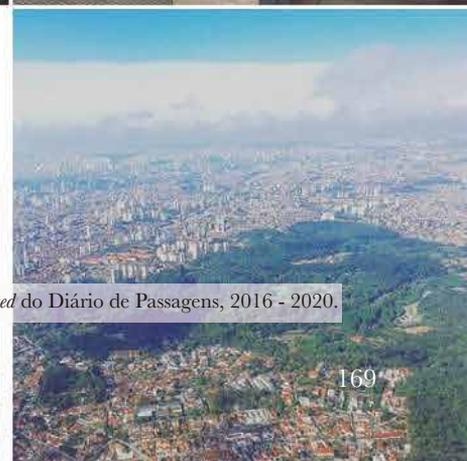
Figura 117: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 e 2020. n. homem agrilando o colmo, então o único liberdade a que o homem pode aspirar será a da eficiência da ação indissimulada e marcada pela iniciativa. Mas, se se atribuir à mudança foros de autenticidade, se considerações estão ainda em processo de desenvolvimento ou são ainda incompletas, se incertezas objetiva é o estímulo à reflexão, então, os fatores novos na vida, isto é, as inovações e as experiências têm um sentido verdadeiro.



passando pela timeline para lembrar que o conceito de família pode ser o q você quiser



Figura 118: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.





Arte no Brasil:
Uma história no Pinacoteca
de São Paulo

Vanguarda brasileira dos anos 1960 – Coleção Roger Wright

Esta exposição conta com o apoio de
da família I.C. Galvão Filho e José Olímpio
da família Herscovici em memória do fundador
e querido amigo Roger Wright e família.

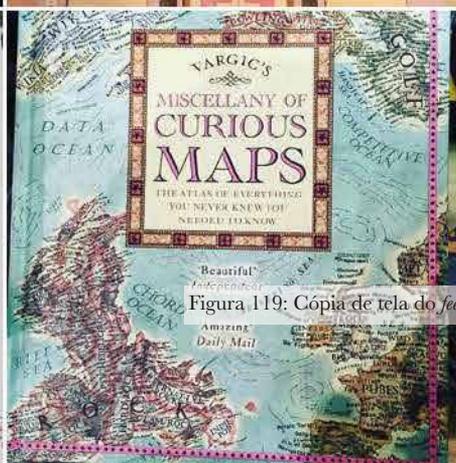
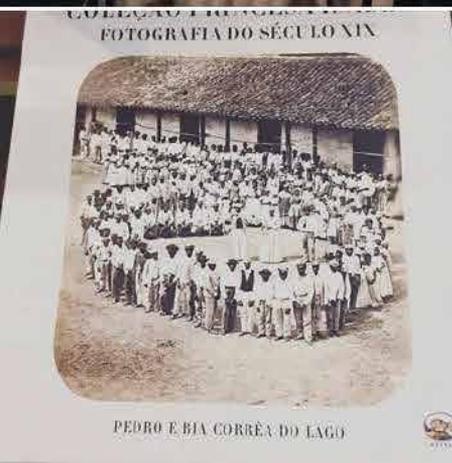
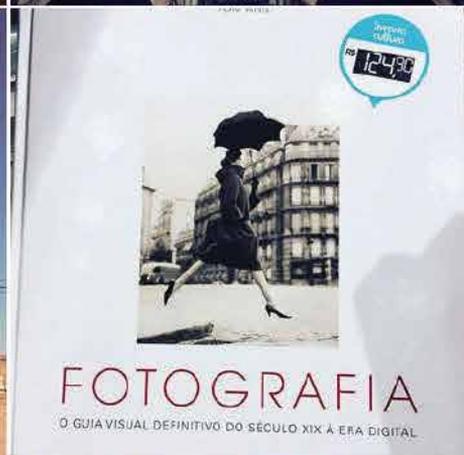
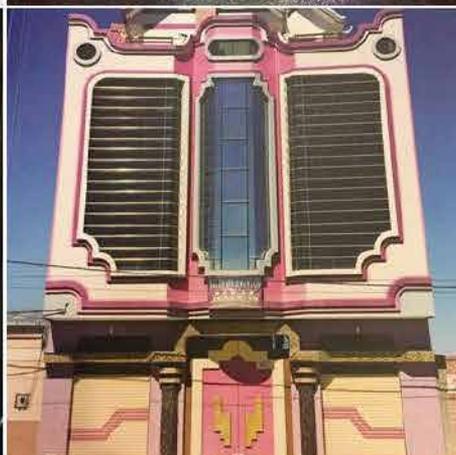
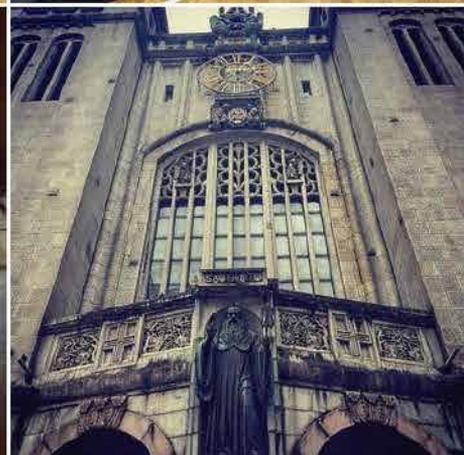


Figura 119: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



Elio de Giuso
Thames, São Paulo, 1933.

Vaso [decorado com colheiras, infusa com água dos rios Javari e Caporibe], c. 1928
Vase [decorated with spoons, infused with water from the Javari and Caporibe rivers]
Jardim [decorado com ruínas], infusa com água de rio [decorado com Caporibe].

Vaso [decorado com papéis, infusa com água do Rio Paraíba], c. 1928
Vase [decorated with papers, infused with water from the Paraíba River]
Jardim [decorado com papéis, infusa com água de rio [decorado com Paraíba].

Vaso [decorado com colheiras, infusa com água do Rio Paraná], c. 1928
Vase [decorated with harvest, infused with water from the Paraná River]
Jardim [decorado com papéis, infusa com água de rio [decorado com Paraíba].

Vaso [decorado com colheiras, infusa com água do Rio Paraná], c. 1928
Vase [decorated with harvest, infused with water from the Paraná River]
Jardim [decorado com papéis, infusa com água de rio [decorado com Paraíba].

Vaso [decorado com colheiras, infusa com água do Rio Paraná], c. 1928
Vase [decorated with harvest, infused with water from the Paraná River]
Jardim [decorado com papéis, infusa com água de rio [decorado com Paraíba].

Vaso [decorado com colheiras, infusa com água do Rio Paraná], c. 1928
Vase [decorated with harvest, infused with water from the Paraná River]
Jardim [decorado com papéis, infusa com água de rio [decorado com Paraíba].



Figura 120: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

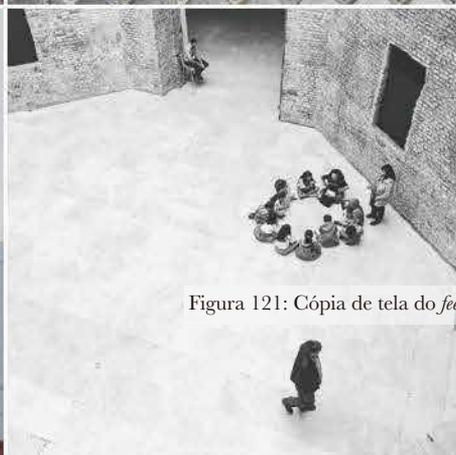


Figura 121: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

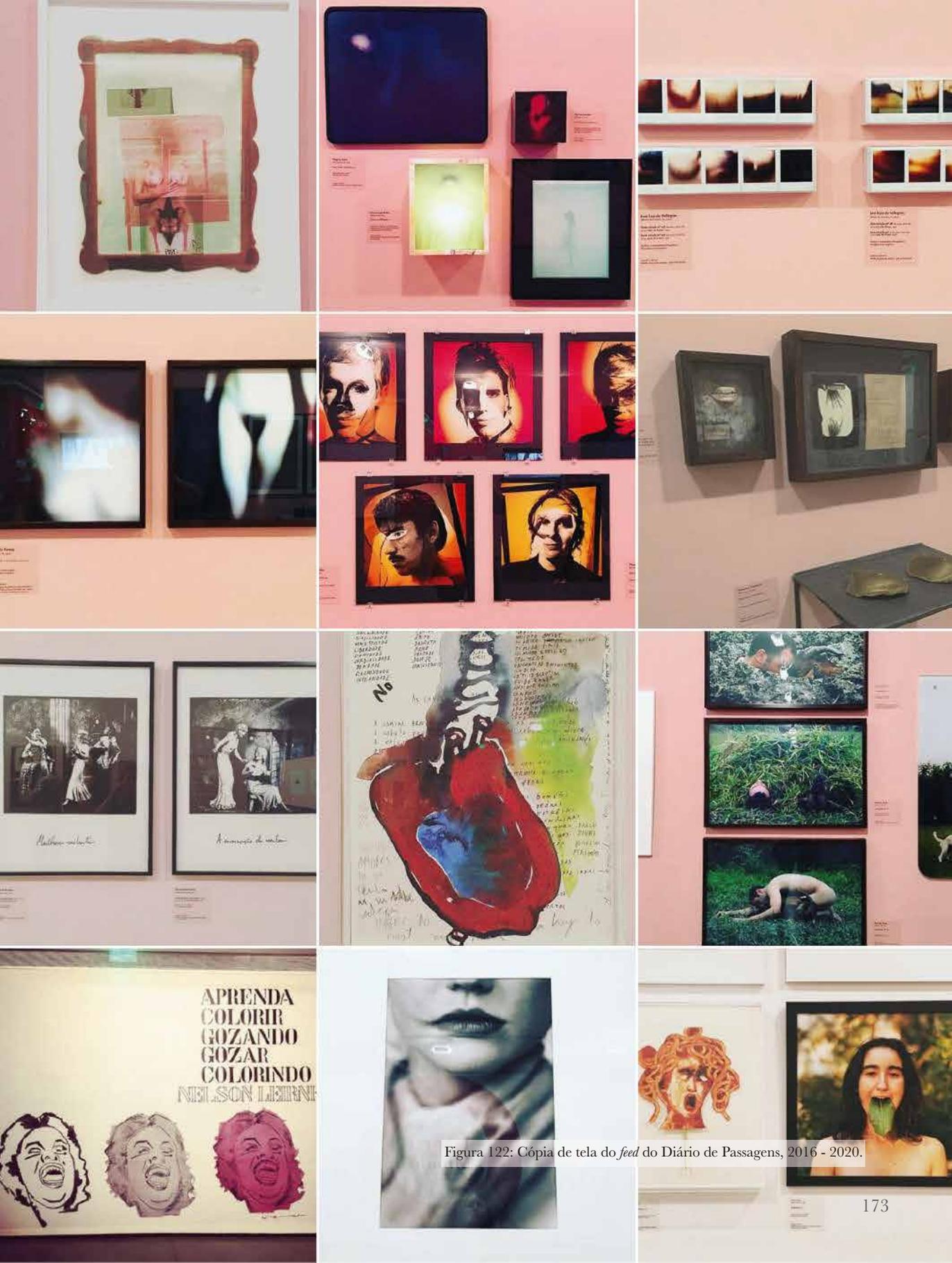


Figura 122: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

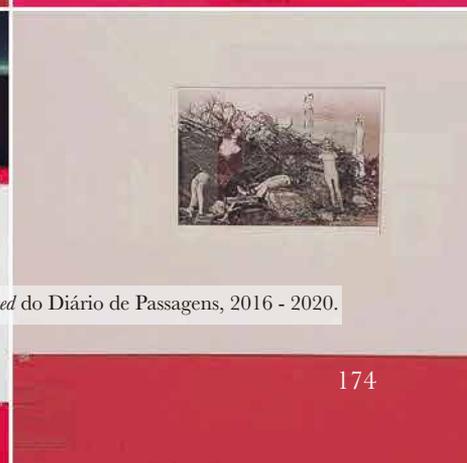


Figura 123: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



Figura 124: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

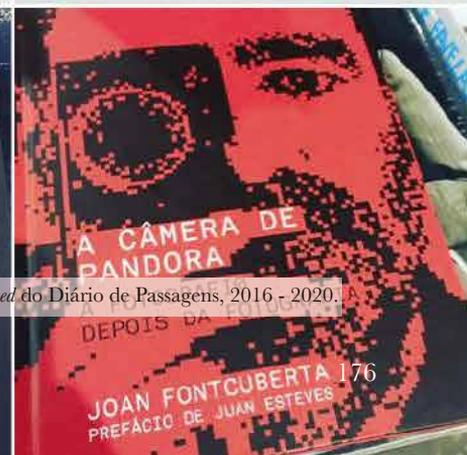
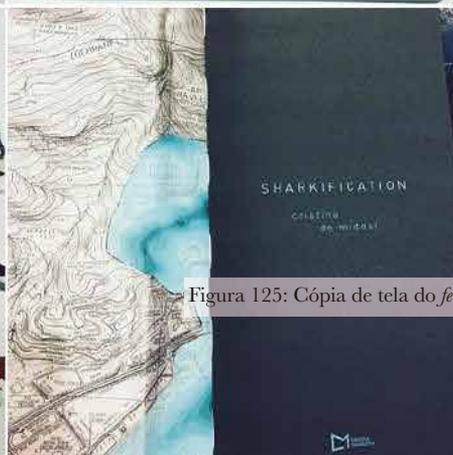
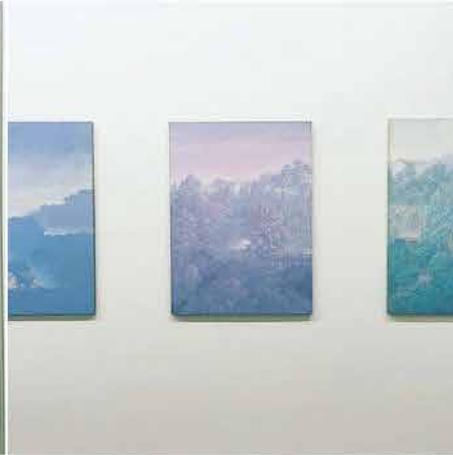


Figura 125: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

ela não tinha
o coração de pedra,
tinha apenas a
firmeza necessária
contra amores fracos.

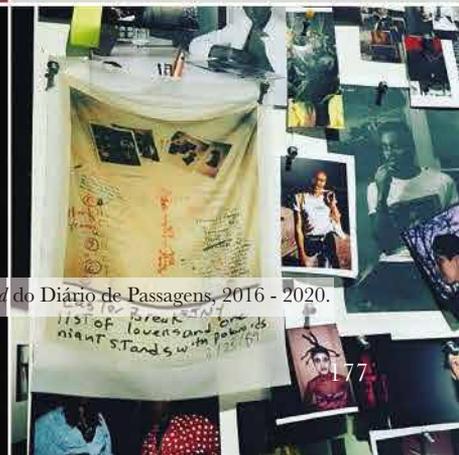
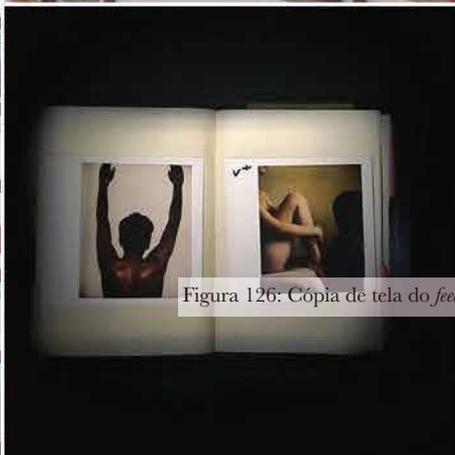
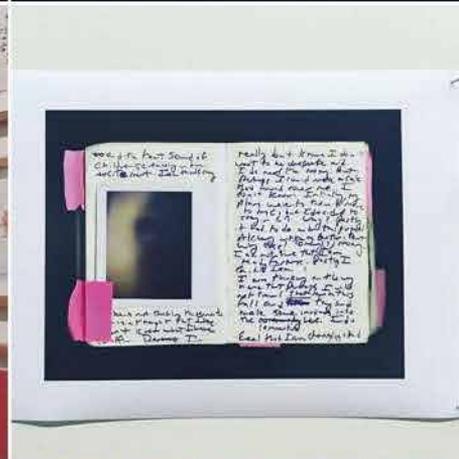


Figura 126: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



TODAS IMAGENS NOTÍCIAS VÍDEO



**NÃO SE
SINTA
CULPADO
POR FAZER
O QUE É
MELHOR
PARA VOCE.**

Figura 127: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016-2020.

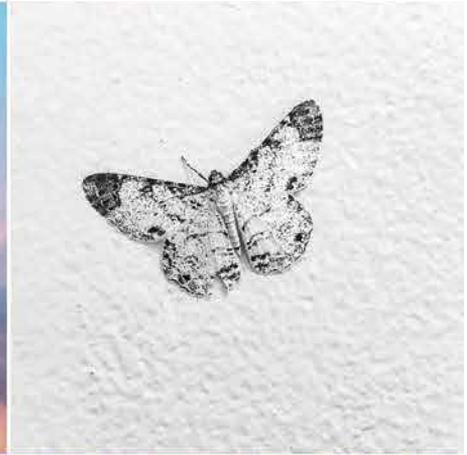
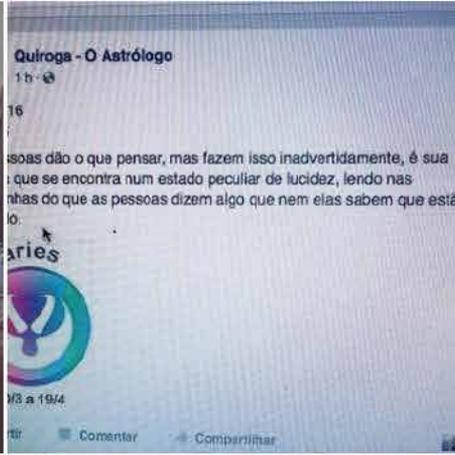


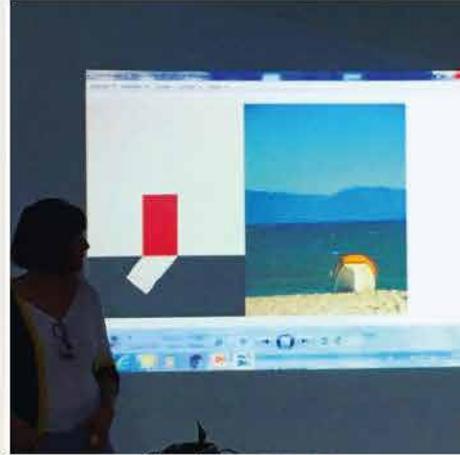
Figura 128: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

Quiroga - O Astrólogo
55 min · 🌐

24-11-16
ÁRIES

Aos trancos e solavancos, tudo procede da melhor maneira possível. É preciso ter sangue frio nesta parte do caminho, o mundo está em condições muito distantes das ideais, mas por trás dos bastidores acena a prosperidade.

áries

Arte que inspira a criação

Alunos produzem fotos a partir de obras de arte. Exposição pode ser confenda hoje na Unochapecó

Chapeco – “A ideia surgiu durante as aulas. Uma das alunas é muito parecida com a Mona Lisa e a partir desse ‘start’ começamos a procurar obras de arte em retrato. A escolha se deu pela semelhança do aluno com a obra”. É assim que a professora Juliana Seivarinbach explica o início do projeto Coletivo Ilumina, coordenado por ela e desenvolvido por alunos do curso de Artes Visuais da Unochapecó.

O projeto é composto por fotografias inspiradas em pinturas de retrato. “Nas não realizadas, são projetos que relacionam arte, fotografia, produção, estúdio e edição. [...] É um processo de criação coletivo. A realização do trabalho assim contribui para a formação do aluno numa totalidade. Ele aprende sobre fotografia e ilustração, mas vai além disso. São instrumentos que ultrapasam a sala de aula”, complementa a professora.

elas gravam o que voce esta vendo. mas voce precisa Ver.” <3
- Ernst Haas



la competitividad potencia la deshonestidad



John Cage. *New River Watercolor, Series 1*, #3. 1988. Watercolor on paper. (All images courtesy of the John Cage Trust at Bard College.)



Figura 129: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

...On não é o Limit
...é Tia. Gente VIVER...

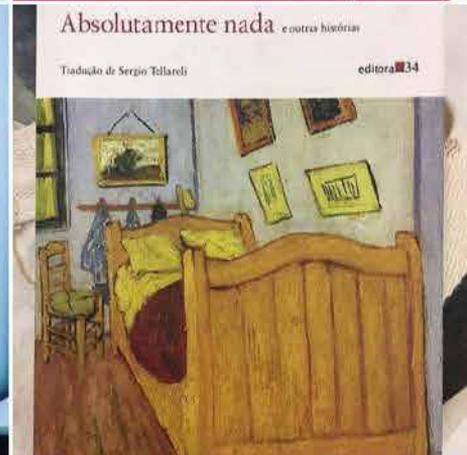
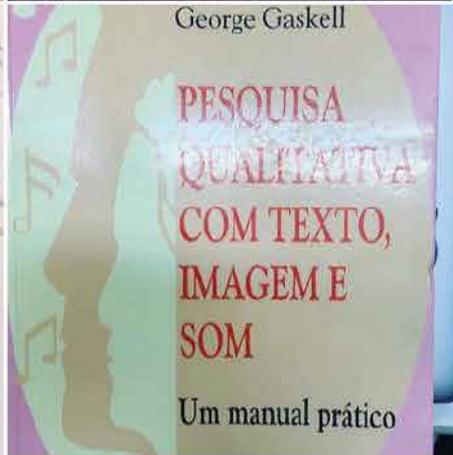
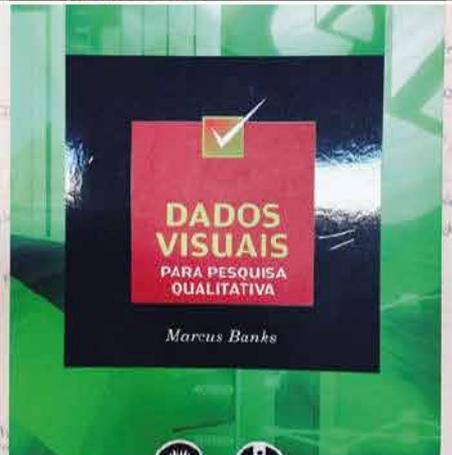
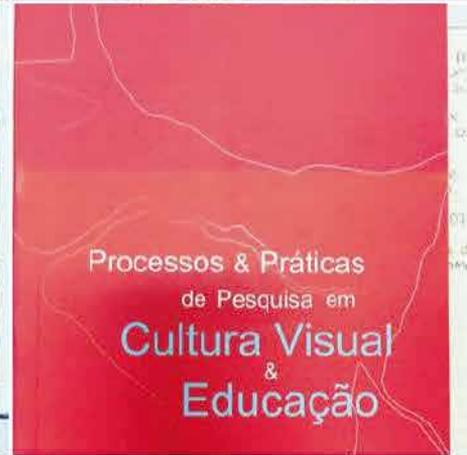
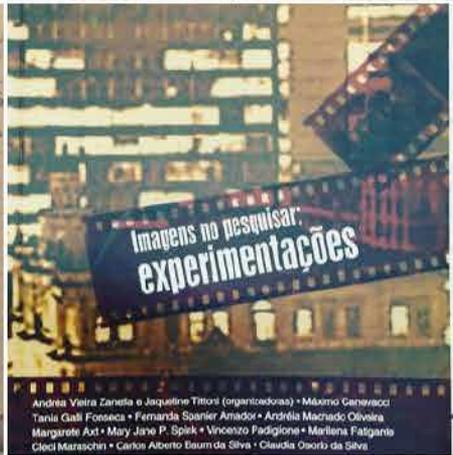
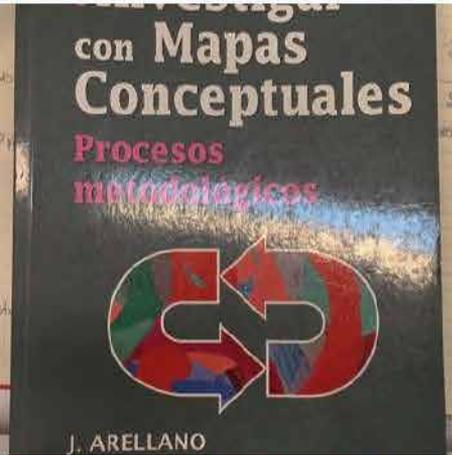
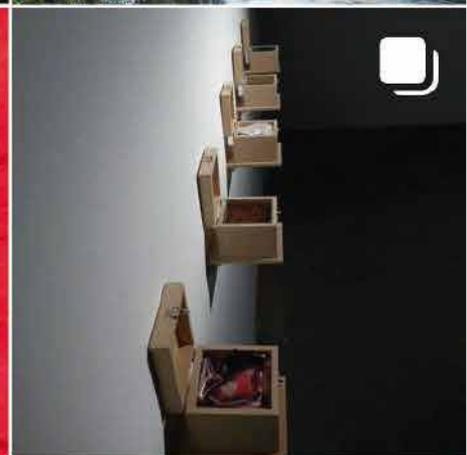
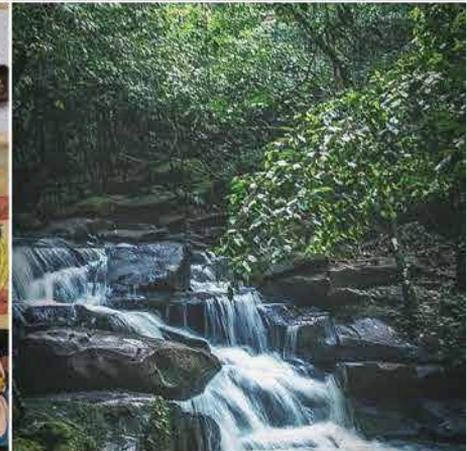


Figura 130: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



VALORIZAR A ARTE

- 1) compre arte;
- 2) dê preferência a artistas locais, independentes e vivos;
- 3) divulgue o trabalho de quem você admira;
- 4) incentive aquele seu amigo que tá começando;
- 5) frequente museus, casas de shows, teatros e centros culturais;

Figura 131: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

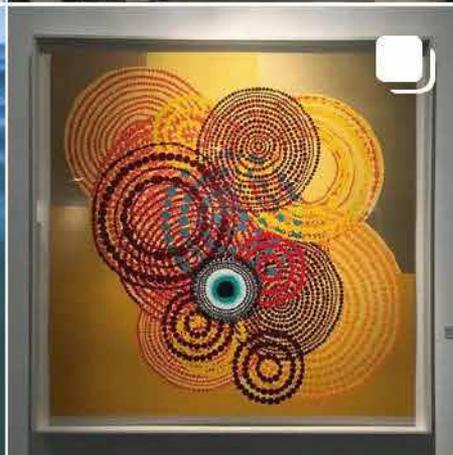


Figura 132: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

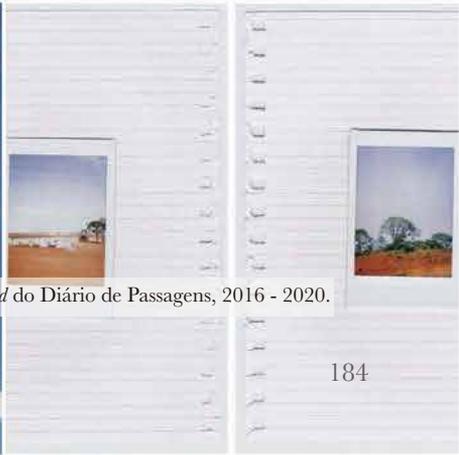
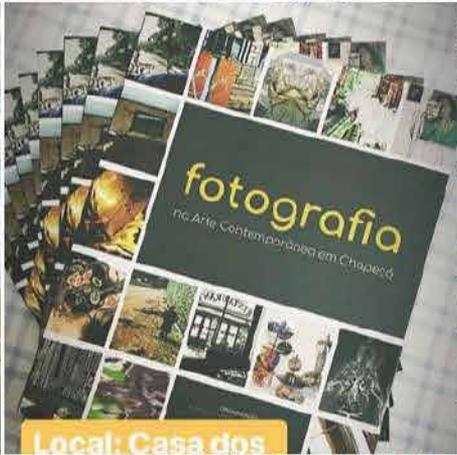


Figura 133: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

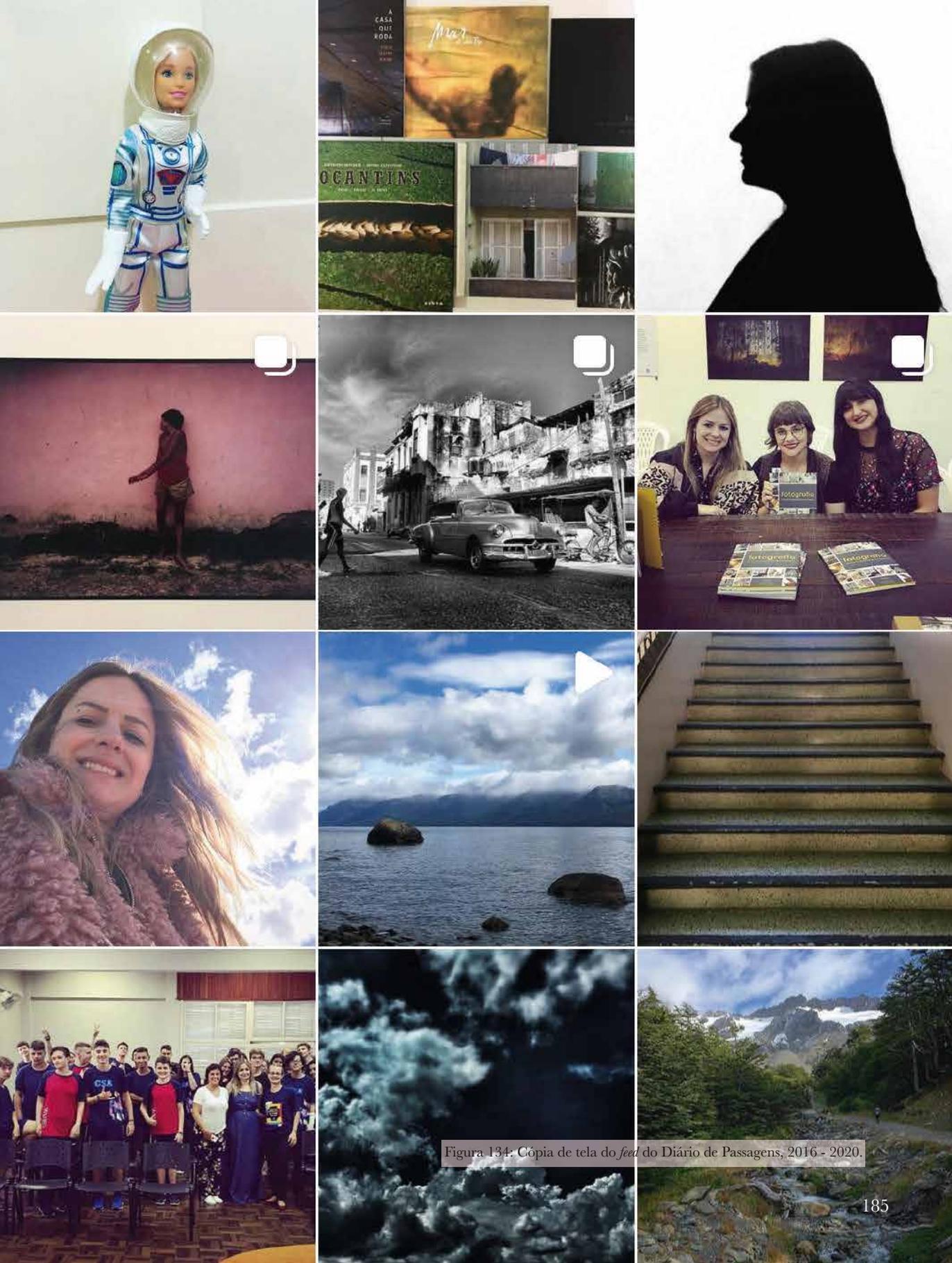


Figura 134: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

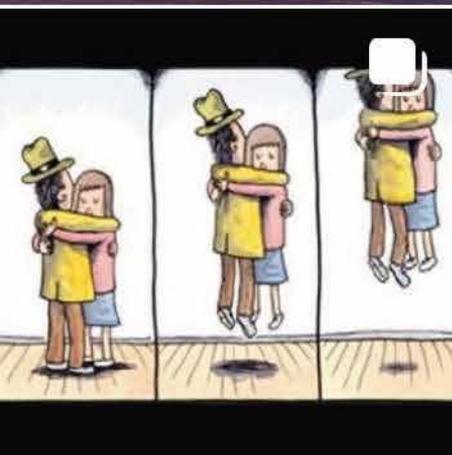


Figura 135: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

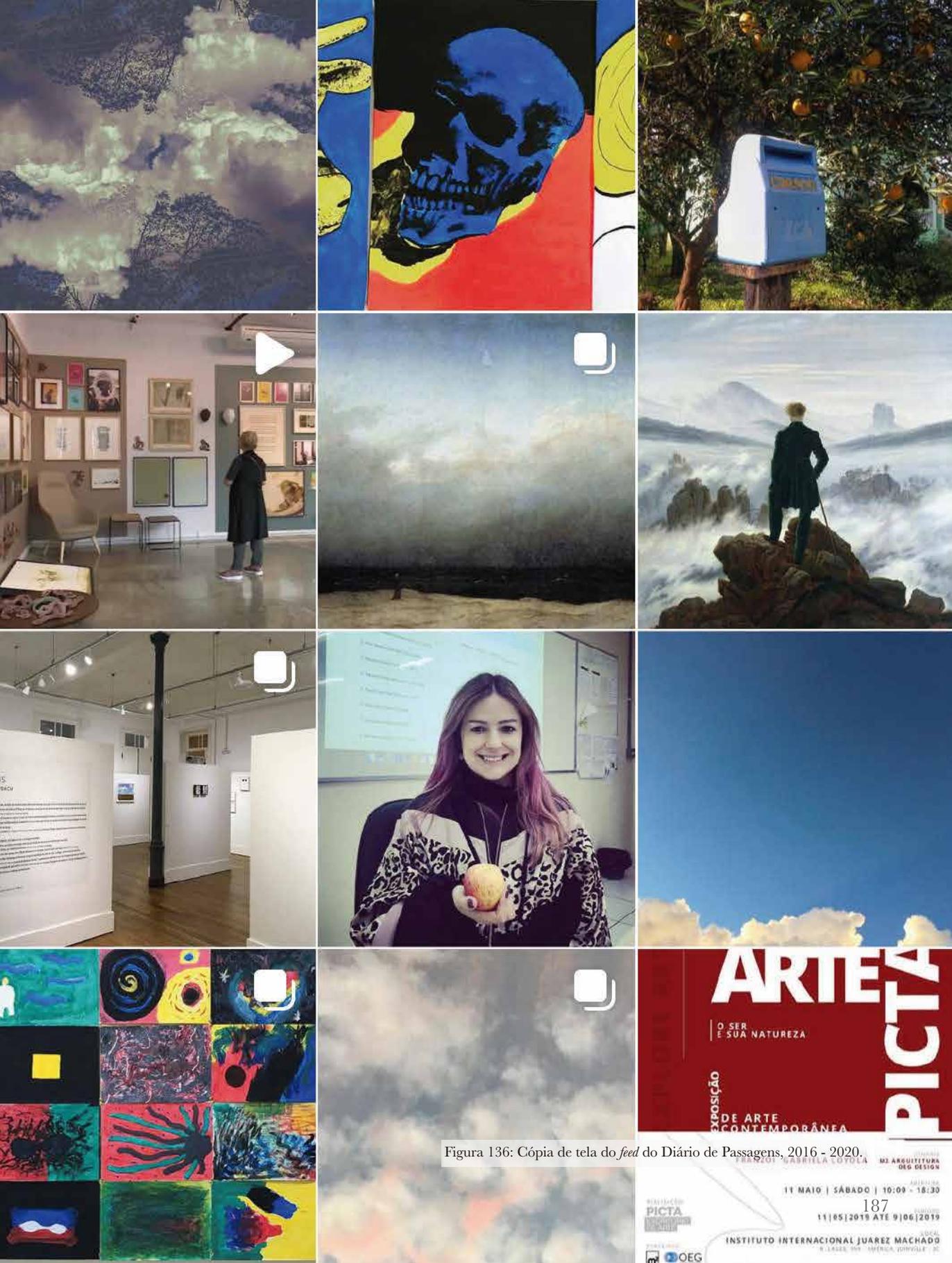


Figura 136: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

ARTEA PICTA
 O SER E SUA NATUREZA
 EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

11 MAIO | SÁBADO | 10:00 - 18:30
 187
 11/05/2019 ÀS 9/06/2019
 INSTITUTO INTERNACIONAL JUAZÉ MACHADO
 R. LAGES, 304 - AMÉRICA, JORNAL DE 190

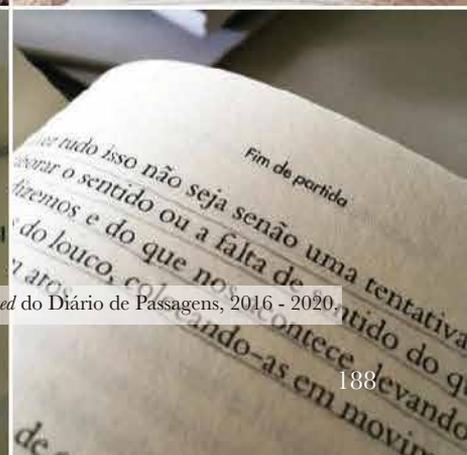
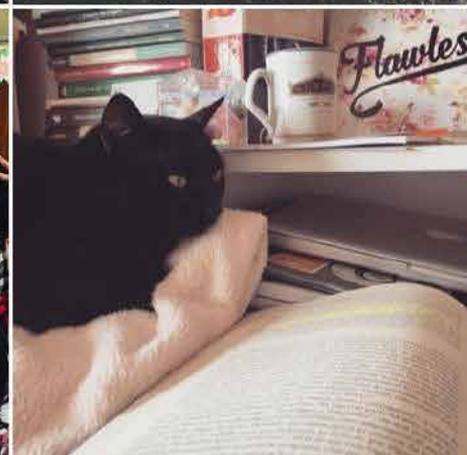
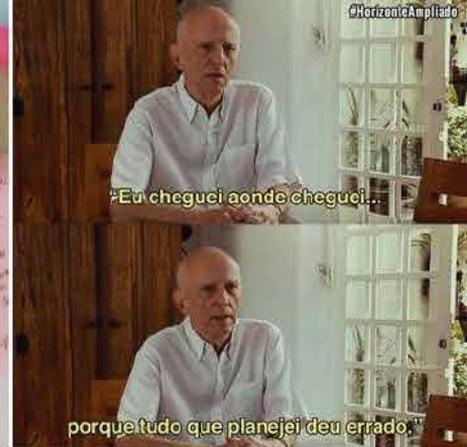


Figura 137: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

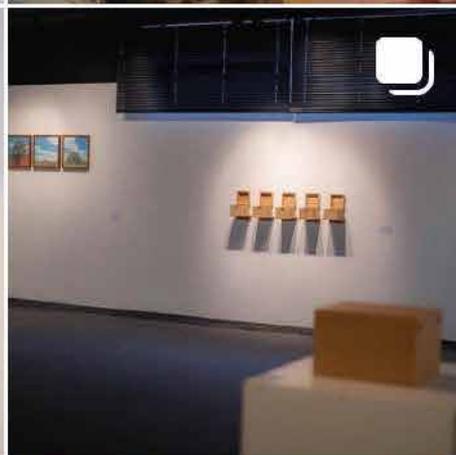


Figura 138: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

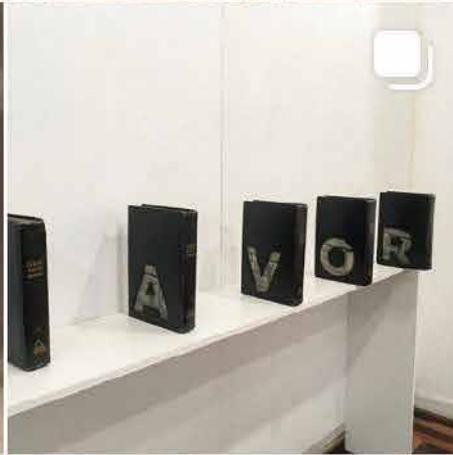
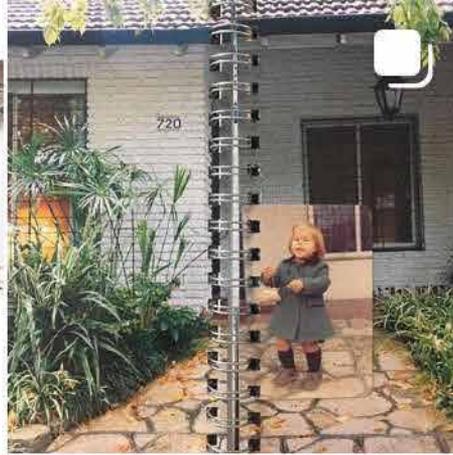


Figura 139: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

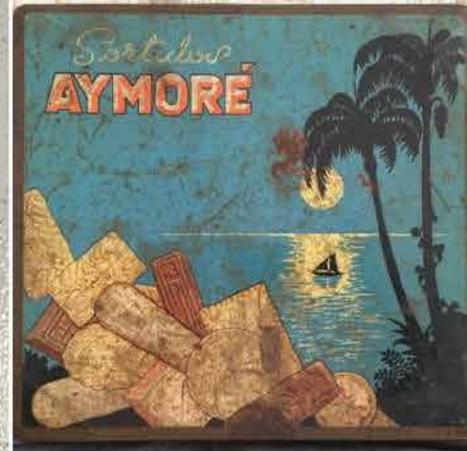
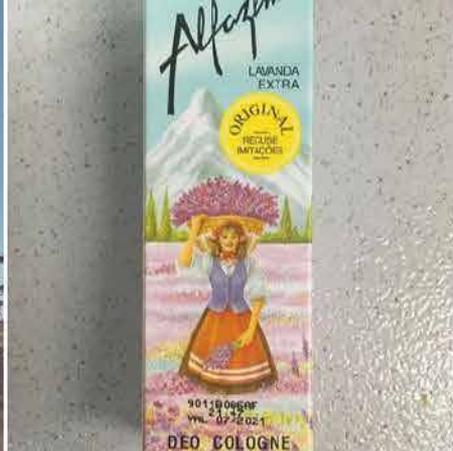


Figura 140: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

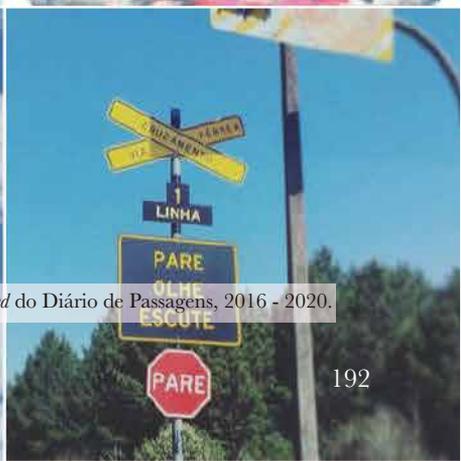
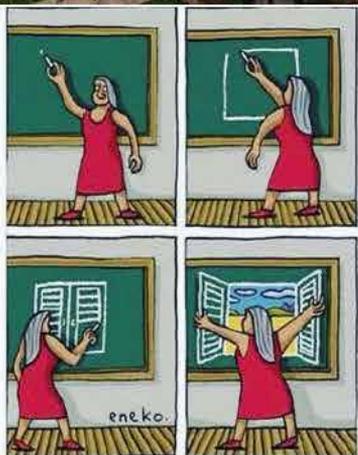
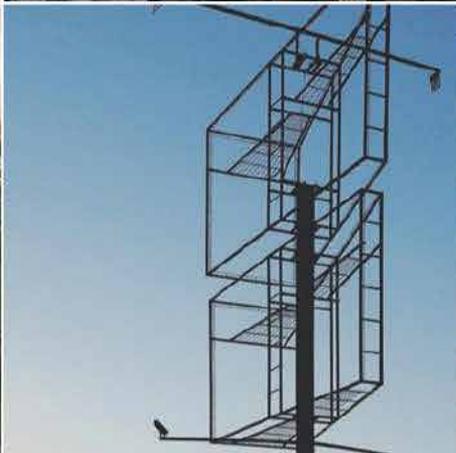


Figura 141: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

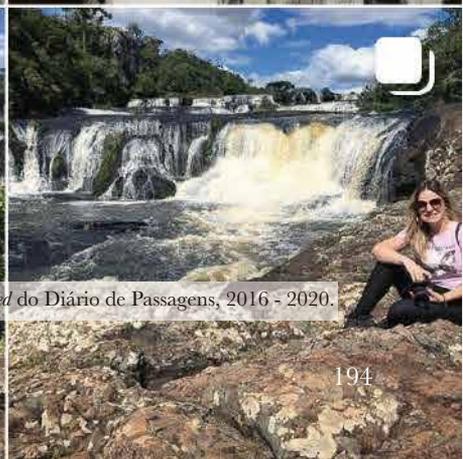
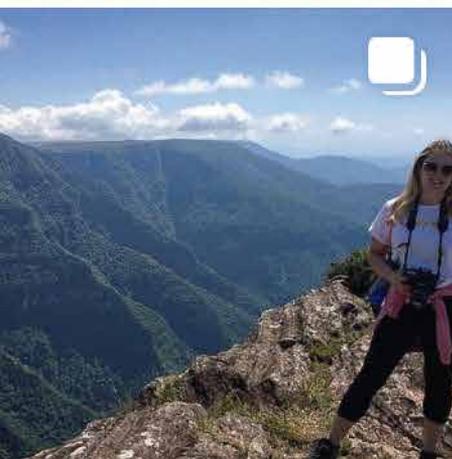
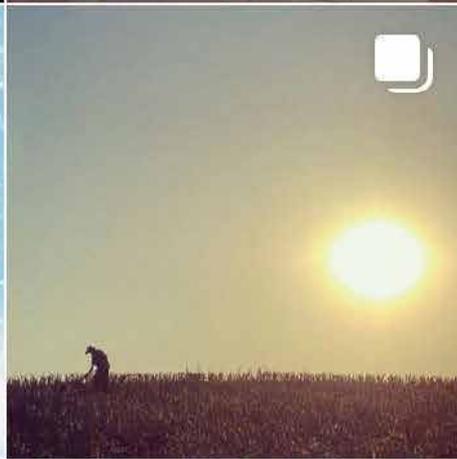


Figura 143: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



A arte e o amor são a mesma coisa: o processo de ver a si mesmo em coisas que não são você.
Chuck Klosterman, jornalista

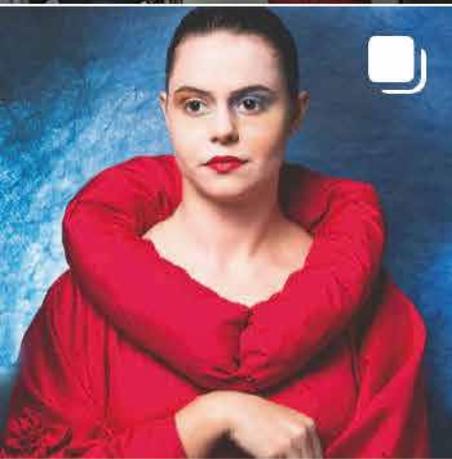
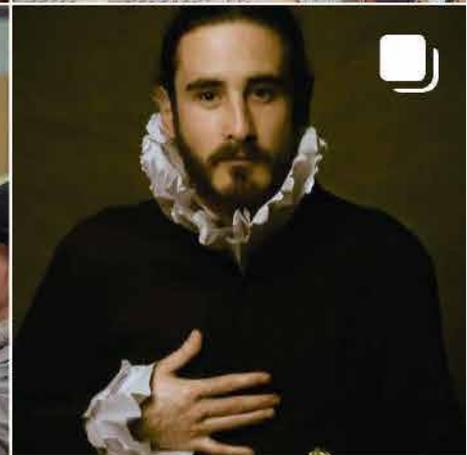
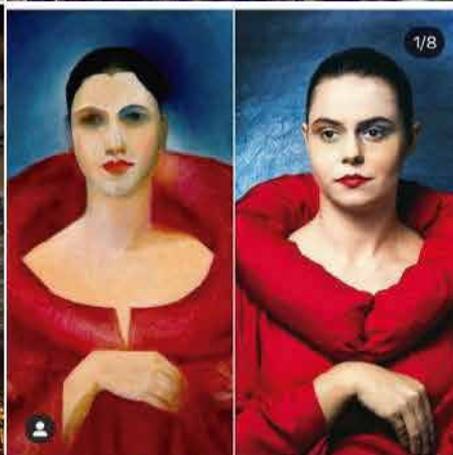


Figura 144: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

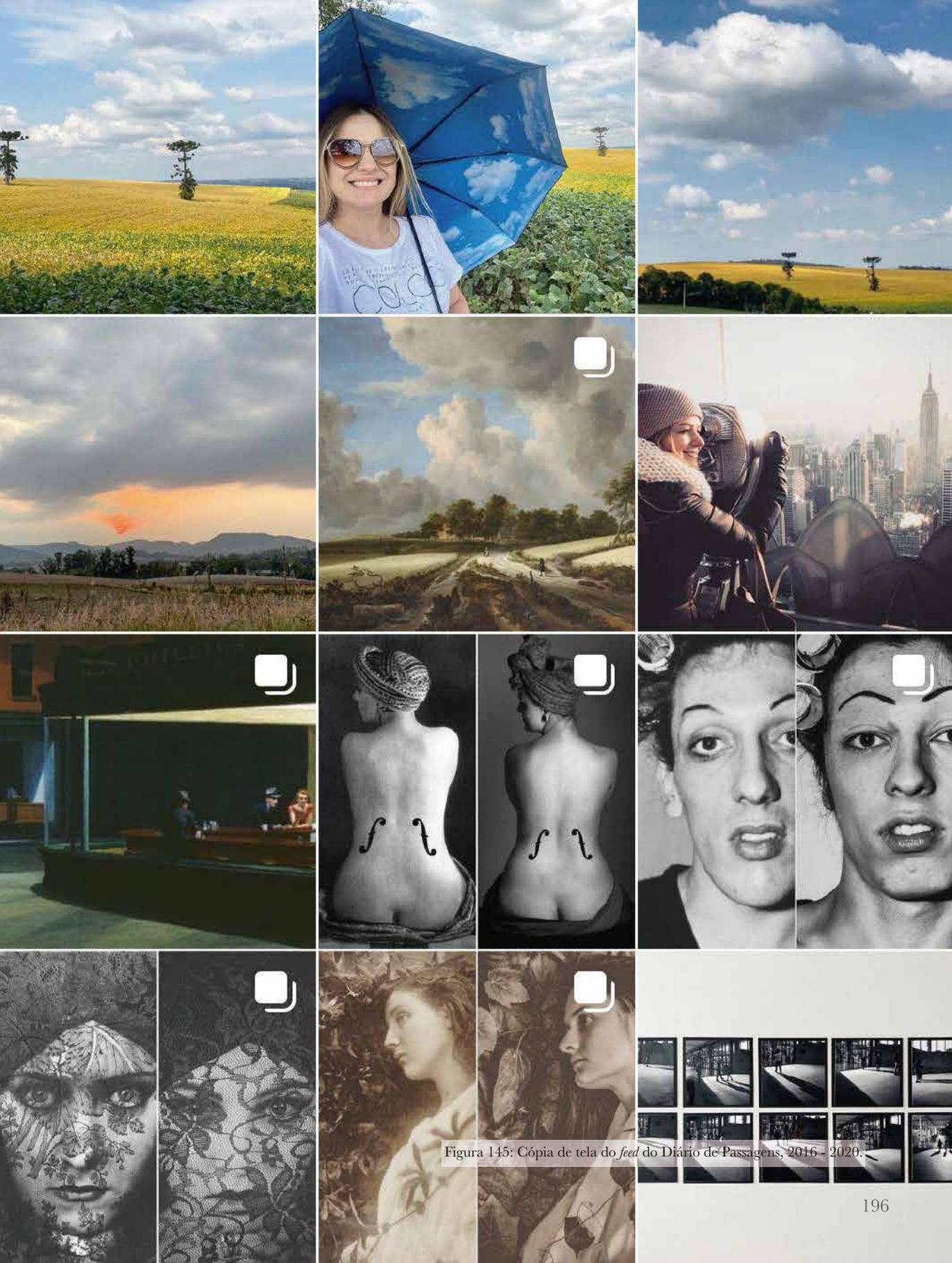


Figura 145: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

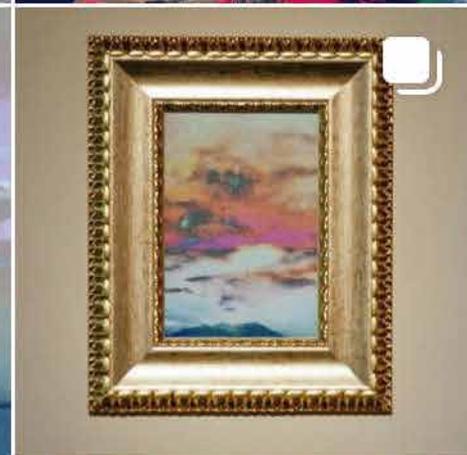
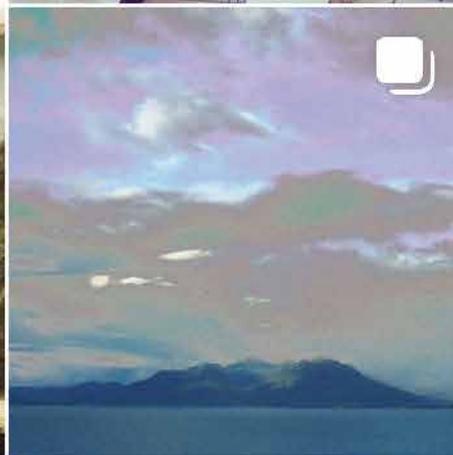
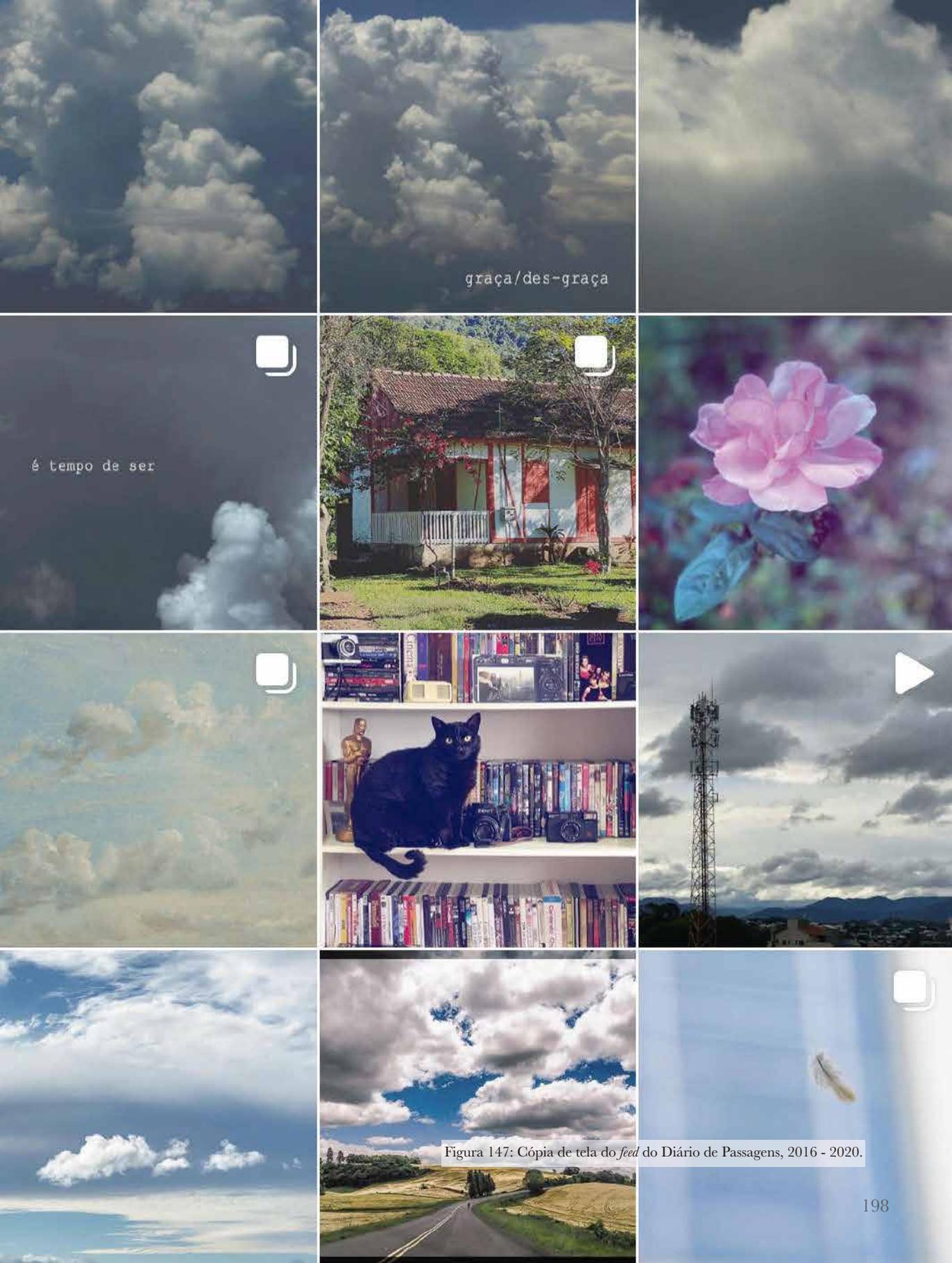


Figura 146: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



graça/des-graça

é tempo de ser

Figura 147: Cópia de tela do *feed* do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



Figura 148: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

vai além do sopro

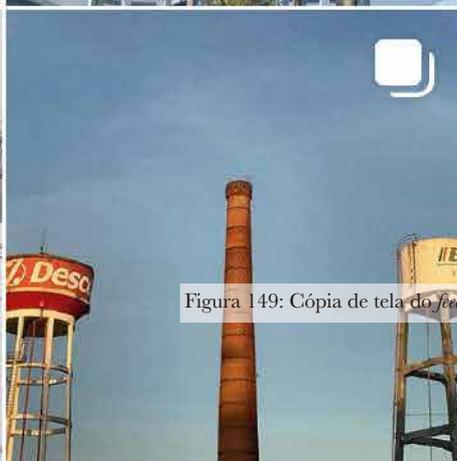
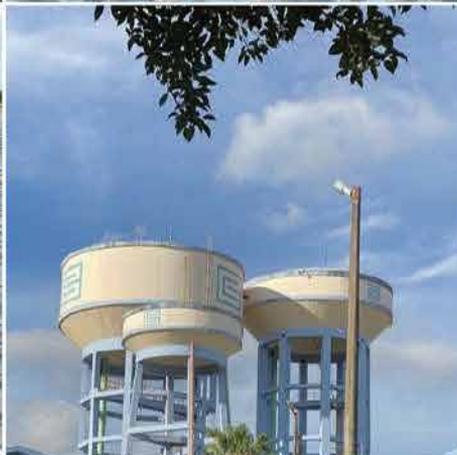
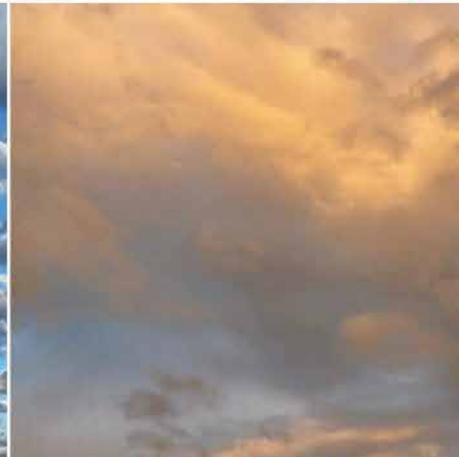
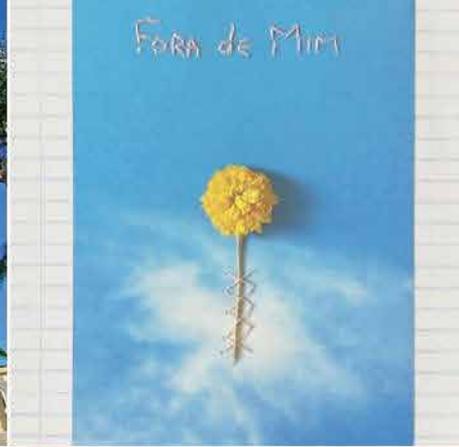


Figura 149: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.

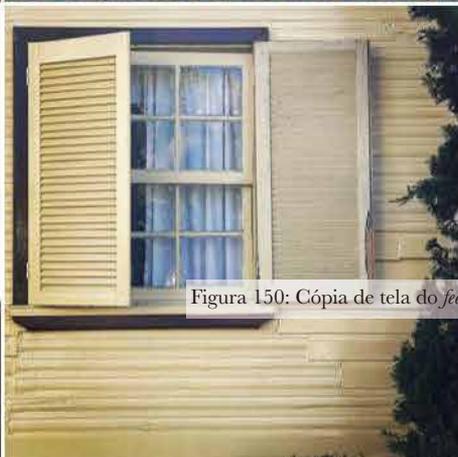


Figura 150: Cópia de tela do feed do Diário de Passagens, 2016 - 2020.



Figura 151: Sem título, 2014.