

TEMPO EM CAMADAS

MEMÓRIAS DE FAMÍLIA E AUTORRETRATO

TAYNÁ PORTILHO DO PRADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES- ARTES VISUAIS

TAYNÁ PORTILHO DO PRADO

TEMPO EM CAMADAS: MEMÓRIAS DE FAMÍLIA E AUTORRETRATO

UBERLÂNDIA

2021

TAYNÁ PORTILHO DO PRADO

TEMPO EM CAMADAS: MEMÓRIAS DE FAMÍLIA E AUTORRETRATO

Trabalho de Conclusão de Curso II, apresentado à banca examinadora do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção de grau de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Helena da Silva Delfino Duarte.

UBERLÂNDIA

2021

TAYNÁ PORTILHO DO PRADO

TEMPO EM CAMADAS: MEMÓRIAS DE FAMÍLIA E AUTORRETRATO

Trabalho de Conclusão de Curso II, aprovado para obtenção de grau de licenciatura e bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia (MG) pela banca examinadora formada por:

Uberlândia, 29 de outubro de 2021

Prof^ª. Dr^ª. Ana Helena da Silva Delfino Duarte, UFU/MG (Orientadora)

Prof^ª. Msc. Maria Carolina Rodrigues Boaventura, UFU/MG

Prof^º. Dr^º. Rodrigo Freitas Rodrigues, UFU/MG

Para Selma, Gabriel, Alecrim e

Pitaya (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Os encontros que tive ao longo dessa pesquisa e de toda graduação em Artes Visuais, sem dúvidas, permeiam todas as camadas deste trabalho e, devido a sua relevância, formam também uma camada-base, sem a qual não seria possível caminhar. Por isso, gostaria de agradecer àqueles que estiveram comigo nesse percurso. À minha orientadora Aninha, que me ensinou e continua ensinando bastante, que me deu as condições para que eu desenvolvesse meu processo de criação (ainda em construção) e que enxergou potência nos primeiros passos dessa jornada. Além disso, agradeço por ter me auxiliado a reconstruir uma relação com a pesquisa, pautada pelo compromisso, pelo respeito e pelo encantamento com as Artes.

À Marol e ao Rodrigo com quem tenho a alegria de contar na banca deste trabalho, pela abertura e pelas trocas sempre cheias de atenção e generosidade, vocês são professores incríveis! Aos demais professores do curso de Artes Visuais da UFU, pelos quais tenho grande admiração. Aos colegas do curso, especialmente, Maria Rosa e Rafa que compuseram o grupo de TCC do qual fiz parte, eu aprendi muito e me sinto orgulhosa de encerrar esse ciclo ao lado de vocês.

À minha mãe Selma que me apoiou desde sempre, seu amor me inspira. À minha tia Gady que, junto com minha mãe, se empolgaram quando ouviram sobre minha pesquisa e me ajudaram a encontrar caveiras de vaca, as fotografias que usei neste trabalho, as histórias que poderiam me interessar. Aquele mês no qual estivemos juntas foi especial, obrigada, queridas! Ao tio Pitico, que me mostrou as imagens e que guarda essas memórias como um tesouro. À toda minha família, tios, tias, primos e primas que me acompanharam nesses anos e ajudaram das mais diversas formas.

Ao meu namorado Gabriel, com quem divido os dias, a casa, as alegrias e as tensões de ser psicóloga, artista e pesquisadora. Nossas plantas, gatinhos e companheirismo me fazem sentir que a vida tem lá sua doçura. Aos meus gatinhos Pitaya (*in memoriam*) e Alecrim, por todo afeto, fofura e por serem tão engraçados a ponto de aliviar meu *stress* com pouco esforço.

Às minhas amigas Maaruade – que revisou amorosamente o texto – Mari, Bárbara, Marcinha, Gabi e aos meus amigos Antônio e Lucas, que são fonte de inspiração, agradeço demais pelos nossos encontros nessa vida (com foto séria para registrar, boas comidinhas e papo animado). Ao Pedro, que me ajudou a ver este trabalho por outros lados, a fazer pontes com a(s) minha(s) história(s) e, ainda, escreveu um poema comigo em uma sessão! À Ari que

me deu uma super “ajuda nerd”, com referências maravilhosas e que dialogavam com esta pesquisa. Às pessoas que eu acompanho enquanto psicóloga e que são parte importante da minha vida, obrigada pelo apoio na área artística, por verem e se empolgarem com meus trabalhos e por compartilhar impressões e sensações.

Marcela esteve nas neves do Norte. Em Oslo, uma noite, conheceu uma mulher que canta e conta. Entre canção e canção, essa mulher conta boas histórias, e as conta espiando papezinhos, como quem lê a sorte de soslaio.

Essa mulher de Oslo veste uma saia imensa, toda cheia de bolsinhos. Dos bolsos vai tirando papezinhos, um por um, e em cada papelzinho há uma boa história para ser contada, uma história de fundação e fundamento, e em cada história há gente que quer tornar a viver por arte de bruxaria. E assim ela vai ressuscitando os esquecidos e os mortos; e das profundidades desta saia vão brotando as andanças e os amores do bicho humano, que vai vivendo, que dizendo vai.

(Eduardo Galeano, 2018, p.17)

RESUMO

Esta pesquisa em Artes Visuais partiu de encontros com fotografias antigas que apresentavam marcas simbólicas e materiais forjadas pelo tempo, como desbotamento, amarelamento, danificação, entre outros. Diante desse conjunto, destacou-se, em especial, os apagamentos das narrativas pessoais daqueles que apareciam nas fotos e dos próprios apagamentos ocorridos nas imagens pela ação do tempo, principalmente nas figuras das noivas no registro de seus matrimônios. Isso propiciou uma investigação por vestígios e reverberações dessas marcas na própria história da pesquisadora, bem como no contexto genealógico e, ainda, expandido para aspectos sociais do apagamento feminino. Dessa forma, a memória foi tomada como poética visual e compreendida de forma caleidoscópica a partir do diálogo entre vários autores, como Bergson, Bosi, Halbwachs, Stern e Pollack, ora se distanciando do presente, ora se tornando o próprio presente. Assim, com base nas discussões sobre processo de criação de Cecília Salles, buscou-se compreender aspectos de um caminho próprio em artes, vinculada a questões de família. Isso resultou na produção de um conjunto seriado de autorretratos, através da pintura em interface com outras linguagens, a partir do resgate, seleção e apropriação de registros fotográficos familiares, (re)criando narrativas e memórias em torno da tríade temática casamento-família- mulher. Com base nisso, o trabalho em questão promoveu rupturas no tempo cronológico e nos distanciamentos geracionais entremeados pela morte e realocou e recriou memórias familiares, com semelhanças e dissidências com o passado.

Palavras-chave: Processo de criação. Autorretrato. Pintura Expandida. Memórias de família.

ABSTRACT

This research on Visual Arts started from encounters with old photographs that had symbolic marks and materials due to the passage of time, such as fading, yellowing, damage, among others. Given this set, the deletions of the personal narratives of those who appeared in the photos and the deletions that occurred in the images by the action of time, in particular, stood out; especially in the figures of the brides in the registration of their marriages. It provided an investigation for traces and reverberations of these marks in the own researcher's history, as well as in the genealogical context, and also expanded to social aspects of female deletion. Thus, memory was taken as visual poetics and understood in a kaleidoscopic way from the dialogue between several authors, such as Berson, Bosi, Halbwachs, Stern, and Pollack, sometimes moving away from the present, sometimes becoming the present itself. Thereby, based on discussions about Cecília Salles' creation process, it was sought to understand aspects of an own path in the arts, linked to family issues. That resulted in the production of a series of self-portraits, through the painting in interaction with other languages, from the rescue, selection, and appropriation of family photographic records, (re)creating narratives and memories around the thematic triad marriage-family-woman. Based on that, the work in question promoted breaks in chronological time and in generational distances interspersed with death and relocated and recreated family memories, with similarities and dissidences with the past.

Keywords: Creation process. Self-portrait. Expanded Painting. Family Memories.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01	Tayná Portilho. [DETALHE] Ilustração do personagem principal “Avô Sebastião”, 2018. Livro de Artista, Aquarela sobre papel 300g, dimensões variáveis.	18
FIGURA 02	Tayná Portilho. Capa e interior aberto do Livro de Artista “Avô Sebastião”, 2018. Capa: nanquim e flor de antúrio seca sobre papel cartão; Interior: Aquarela sobre papel 300g, dimensões variáveis.	18
FIGURA 03	Tayná Portilho. Fotografia digital Casamento de meus avós, 2015. 4608 x 3456 pixels, 300 dpi.	20
FIGURA 04	Tayná Portilho. Casamento de meus avós, 2018. Serigrafia sobre papel 180g. 42 x 59,4cm.	21
FIGURA 05	Tayná Portilho. Série “Lágrimas”, 2018. Serigrafia, parafina, flores secas e páginas de livros sobre papel 180g. 42 x 59,4cm cada.	22
FIGURA 06	Orlan, O rosto do século XXI, cirurgia plástica, 1990. Cirurgia plástica.	40
FIGURA 07	Cindy Sherman, Sem título A-E, 1975.	41
FIGURA 08	Cindy Sherman, Untitle Film Skills, #17, MoMA, 1978	42
FIGURA 09	Cindy Sherman, Untitle Film Skills, #14, MoMA, 1978.	42
FIGURA 10	Cindy Sherman, Untitle Film Skills, #21, MoMA, 1978	43
FIGURA 11	Regina Vater, Tina América, 1975. Registro da Performance: doze fotografias em preto e branco. 43,8 x 80,3cm o conjunto (emoldurado). Coleção Particular. Cortesia de Henrique Faria, Nova York	43
FIGURA 12	Gretta Sarfaty, Série Auto-photos, 1976. Acervo Conceitual MAC-USP	44
FIGURA 13	Judith F. Baca, Judith F. Baca as La Pachuca (1973-2018). Fotografia em cores. Imagem Cortesia da SPARC Archives, Los Angeles.	45
FIGURA 14	Teresa Burga. Autorretrato. Estrutura.Informe, 9.6.1972. 1972. Instalação de materiais diversos, com desenhos, fotografias, documentos, resultados de eletrocardiogramas e fonocardiogramas, objeto luminoso e som. Dimensões Variáveis. M HKA/ Coleção Flemish Community	46
FIGURA 15	[DETALHE] Teresa Burga. Autorretrato. Estrutura.Informe, 9.6.1972. 1972. Instalação de materiais diversos, com desenhos, fotografias, documentos, resultados de eletrocardiogramas e	46

fonocardiogramas, objeto luminoso e som. Dimensões Variáveis. M HKA/ Coleção Flemish Community

FIGURA 16	[DETALHE] Teresa Burga. Autorretrato. Estrutura.Informe, 9.6.1972. 1972. Instalação de materiais diversos, com desenhos, fotografias, documentos, resultados de eletrocardiogramas e fonocardiogramas, objeto luminoso e som. Dimensões Variáveis. M HKA/ Coleção Flemish Community	47
FIGURA 17	Rosa Navarro. Nacer y Morir de una Rosa, 1982. Sete Cópias vintage de impressões em gelatina de prata. 26X 20,6cm cada. Proyecto Bachué	48
FIGURA 18	Frame do vídeo Gotejando de Beth Moysés, 2001.	49
FIGURA 19	Frame do vídeo Gotejando de Beth Moysés, 2001.	49
FIGURA 20	Cris Bierrenbach. Série Noivas. Autorretratos. Impressão digital de cartaz (Nur) 150 x 100 cm. 2004	50
FIGURA 21	Autor desconhecido, Retrato de meu avô e seus filhos, ano e técnica desconhecidos. 30 x 40 cm.	53
FIGURA 22	Roupa de minha bisavó, 2019.	54
FIGURA 23	Conjunto de monóculos com fotografias de família [esquerda] e tio-avô “Pitico” [direita], 2019.	54
FIGURA 24	Fotografias antigas de família, bisavô Laudelino, 2019.	56, 74
FIGURA 25	Fotografias antigas de família, bisavô Laudelino, 2019.	56, 75
FIGURA 26	Fotografias antigas de família: três crianças não identificadas, 2019.	57
FIGURA 27	Fotografias antigas de família: criança com asas e vestimenta branca, não identificada, 2019.	58, 75
FIGURA 28	Fotografias antigas de família: grupo composto por duas mulheres e quatro crianças, todas não identificadas, 2019.	58
FIGURA 29	Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.	59, 76
FIGURA 30	Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.	60, 73
FIGURA 31	Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.	60, 76
FIGURA 32	Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.	61, 74

FIGURA 33	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Colagem de fotografias. 21 x 29,7 cm.	62
FIGURA 34	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Colagem de fotografias. 21 x 29,7 cm.	63
FIGURA 35	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	64
FIGURA 36	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	66
FIGURA 37	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	66, 74
FIGURA 38	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	68
FIGURA 39	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	68
FIGURA 40	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	68
FIGURA 41	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	68
FIGURA 42	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	69
FIGURA 43	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	70
FIGURA 44	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	70
FIGURA 45	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	71
FIGURA 46	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	71, 76
FIGURA 47	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	71
FIGURA 48	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	72
FIGURA 49	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	72
FIGURA 50	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	73
FIGURA 51	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	73
FIGURA 52	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	74
FIGURA 53	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	75
FIGURA 54	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	75
FIGURA 55	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	76
FIGURA 56	Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.	76

SUMÁRIO

	PERGUNTAS INTRODUTÓRIAS	13
1	IMPREGNAÇÕES: MEMÓRIAS, FAMÍLIA E MULHER	17
1.1	Camada 1: memórias, família e percurso acadêmico	17
1.2	Camada 2: mulher, casamento e arte	25
2	INTERFACE: FOTOGRAFIA, PINTURA E AUTORRETRATO	31
2.1	Camada 3: fotografia e pintura	31
2.2	Camada 4: linguagens híbridas	35
2.3	Camada 5: retrato e autorretrato	38
3	TEMPO EM CAMADAS: PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO VISUAL	52
3.1	Camada 6: banho Maria	52
3.2	Camada 7: vozes que sobrevivem	55
3.3	Camada 8: corpo toca o espírito	64
3.4	Camada 9: persistência	72
	PERGUNTAS FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	83

PERGUNTAS INTRODUTÓRIAS

*Um dicionário é um sepulcro ou um favo de mel
cerrado?*

Em que janela me quedei olhando o tempo sepultado?

Ou o que olho de longe é o que não vivi ainda?

(Pablo Neruda, 2017, p. 141)

Não é por acaso que o “Livro das Perguntas”, de Pablo Neruda, é um dos meus preferidos. O poder que existe em uma dúvida é encantador, leva-me longe em pensamentos e sensações, é, antes de mais nada, um convite para habitar lugares não imediatos, distantes do aqui e agora, do que já é conhecido, e abre espaço para outros tempos, outros ritmos. Por isso, adianto que uma das vertentes que direcionou este trabalho consistiu no encontro de várias perguntas, de modo que, inicialmente, configurava-se enquanto um emaranhado e, aos poucos, foi dando espaço para choques, separações e junções, emergência de outras e novas roupagens para as antigas.

Longe de ser a única fonte do trabalho, as perguntas forneceram sentidos e caminhos para esta jornada, dessa forma, compartilho algumas delas como as norteadoras desta pesquisa: Quem foram as pessoas que me antecederam genealogicamente? Quais foram suas histórias? Como essas histórias se relacionaram com a passagem do tempo? O que temos em comum? E de diferente? Isso marcou meu ponto de partida enquanto um trabalho autobiográfico, no qual ao voltar-me para essas questões, inevitavelmente olhei para mim, para meus atravessamentos e busquei devolve-los em forma de produção visual, atenta ao papel da memória, das narrativas familiares, aos apagamentos e ao meu próprio corpo, que assumiu o lugar de suporte para as ações dessas questões.

Dessa maneira, movida pelo encontro com uma fotografia antiga de casamento de meus avós, dei início a um processo de reflexão e produção, imersa em espaços e diálogos teóricos, práticos e sensíveis na jornada formativa da graduação em Artes Visuais, que culminou no presente trabalho. Assim, em diálogo com as discussões sobre processo de criação de Cecília Salles, iniciei uma pesquisa com objetivo de trilhar e compreender aspectos de um caminho próprio em artes, vinculada a questões de família. Isso resultou na produção de um conjunto seriado de autorretratos, a partir do resgate, seleção e apropriação de registros fotográficos familiares, (re)criando narrativas e memórias em torno da tríade temática casamento-família-mulher.

Para isso, a memória foi tomada como poética visual e compreendida de forma caleidoscópica a partir do diálogo entre vários autores, como Bergson, Bosi, Halbwachs, Stern e Pollack, ora se distanciando do presente, ora se tornando o próprio presente. Além disso, as fotografias escolhidas apresentavam modificações forjadas pelo tempo, que se materializaram em desbotamento, amarelamento, danificação, entre outros. Diante desse material, chamaram-me a atenção, em especial, os apagamentos das narrativas pessoais daqueles que apareciam nas fotos e dos próprios apagamentos ocorridos nas imagens pela ação do tempo, principalmente nas figuras das noivas no registro de seus matrimônios. Estes por sua vez, levaram-me às seguintes perguntas: Qual a temporalidade que me afasta dessas imagens? Como eu as compreendo utilizando da lupa do presente? O tempo que nos distancia pode ser medido em anos ou em afetos?

Com base nisso, o trabalho em questão se justificou enquanto possibilidade de promover rupturas no tempo cronológico e nos distanciamentos geracionais entremeados pela morte e realocar e recriar memórias familiares, semelhanças e dissidências com o passado a partir do contato com alguns registros guardados em uma mala, em cima de um guarda-roupas, de um senhor, no interior de uma cidadezinha do estado de Goiás. Isso se tornou possível a partir da investigação de vestígios e reverberações desses apagamentos na minha própria história, bem como no contexto genealógico e, ainda, expandindo para aspectos sociais do apagamento feminino.

Retomo as perguntas de Neruda (2017) que abrem essa conversa e me questiono: uma fotografia antiga é um fardo ou um aconchego? Enquanto artista pesquisadora interessada na dimensão criativa respondo que os dois, pois, diante do objetivo exposto acima, foi necessário criar um trajeto para encontrar essas imagens, estar diante delas com todas as memórias que poderiam evocar, bem como com todas as histórias que não ficaram presas ali e se tornaram desconhecidas, o que se mostrou enquanto um processo árduo, um fardo. Ao mesmo tempo, foi preciso se apropriar desse conjunto e lhe atribuir novos sentidos, explorando técnicas, materiais, procedimentos, relações sociais e outros trabalhos e artistas, o que trouxe aconchego, ainda que por meio de um caminho não linear, difuso e complexo.

Tendo isso em vista, foi possível olhar para a trajetória desta pesquisa e identificar as várias camadas que a compuseram e que, juntamente com o tempo e as perguntas, deram forma ao trabalho. Diante disso, no primeiro capítulo intitulado “Impregnações: memórias, família e mulher” apresento as duas camadas iniciais, sendo que a primeira diz respeito aos aspectos

teóricos da memória misturados às minhas próprias lembranças e relatos de família, que foram retomados durante o percurso acadêmico. Esses, por sua vez, dispararam inquietações que encontraram suporte no espaço da graduação e me auxiliaram a dar contorno a elas, através de linguagens, técnicas e discussões sensíveis.

Já a segunda camada consiste em recuperar discussões acerca da mulher na sociedade, retomando aspectos históricos de perda de direitos com advento do capitalismo e da construção da noção de casamento como almejado por mulheres para retomada de um lugar socialmente aceito. Além disso, essa camada se preocupa em estabelecer diálogos com a perspectiva das mulheres no universo artístico, evidenciando alguns dos tensionamentos existentes nesse contexto e como isso impacta na produção e circulação de obras produzidas por artistas mulheres. Eu, minha mãe, tias e avó participamos dessa camada juntamente com Federici, Beauvoir, Nochlin, Barros e Fajardo-Hill.

O segundo capítulo intitulado “Interface: fotografia, pintura e autorretrato” apresenta as três camadas seguintes que focam nos diálogos estabelecidos dentro do campo das artes, de modo que várias linguagens perpassaram esta construção, tanto no processo de criação que ocorreu de forma diluída nos vários anos do curso, quanto na produção final em si, apresentada neste trabalho, na qual a pintura foi discutida em interface com a fotografia. Assim, primeiramente, a camada 3, de forma sucinta, remonta historicamente o surgimento da fotografia e do vídeo e o impacto deles na pintura enquanto técnica artística tradicional.

Entretanto, a camada seguinte se debruça sobre o pensamento pictórico em diálogo com outras linguagens e apresenta obras nas quais essa discussão aponta para a potencialidade das interfaces contrapondo-se a uma visão hermética da pintura apenas enquanto tinta sobre tela. Com esses pontos evidenciados, a camada 5 se volta para os retratos e autorretratos, compreendendo como se deu seu surgimento, bem como as transformações sofridas a partir de processos históricos e apresenta trabalhos de artistas mulheres que se apropriam do autorretrato em suas produções com diferentes temáticas e propostas.

Por fim, o terceiro capítulo intitulado “Tempo em camadas: processo de criação e produção visual” apresenta as camadas finais nas quais apresento minha produção em diálogo com o processo de criação. Para isso, a camada 6 discute os elementos que antecederam e fomentaram a busca inicial, com seu ápice no encontro com as fotografias antigas de minha família. Com base nisso, a camada 7 é dedicada aos processos decorrentes deste encontro inicial, tanto na tentativa de seleção e agrupamento das imagens, quanto a busca por

informações sobre as pessoas retratadas e, conseqüentemente, a impossibilidade de obtê-las. Nesta camada, ainda, é possível ver as primeiras devolutivas formais dos atravessamentos ocasionados por essas buscas, encontros e desencontros.

A camada 8 apresenta alguns dos autorretratos e elucida a escolha dos elementos, a temática, os aspectos pictóricos e os elementos iconográficos relacionados a ausência, falta e morte. Por fim, a última camada apresenta a produção em sua totalidade e é colocada em paralelo com os retratos antigos de meus familiares. A semelhança não intencional observada entre eles me guia para uma análise subjetiva de todo o percurso e permite maior compreensão acerca do meu processo de criação e poética, no qual passo a me enxergar enquanto artista pesquisadora, ouvinte, narradora e criadora.

O texto é finalizado com considerações sobre o processo como um todo e a relevância dele na minha constituição artística. Neste ponto, retomando as perguntas de Neruda, crio minhas próprias questões despertadas no trajeto da pesquisa, indicando como me apropriei dos diálogos e conceitos, bem como o que nela pulsa e me direciona para novos passos.

1. IMPREGNAÇÕES: MEMÓRIAS, FAMÍLIA E MULHER

1.1 Camada 1: memórias, família e percurso acadêmico

Toda noite, meu avô se agachava, de cócoras, na beira da cama, com uma lamparina nas mãos – que formava uma luz amarelada que dividia espaço com sombras marcantes e a fumaça preta que impregnava as paredes – e contava suas histórias, as que viveu e as que aprendeu “de ouvido”; mais que contar, ele encenava a ponto de emprestar vivacidade àquilo que era narrado. Assim eram as minhas férias na casa de meu avô Sebastião¹, em uma propriedade rural nas proximidades de um município chamado Piranhas, em Goiás, Brasil. Durante essas visitas, quase não o víamos durante o dia, porque ele ficava trabalhando na terra, porém, todos os dias de noite, depois de jantar e tomar banho, fazia questão de conversar. Os gestos, as entonações e, principalmente, as risadas compõem, hoje, uma imagem na minha memória, uma espécie de quadro vivo, com temperatura, cheiro e afeto.

Se para Bergson (1999) a lembrança é a representação do ponto que une o espírito e a matéria, olhar para o passado não se resume a um ato ingênuo e descomprometido com o presente. Pelo contrário, este autor atribui à memória um papel importante de relação entre passado e presente, que se diferencia do universo das percepções e das ideias. Assim, o passado alarga as fronteiras do presente à medida que a memória transcende a simples evocação do que foi e passa a agir no que é, misturando-se às percepções atuais. Trata-se, portanto, de uma força subjetiva ativa.

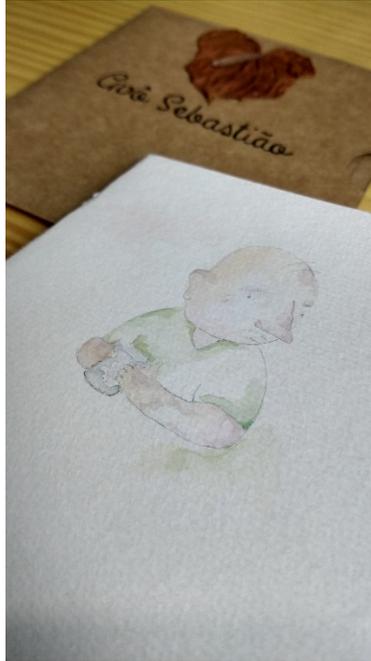
Com base nisso, as lembranças de meu avô se atualizaram diversas vezes em minha memória e se fizeram presente ao longo da minha jornada acadêmica no curso de Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Uberlândia-MG, em tentativas de capturar um passado que não estava fisicamente aqui, mas que agia no momento presente, enquanto se misturava com a construção da minha própria história. A primeira vez que me dei conta dessa necessidade foi na disciplina de Aquarela², quando, diante da possibilidade de criação livre, interessei-me em reproduzir a atmosfera onírica das lembranças que tinha de meu avô e do lugar

¹ Sebastião Sousa Portilho, nasceu em 09 de janeiro de 1931 em uma fazenda que depois iria compor a zona rural do município de Piranhas, Goiás, Brasil. Casou e separou-se de Maria Aparecida Portilho com quem teve sete filhos. Faleceu em 01 de dezembro de 2014.

² Disciplina Optativa de Aquarela ministrada no 1º semestre letivo de 2018 pela Prof. Dr. Ana Helena da Silva Duarte, com carga horária de 60hs, no curso de Artes Visuais da UFU, Uberlândia – MG.

onde ele viveu. Assim, transformei-o em um personagem e criei um livro de artista com esse universo, que apresento a seguir (Figuras 1 e 2).

FIGURA 01 – Tayná Portilho. [DETALHE] Ilustração do personagem principal “Avô Sebastião”, 2018. Livro de Artista, Aquarela sobre papel 300g, dimensões variáveis.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2021.

FIGURA 02 – Tayná Portilho. Capa e interior aberto do Livro de Artista “Avô Sebastião”, 2018. Capa: nanquim e flor de antúrio seca sobre papel cartão; Interior: Aquarela sobre papel 300g, dimensões variáveis.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2021.

A sutileza presente neste trabalho, resultantes tanto do uso da aquarela quanto da simplicidade dos elementos indica a timidez em entrar em contato com a temática e registra o início de um processo que teria como fio condutor o diálogo entre trechos da minha história pessoal e do contato com outras linguagens, bem como com o processo de criação ao longo do meu percurso acadêmico.

Em um momento seguinte, durante a disciplina de Serigrafia³, busquei intensificar a minha aproximação com a temática familiar, desta vez, com foco em minha avó, Maria Aparecida⁴. Diferentemente de meu avô, não tive contato com ela, pois seu falecimento aconteceu antes do meu nascimento, entretanto, curiosamente, tenho “memórias” brotadas das histórias contadas pela minha mãe, tias e tios a respeito da importância dela na constituição de suas vidas, bem como a partir dos raros registros fotográficos.

Ao discutir a lembrança de velhos, Marilena Chaui (Bosi,1979) aponta para uma dificuldade de sedimentação do passado entre as famílias pobres, decorrente da mobilidade extrema, em um processo em que se perde a crônica da família e do indivíduo, e atribui isso a um dos exercícios da opressão econômica sobre o sujeito, a saber, a perda das lembranças. Em relação a isso, no que diz respeito ao meu contexto familiar, deparei-me com histórias de mudanças constantes de meus familiares tanto de casas, quanto de cidades, aliadas a dificuldade de realizar registros, principalmente fotográficos, e a dificuldade em mantê-los, já que não existem álbuns de minha família relativos a esse período.

Contrapondo-se a isso, ao falar sobre a história do povo Yanomami, Davi Kopenawa (Kopenawa e Albert, 2015) conta que a história e os valores de seu povo foram gravados em seus pensamentos por espíritos da floresta, chamados *xapiris*, no mais fundo de seu ser, logo, não estão registradas em livros ou em “peles de papel” como ele diz. São palavras antigas, que pertencem e são atualizadas pelos xamãs, estes, por sua vez, possuem a função de transmiti-las aos descendentes.

Por certo, minha família não possui a mesma estrutura e ontologia que uma tribo Yanomami, mas sinto que, ao mesmo tempo em que vários trechos desapareceram neste processo de esquecimento apontado por Chaui, apropriei-me desses relatos familiares a partir das contações das histórias, criando um dos pilares de minha constituição pessoal, assim como

³ Disciplina Optativa de Serigrafia ministrada no 2º semestre letivo de 2018 pela Prof. Msc. Paola Cristine Almeida Azevedo, com carga horária de 60hs, no curso de Artes Visuais da UFU, Uberlândia – MG.

⁴ Maria Aparecida Portilho, nasceu em 21 de abril de 1935, no município de Tupaciguara, Minas Gerais, Brasil. Casou e separou-se de Sebastião Sousa Portilho, com quem teve sete filhos. Faleceu em 17 de setembro de 1987.

relata Kopenawa. Destaco, portanto, a importância da narrativa oral no contexto de minha família que apresenta as bases culturais de um grupo e os feitos daqueles que não podem contar suas peripécias, mas que ganham vida na voz de seus pares, de modo que estes emprestem afeto a essas representações.

Destarte, utilizei um desses registros raros como base para o trabalho seguinte, uma fotografia que fiz com meu celular de uma fotografia física (Figura 03) que registra o casamento de meus avós, com tons de caramelo. Esta imagem não está em um álbum e não me lembro ao certo quando tive contato com ela e nem onde está atualmente, mas fiz o registro para guardá-lo em meus arquivos.

FIGURA 03 – Tayná Portilho. Fotografia digital Casamento de meus avós, 2015. 4608 x 3456 pixels, 300 dpi.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2015.

Transformei a imagem em retículas para a gravação e posterior impressão serigráfica e, no momento da gravação não deixei o tempo correto, fazendo com que os detalhes mais sutis desaparecessem. Ainda assim, optei por imprimir e, neste processo, fui impactada pelo resultado (Figura 04): um apagamento marcante na figura de minha avó, ou de maneira mais ampla, a noiva, enquanto a figura de meu avô se destacava com vários detalhes. Mais do que um acidente, este fato me sensibilizou para uma inquietação e, posteriormente, uma busca.

FIGURA – 04: Tayná Portilho. Casamento de meus avós, 2018. Serigrafia sobre papel 180g. 42 x 59,4cm.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2018.

Assim, ampliei a dimensão individual deste evento e trouxe para o campo coletivo, sensível às questões familiares a respeito de casamentos, de meus avós e outros, assim como com questões sociais em torno dessa temática, dei um novo passo nesta experimentação, que resultou na série “Lágrimas” (Figura 05), produção mista de pintura e serigrafia. Seu processo consistiu em cobrir as imagens serigráficas com flores secas de jasmim, parafina e páginas de um livro chamado “Boas Maneiras (em família): casa, higiene, beleza e personalidade – Tomo I” de Bonini (sem data), que compõe a Coleção Biblioteca do Lar, e versa sobre as expectativas de submissão e responsabilidades sobre a mulher dentro do casamento, principalmente em relação ao homem.

FIGURA – 05: Tayná Portilho. Série “Lágrimas”, 2018. Serigrafia, parafina, flores secas e páginas de livros sobre papel 180g. 42 x 59,4cm cada.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2021.

Desta forma, um incômodo se materializou em palavra: apagamento. A partir disso, este se tornou o objeto de interesse e pesquisa e se desdobrou em outros vocabulários que, aos poucos, ganhou forma em minhas produções. Com isso, neste jogo entre lembrar e esquecer, passei a me interessar pelas histórias que trouxe em minha memória e que me guiaram até aqui, assim como pelas histórias apagadas, ocultas, camufladas que igualmente pesaram em minha constituição pessoal.

Nisso consistiu o primeiro ponto sobre o qual se desdobrou no meu processo de criação, a ser detalhado adiante. Por isso, foi fundamental refletir sobre alguns caminhos da minha formação, com destaque tanto no que diz respeito à criação de conceitos empíricos, através das experimentações quanto de conceitos teóricos, com aportes científicos, culturais e artísticos, enquanto mediadores de um olhar estético que se forjou.

Vale ressaltar que Núñez (2009) parte do entendimento relacional entre evolução no pensamento verbal e formação de conceito, voltando-se com detalhamento para o segundo ponto. Desse modo, o autor evidencia e explica a diferença entre dois tipos de formação do conceito, no cotidiano e no contexto de formação/escolar, de modo que ambos interagem em movimentos dialéticos. No que tange à formação de conceito no cotidiano, o autor destaca três tipos de pensamentos que estão inseridos nesse processo: o sincrético, em que há uma internalização de significados de maneira vaga e intuitiva, ainda associada a um caos, uma vez que utiliza-se critérios frágeis; por complexos (pseudo-conceitos), que se desenvolvem com base nas semelhanças e contrastes concretos e visíveis, em um processo de estabelecimento de

nexos, associações e generalizações; e, por fim, o pensamento conceitual que se assemelha ao anterior quanto à formação de conceitos, porém se diferencia quanto ao modo de formação, já que este refere-se a um pensamento abstrato e tem como elementos a análise e a síntese.

Por outro lado, o contexto de formação/escolar permite a formação de conceitos científicos e isso é possível tanto pelas atividades estruturadas oferecidas neste espaço quanto pelo desenvolvimento da percepção, atenção e memória dos estudantes. Os conceitos científicos consistem em uma generalização que representa um conjunto de objetos ou fenômenos de uma mesma classe, desenvolvidos pelas ciências e que se articulam com uma dada teoria científica.

Trazendo para o campo poético, Manoel de Barros (1996) nos lembra que: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo”. Dessa forma, um olhar estético não se prende àquilo que vê, é capaz de transver, fluir, passear e estabelecer relações. Relações estéticas, por sua vez, possibilitam (re)significação dos modos de viver/existir, pois promovem um descolamento da realidade vivida e uma imersão em outra, mediada por novos sentidos, e diferenciam-se daquelas prático-utilitárias estabelecidas no cotidiano (Zanella, 2006).

Zanella (2006) aponta, ainda, para uma vinculação entre olhar estético e atividade criadora, entendendo esta última a partir de Vygotski como um processo de intenso movimento em que impressões da realidade são convertidas em produto da imaginação, através de recortes e recombinação de tais impressões, e em seguida, isso retorna à realidade com uma força ativa, materializando-se com a possibilidade de modificar essa mesma realidade. O processo de criação é, portanto, potência humana e está implicado em tudo que foi produzido pelo homem, não se restringindo apenas a objetos, mas nas variadas formas de relações e de produção de subjetividades.

Desta maneira, o contato com as técnicas, temáticas, produções artísticas, visões e contribuições de colegas e professores foram imprescindíveis na transformação de algo subjetivo/sentido/vivenciado em algo material/ formal, que se desdobrou em objeto de interesse de pesquisa, na qual foi possível lançar um olhar estético para outros aspectos nas relações de família e apagamento em um contexto mais longínquo em termos cronológicos, como será abordado adiante.

Voloshinov e Bakhtin (sem data), ao defenderem o caráter imanentemente social da arte, apontam para a importância em trazer aspectos relativos ao criador da obra e os seus contempladores para diálogos no campo de investigação de um trabalho. Assim, para além de

uma análise formal ou psíquica individual envolvidos naquilo que é apresentado, buscam e valorizam-se contextos sociais que se impregnam nessa produção, abrindo possibilidades de diálogo com *o que* e *como* aquilo comunica e se insere socialmente, ou seja, interessa saber quais diálogos foram estabelecidos para essa produção e quais serão a partir de sua circulação.

Dessa forma, ao costurar o interesse por narrativas familiares com as descobertas e aprendizados ao longo da graduação, a memória apareceu como elemento de destaque, auxiliou na contextualização de parte do trajeto que percorri até o encontro com o tema e direcionou as pesquisas e as produções que serão desenvolvidas neste trabalho.

Ao abordar diversas perspectivas sobre a memória, Ecléia Bosi (1979) apresenta outros pensamentos de autores, como Halbwachs, para qual há um aspecto onírico, livre e espontâneo na memória que afasta a lembrança do papel de reviver e a aproxima da noção de reconstruir, refazer, repensar as experiências do passado com visões do presente. Assim, diferentemente de Bergson, o autor aponta que:

A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (HALBWACHS apud BOSI, 1979, p. 17)

BOSI (1979) transita, ainda, pelas concepções de Stern sobre o tema, que afirma “a lembrança é a história da pessoa e seu mundo, enquanto vivenciada” (apud BOSI, 1979, p. 28). Com isso, evidencia-se nessa perspectiva, o caráter objetivo da memória que a liga ao mundo e à história, e o aspecto subjetivo, implicado pelas vivências do sujeito. Assim, nesta outra abordagem, lembrar tem por função conservar o passado da maneira que lhe é apropriada.

A plasticidade adquirida pelo passado por meio destas visões sobre memória atravessou minha produção e, sem escolher uma definição para me filiar, a companhia das três me auxiliaram no forjar de uma poética visual que busca não apenas fazer um levantamento histórico e genealógico, mas, sobretudo, criar, reorganizar e realocar memórias no contexto da família, no momento presente. Para isso, o passado foi colocado em evidência, considerando os mortos de maneira geral, e, principalmente, as mulheres que vivenciaram duas vezes a morte: pela perda do corpo físico e pela morte simbólica, ainda em vida, a partir de seus casamentos.

1.2 Camada 2: mulher, casamento e arte

Isso parece imortal

*As mulheres da casa/Faziam um ritual secreto/ às
terças-feiras/ Os cabelos de minha avó/ sabiam de
tudo/ Ela tinha um vestido/ Usado pela lua anciã/ As
raízes e as folhas/ Caminhavam/ na pele enrugada/ Era
bonito/ e eu não podia ver// Alguém cimentou os brotos
Do quintal da minha/ Avó*

(Maaruade, 2021, p.34)

O poema de Maaruade (2021), em epígrafe, fornece uma imagem poética e acolhedora daquilo que acredito ter sido parte de minha avó e de tantas outras mulheres que me antecederam: uma figura misteriosa que faz um, também misterioso, ritual, do qual eu não participei, mas que imagino ser bonito. O fato de não saber o que causa certa sensação de mistério, nesse caso, vai além da impossibilidade de conhece-la e tangencia um silenciamento comum à figura feminina em nossa sociedade, passando pelo aprisionamento dos corpos, dos saberes e a desejada dedicação às figuras masculinas.

Assim, utilizando-se da perspectiva privilegiada do presente, Federici (2017) remonta e analisa quatro séculos de disciplinamento capitalista das mulheres, evidenciando que olhar para a história por um ponto de vista feminino resulta em visibilização de histórias ocultas de dominação e exploração, bem como uma redefinição de categorias históricas. Em sua análise, a autora elucida que, entre os séculos XVI e XVIII, fortaleceu-se dois movimentos: o primeiro de criminalização do controle das mulheres sobre a procriação; e, segundo, a redução destas à categoria de “não trabalhadoras”, com base na perda de espaço em empregos, inclusive naqueles que eram tradicionalmente ocupados por mulheres (como a fabricação de cerveja e a realização de partos), assim como pela dificuldade daquelas mais pobres em conseguir qualquer atividade remunerada para além daquelas com *status* e salários baixos, como em serviços domiciliares, bordadeiras, amas de leite, trabalhadoras rurais.

Nesse cenário, ganhou força a suposição de que mulheres não deveriam trabalhar fora de casa, com exceção apenas para auxiliar os maridos e, ao mesmo tempo, passou-se a considerar enquanto “trabalho doméstico” ou “tarefas de dona de casa” quaisquer atividades desempenhadas por mulheres em casa, mesmo que fosse destinado a terceiros, como costurar ou lavar roupas. Dessa forma, a execução de algo feito pela figura feminina se revestiu de “não

trabalho”, algo sem valor, serviços que não eram remunerados ou tinham pagamentos insuficientes para sobrevivência (idem, 2017).

Diante desse contexto, a autora aponta que “o casamento era visto como a verdadeira carreira para uma mulher, e a incapacidade das mulheres de sobreviverem sozinhas era algo dado como tão certo que, quando uma mulher solteira tentava se assentar em um vilarejo, era expulsa, mesmo se ganhasse um salário” (FEDERICI, 2017, p. 184). Assim, a autora desvenda a coexistência da discriminação sofrida pelas mulheres como mão de obra para serviços externos e a concepção de suas funções como trabalhadoras não assalariadas no lar, que abrangia as atividades citadas acima e se expandia para a reprodução. Isso resultou na compreensão de que o trabalho executado por mulheres era um recurso natural, disponível a todos, fora da esfera das relações de mercado, em um processo no qual elas mesmas se tornaram bens comuns, de modo que qualquer um podia se apropriar e usar à vontade.

Beauvoir (1970) afirma que a mulher perdeu espaços de poder com o advento da propriedade privada e, com isso, sua história confunde-se com a história da herança. Desta forma, o casamento é o evento no qual ela é tirada de seu grupo de nascimento e é anexada ao grupo de seu esposo, cabendo-lhe desempenhar atividades domésticas. Além disso, seus filhos não pertencem a ela e sim ao esposo e à família dele, de modo que o fato de nada possuir a usurpa da dignidade de pessoa, sendo, portanto, propriedade do homem, seja ele seu pai ou marido.

Antes que o leitor pense que essa discussão remete a um passado remoto e distante, afirmo que minha avó se casou sobre essa perspectiva. Ela foi mandada para uma fazenda no interior de Goiás para se casar com meu avô, que ela nunca havia visto, mesmo tendo feito curso superior de Pedagogia em Belo Horizonte. O seu irmão mais velho arranjou o casamento depois de trabalhar na região e dizia que minha avó era sortuda por ter conseguido um matrimônio mesmo sendo considerada velha demais, em torno de seus 20 e poucos anos. As narrativas que chegaram a mim sobre essa união remetem a uma série de desencontros que findaram no desquite, este, por sua vez, trouxe segregação de outros moradores da cidade tanto para minha avó quanto para minha mãe, tias e tios.

Outro discurso que se somou a esse aconteceu há cerca de dois anos quando estive na casa de minha tia-avó, irmã de minha avó, com quem pude conversar sobre o assunto “casamento”. Ao pergunta-la sobre seu matrimônio, ela respondeu que até se arrepiava em lembrar o quanto era ruim, justificando com eventos em que era forçada a fazer coisas que não

queria. Trazendo para mais perto, eu mesma vi e sofri consequências por ser filha de mãe solo, colocada inúmeras vezes em condição de inferioridade nas situações cuja figura masculina era considerada necessária. Por fim, observo a grande frequência na qual mulheres próximas a mim, ainda hoje, trocam o sobrenome de suas famílias pelo de seu cônjuge ao se casarem, substituindo um registro que a acompanhou desde o nascimento por outro que as inserem em um novo papel e contexto familiar, de esposa.

Além disso, Federici (2017) finaliza o desenvolvimento de seu texto indicando os meios pelos quais isso vem se perpetuando na contemporaneidade, associado à globalização. A autora afirma que “assim que despojamos de parafernália metafísica a perseguição às bruxas, começamos a reconhecer nela fenômenos que estão muito próximos de nós” (p. 418). Assim, mulheres são tidas como virgens, bruxas, putas, megeras em diferentes momentos históricos sob o julgo de uma sociedade patriarcal que as oprimem, condenam e matam.

Beauvoir (1970) aponta que “toda história das mulheres foi feita por homens” (p.167), e, assim desenhou-se um contexto no qual elas são levadas a desejarem fervorosamente agradar aos homens, mantendo-se (em conjunto) como vassalãs deles, uma vez que eles detêm o privilégio econômico e o valor social, juntamente com a visão do casamento como evento de prestígio e a utilidade/necessidade de um apoio masculino. Além disso, Susan Okin (apud FRASER, 2009) indica que o casamento provoca um ciclo de vulnerabilidade assimétrico, cuja a responsabilidade de criar e educar os filhos recai tradicionalmente sobre as mulheres e isso ajuda a moldar os cenários desfavoráveis dos mercados de trabalho, com consequente desigualdade no mercado econômico, e isso reforça o poder desigual na família.

Trazendo para o campo das artes, não é de se estranhar a visão distorcida que Nochlin (2016) questiona minuciosamente de que a ausência de mulheres artistas notáveis se deve à incapacidade atribuída a elas de desempenhar algo grandioso. Frente a isso, a autora se volta para a própria pergunta “por que não houve grandes mulheres artistas?” e aponta para a armadilha em tentar responde-la, mesmo que por um viés feminista, sem cair em lugares que reforçam a própria pergunta.

Assim, para Nochlin (2016), não se trata de vasculhar o passado e encontrar artistas grandiosas – embora isso seja relevante – ou de criar uma categoria feminina onde se incluiria toda produção feita por mulheres, com sua própria especificidade e genialidade. De acordo com ela, cabe a nós atentarmos-nos para quais as bases que sustentam esse questionamento e, ao invés de tentar encontrar uma resposta, a autora apresenta perguntas que não são feitas quando são

apresentados os grandes artistas e discute a visão de genialidade implícita em discursos tradicionais da história da arte.

Essa visão fantasiosa de um sujeito dotado de qualidades excepcionais que faz valer sua genialidade em produções dignas de louvor, ainda que desafiando quaisquer dificuldades que apareça em sua trajetória, camufla as condições “entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens” (NOCHLIN, 2016, p. 8).

Assim, desloca-se a questão das causas de natureza biológica ou existenciais “femininas” para responsabilizar a educação e as instituições com seus símbolos, signos, sinais, fazendo emergir movimentos de enfraquecimento de mulheres através da internalização de demandas de submissão e afeição irrestrita aos homens propagadas pela sociedade machista e de consumo. Dessa forma, as reflexões de Nochlin (2016) ampliam as noções trazidas por Federici (2017) e Beauvoir (1970) e indicam que o poder desigual, do qual ambas falam, pode facilmente ser visualizado no campo das artes.

Nesse sentido, Fajardo-Hill (2018) adiciona uma nova pergunta ao debate: “onde estão as artistas mulheres?” (p.21) ao observar que atributos celebrados na arte do século XXI, como o posicionamento contra a ordem, o experimentalismo, a originalidade e o não conformismo, muitas vezes não abarcam artistas mulheres. Estas, por sua vez, não preenchem os requisitos de execução de um trabalho de qualidade, justamente devido aos critérios de visibilidade e sucesso que são negados a elas. A autora aponta, ainda, que os estereótipos são amplamente usados nesse processo e o trabalho feito por uma mulher perde espaço para o fato de ser casada com algum outro artista; ou ser considerada louca, histérica; ou que a estética e os temas dos trabalhos são sem importância; ou que a maternidade afasta a possibilidade de um trabalho comprometido e relevante.

Mesmo com a permanência desse sistema de exclusão, Fajardo-Hill (2018) aponta para um movimento de transformação que se iniciou na década de 1970, refletindo na aproximação da potência da temática feminina/feminista em novas pesquisas, exposições e análises da história da arte moderna e contemporânea. Dessa forma, exposições como *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*⁵ contextualizam e reconhecem a importância dos trabalhos

⁵ A exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985* aconteceu na Pinacoteca de São Paulo – SP, com curadoria de Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta e colaboração de Valéria Piccoli. Sua abertura aconteceu em 18 de agosto de 2018, sábado, às 11h00 e a visitação ficou disponível até 19 de novembro de 2018. Quinze países foram representados por cerca de 120 artistas, reunindo mais de 280 trabalhos em fotografia, vídeo, pintura e outros suportes, segundo o site da Pinacoteca <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em 28 de setembro de 2021.

de artistas mulheres entre os anos de 1960 e 1985, através “de explorações poéticas do corpo arrojadas e criativas e um envolvimento com lutas sociais e políticas, quebraram estruturas patriarcais para transformar a realidade” (idem, p.25).

Também interessada na arte produzida por mulheres, Barros (2016) aprofunda-se nas produções feitas no Brasil neste período, com suas especificidades em relação ao feminismo e suas reverberações em outros pontos do mundo. Assim, enquanto em 1968 os protestos contra a Guerra do Vietnã, os movimentos hippie e negro norte-americanos se somavam com as explosões estudantis parisienses, o Brasil entrava no que seria os anos de chumbo da ditadura militar.

Essa diferença foi observada, também, dentro do movimento feminista que criou rupturas com o cenário internacional, uma vez que, no Brasil, as mulheres se viram obrigadas a focar em metas coletivas, ligadas aos direitos humanos, liberdade política e aspectos sociais, enquanto as mulheres norte-americanas e europeias levavam para a esfera pública reivindicações de autonomia, principalmente, sobre o próprio corpo. Além disso, o autoritarismo no contexto brasileiro resultou na vinculação do feminismo a partidos políticos, associações de esquerda e setores progressistas da Igreja Católica, que permitiu avanços e conquistas em algumas áreas, como o Movimento pela Anistia, mas afastou-se das temáticas de liberdade sexual, divórcio e aborto (idem, 2016).

Dessa forma, segundo Barros (2016), a partir da década de 1970 o movimento feminista mundial se infiltrou no âmbito das artes e as mulheres transmutaram a relação de seus corpos, de modo que passaram colocá-los em performances, filmes, vídeos e fotografias ao invés de serem usados, exclusivamente, em trabalhos feitos por artistas homens. No entanto, no Brasil, dado o contexto político, o feminismo na arte se desenrolou com características próprias, segundo Barros (2006, p. 25), “mais aguerrido, escamoteado, doce” e problematizou a categoria “mulher” desde os anos 1960, enquanto nos contextos internacionais isso aconteceu apenas mais tarde.

Ainda que não abarque todos os eventos ocorridos no passado, este alinhavo de acontecimentos e seus respectivos conceitos sobre a História e as Artes, colocados em perspectiva para a criação de novos sentidos, serve como impulso para desafiar o futuro, o mistério e suas narrativas. Isso reverbera na fala de Walter Benjamin (1940) em suas “Teses sobre o conceito de História”, onde afirma que o passado carrega um índice misterioso, no qual há um encontro secreto marcado entre a nossa geração e as que nos antecederam, de modo que:

“Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente” (BENJAMIN, 1940, p. 222).

Assim, no entrecruzamento de histórias ocultas e silenciadas sobre as mulheres em nossa constituição social, no campo das artes e no contexto familiar, delinee as primeiras camadas que constituíram este trabalho, configurando as bases sobre as quais eu poderia dar outros passos, ciente do peso dessas discussões, mas igualmente conectada com a potência desses caminhos. Retomei, dessa maneira, o poder da memória de alargar o passado, trazendo reflexões apropriadas por mim para o presente, somados com a perspectiva histórica crítica de apagamento e invisibilidade de mulheres de suas próprias histórias enquanto pilares de construção do meu trabalho. Neste percurso, portanto, encontrei elementos que me convocaram para uma produção autobiográfica, sem perder de vista o contexto sócio-histórico e que não se prendeu em uma busca em responder quantos/quais passados existem ou quantos/quais outros forjam nossa noção de identidade, mas, procurou tensionar questões sobre tempo, memória e mulher.

2. INTERFACE: FOTOGRAFIA, PINTURA E AUTORRETRATO

2.1 Camada 3: Fotografia e Pintura

Como apresentado anteriormente, elegi e contei sobre alguns momentos que foram cruciais no processo gestacional deste trabalho, entre eles o encontro, apropriação e intervenção na fotografia de casamento dos meus avós. Com isso, costurei elementos subjetivos à esta imagem, principalmente, narrando as histórias que possuo sobre este evento e como aloquei isso em minha própria constituição. Para dar continuidade aos elementos que se sobrepuseram neste trabalho e devido a relevância desta fotografia, vou recoloca-la no centro de um novo debate e propor uma análise a partir de sua condição de objeto fotográfico, com intuito de estabelecer diálogos com a memória coletiva e com o campo das artes.

No que diz respeito à memória, Pollack (1989) evidencia uma tensão existente entre a memória coletiva oficial, construída com base em elementos materiais, como imagens oficiais e monumentos, e uma outra memória que é, também coletiva, mas imaterial, que não se baseia em elementos físicos para ser compartilhada, assim, ela é transmitida entre as gerações por meio da história oral e, por vezes, confronta a história oficial. O autor explica que “A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas” (POLLACK, 1989, p. 5).

Colocando esses dois pontos em dialogia, observo a coexistência de ambos na fotografia de meus avós, de modo que, em primeiro plano, tem-se a materialidade da imagem que registra e documenta um acontecimento, enquanto em segundo plano dispara uma série de reflexões a partir do que a imagem não conta, as histórias passadas por meio da oralidade e que dão sentido ao evento do casamento para além de sua celebração. E, ainda, os dois planos estão inseridos em uma dimensão mais ampla, que remete a uma família sem nenhum protagonismo nas histórias oficiais, mas, de grande importância em um micro contexto.

Neste caso, portanto, a fotografia assume um caráter caleidoscópico enquanto registro de um momento, testemunha materializada de um tempo-espço e elemento base para criação subjetiva e objetiva, evidenciando algumas das várias facetas que ela pode assumir. No que diz respeito ao campo das artes, Benjamin (1987) discute os movimentos e transformações que ocorreram a partir da ascensão da reprodutibilidade técnica, indicando a fotografia como

primeiro meio de reprodução realmente revolucionário, uma vez que ela oportunizou a emancipação da obra de arte em relação a condição ritualística com a qual mantinha laços desde suas origens, para assentar-se em uma *práxis* política.

Neste sentido, o autor reforça que a obra de arte passou a ser mais exposta e, conseqüentemente, o valor de exposição afastou-se do valor de culto, permanecendo ligados por um certo período apenas no que dizia respeito aos retratos. Nesta nova configuração, o registro fotográfico passou de objeto a ser contemplado para algo a ser compreendido a partir dos indícios que apareciam ali, provas de processos históricos, com significados políticos ocultos, convidando o observador a adotar outra postura. Assim, o autor esclarece que:

Não é, de modo nenhum, por acaso que o retrato ocupa um lugar central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efêmera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias. É isto que faz a sua melancolia e beleza inigualáveis. Mas quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepõe-se, pela primeira vez, ao valor de culto. (BENJAMIN, 1987, p. 229)

Essas transformações resultaram em tensões com a estética tradicional, que culminaram no questionamento do valor artístico da fotografia ao longo de todo século XIX, em uma controvérsia travada com a pintura que o autor caracterizou como “dúbia e confusa” (p. 230). Benjamin aponta, ainda, que o mesmo processo se deu com o cinema no século XX, de modo que as reflexões da época se voltaram para saber se a fotografia/cinema seriam arte, deixando escapar a noção de que a própria invenção da fotografia e do cinema já teriam alterado o caráter global da arte.

No que tange a essa mudança, Couto (2011) indica que a pintura foi a técnica artística tradicional que mais sentiu os efeitos da ampliação das fronteiras no campo da arte durante o século XX, uma vez que ela perdeu o lugar que ocupou durante séculos de principal tecnologia de produção de imagens, bem como seu domínio no território das Belas-Artes, conquistado por ser um importante instrumento de poder e por estar próxima às classes dominantes. Neste cenário, ela se tornou menos atrativa e desprivilegiada na escolha de artistas como estratégia de produção, e afastou-se da criação imagética da cultura de massa, em um cenário no qual se voltou para os próprios meios e ficou mais abstrata.

Neste contexto, desenvolveu-se o arcabouço pictórico do modernismo, que propunha a especialização da pintura e a busca de sua verdadeira natureza, com ênfase na planaridade, como pode ser observado no texto *A pintura modernista*. Nele, com base nas premissas Kantianas, Greenberg (1997) entendia que um campo de conhecimento modernista se constitui

em um processo de crítica interna (ou autocrítica), no qual se objetiva encontrar aquilo que lhe diz respeito de maneira “pura”. Para isso, os próprios métodos de uma determinada área são utilizados na reflexão crítica sobre ela mesma.

Assim, o autor destacava a superfície plana, a forma do suporte e as propriedades das tintas como elementos constituintes dos meios de que a pintura se serve. Entretanto, apenas a planaridade da superfície seria específica de uma pintura, já que a forma do quadro poderia ser partilhada com a arte teatral e a cor poderia ser repartida com esta e com a escultura. Na busca por uma autodefinição da pintura e de garantir sua independência como arte, a abstração surgiu como uma necessidade de romper com qualquer vestígio de tridimensionalidade, uma vez que esta última era entendida como domínio da escultura. Com isso, para Greenberg (1997), a arte visual se restringia, autodefinia e se afirmava a partir da experiência visual, sem referências a outras ordens da experiência.

Couto (2011) lembra que, apesar dos desejos de Greenberg, esse “purismo” existiu apenas em teoria e chegou ao esgotamento nas décadas de 1950 e 1960, sendo que, antes disso, durante o próprio modernismo, já haviam artistas comprometidos com outras propostas, rupturas e ampliações no campo das artes. O autor cita trabalhos da colagem e da fotomontagem na década de 1910, de Marcel Duchamp, de Lissitsky e de Theo van Doesburg que não se vincularam à ideia de pureza e configuraram a coexistência de outras formas, mais híbridas e permeáveis. Ele afirma que:

Desse modo, a pintura contemporânea passou a viver o seguinte paradoxo: de um lado, tornou-se mais consciente de si, de seus elementos formais, de seus materiais e de seus próprios objetivos; porém, de outro, se viu alargada em novos meios visuais ou expandida no espaço real, na concretude do mundo, com o desejo de fornecer ao espaço físico e ao espectador uma presença ativa e significante. Diante dessa nova situação, ampliada, tendo seu campo alargado, foi preciso que a pintura se afastasse da narrativa anterior para introduzir-se numa nova narrativa (COUTO, 2011, p. 97 e 98).

Isso se refletiu em uma transformação iniciada em meados do mesmo século, na qual a pintura passou por uma expansão a partir de confrontos com seus conceitos, alterações em seus modos de realização e, também, nas maneiras de compreendê-la. Dessa forma, “alguns artistas perceberam que, se a pintura estava mais consciente de si, ela poderia se reinventar e se projetar para o espaço real, para o mundo das coisas” (COUTO, 2011, p. 98). Outro fator relevante apontado pelo autor consiste no reconhecimento de um sistema de arte durante esse período, que passou a submeter todos os gêneros das artes plásticas e tornou-se o eixo fundamental para a validação e inserção da obra, deixando de se limitar à qualidade estético-formal e técnica.

Vale ressaltar que Krauss (1984) inaugurou essas discussões no campo da escultura, em um movimento que se pautou em rupturas e resultou na ampliação da área, criando um novo contexto em que tanto artistas quanto o meio de expressão ocupavam diferentes lugares e o foco não estava mais em um determinado meio de expressão, e sim nas “operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios [...] podem ser usados” (p. 94). Moraes (2005) se apropriou da análise de Krauss para compreender que o conceito de campo ampliado não se restringia apenas a escultura, mas, encontrava na própria pintura um rico território para explorar tal perspectiva.

Com isso, a autora propõe uma análise do lugar da pintura na arte contemporânea, alertando que essa discussão é “um fio desencapado que dá choques elétricos ao menor contato” (idem, p.18). Isso porque, durante o século XX, a morte da pintura foi decretada várias vezes, o que para Moraes (2005) possibilita, então, entendê-la, metaforicamente, como “pintura reencarnada”. E, sobre seu novo corpo, ela afirma:

A pintura deixou de ser apenas o aglomerado de moléculas de um objeto para ser pura energia de sinapses cerebrais. Fio condutor da maior parte da história da arte ocidental, a pintura é hoje um rico acervo de conceitos que passou a ser exercitado e expandido também em outros materiais e processos. (MORAES, 2005, p. 18)

Neste sentido, a autora defende que a pintura chegou à contemporaneidade com mais leveza ao se desprender da matéria que a caracterizava em sua totalidade, deixando de abarcar apenas “tinta sobre tela” para alcançar outros formatos e processos. Assim, compreende-se a existência de memórias de um fazer e, principalmente, um **pensar pictórico** tanto no artista quanto no público, forjadas através de superfícies pintadas que atravessam o tempo e promovem diálogos com as expressões visuais recentes.

É sob esta perspectiva que se assentou minha produção visual, marcada por um encontro entre linguagens, que aconteceram diante do interesse por várias áreas e com a possibilidade de múltiplas experimentações que se deram no meu percurso. Estas não precisaram ser extirpadas na busca por um purismo, pelo contrário, foi justamente diante da possibilidade de coexistência de múltiplas facetas da pintura e da fotografia, que compreendi o pulsar do pensamento pictórico no meu processo de criação, conforme será abordado, de forma aplicada, no capítulo 03.

2.2 Camada 4: linguagens híbridadas

Se, no campo teórico, o encontro entre a pintura e outras linguagens se fortaleceu como um dispositivo potente de múltiplas possibilidades de criação em arte, e possibilitou um alargamento nas fronteiras entre os campos, como essa permeabilidade se apresenta nos trabalhos contemporâneos?

Rolla (2011) se volta para a pintura enquanto pensamento pictórico e destaca a importância reflexiva desta construção como fonte para a criação de novas experimentações da linguagem humana. Dessa forma, quando a pintura ocupa o lugar de pensamento em interface com outras linguagens, uma fotografia ou vídeo deixa de ser uma imagem instantânea, pronta e direta para se complexificar em camadas, opacidades, translucidez e temporalidade, transmutando-se em uma imagem indireta e atemporal.

Isso pode ser observado na exposição organizada Moraes (2005), com o nome “Pintura Reencarnada”, cuja curadoria optou por excluir trabalhos sob a ótica da pintura tradicional justamente para evidenciar sua presença imaterial e permanente em novas configurações. No que diz respeito ao encontro da fotografia com a pintura enquanto pensamento pictórico, a mostra contou com dois trabalhos do artista brasileiro Albano Afonso, “O Impostor, após La Tour” (2004) e “Série Fazendo Estrelas – A Noite Estrelada após Van Gogh” (2004). Em ambos, o artista estabeleceu um diálogo com pinturas famosas, propondo releituras ao pintor francês Georges de La Tour e ao pintor holandês Van Gogh, de modo que isso requer um conhecimento antecipado de arte para integração do observador à obra e a proposta de Albano.

A exposição contou, também, com as fotografias “O Domínio da Pintura” (2003) e “O Gesto da Arte” (2003), bem como com a *videoperformance* “O Grito” (2003), da artista brasileira Marcela Tiboni, nas quais ela mantém um contato íntimo com a tinta e exprime sua vontade de se impregnar e se marcar por este material, como a própria tinta e a pintura fizeram ao longo da história. Sua *videoperformance* também estabelece diálogo com a história da arte à medida que a artista repete, enquanto bebe e vomita tinta, o título da famosa pintura do norueguês Edvard Munch: “Por que a pintura não grita? Por que a pintura não pode gritar?”.

Para a autora:

Marcela ecoa o fascínio e, ao mesmo tempo, o medo das novas gerações em enfrentar essa técnica tão antiga quanto atual. Sua geração, como as anteriores, tem na pintura um objetivo árduo, mas, em igual medida, um desafio iniciático irresistível. Seja ela realizada nos materiais tradicionais ou não (MORAES, 2005, p.25).

Ainda em interface com o vídeo, Moraes destaca a presença do videoartista estadunidense Bill Viola, indicando que essa abordagem da pintura reencarnada diz respeito a um fenômeno internacional de amplo espectro. Através da obra “The Quintet of the Silent” (2003), o artista cria pontes com o gênero do retrato em grupo, frequente entre mestres holandeses do século XVII, em uma composição que explora o posicionamento de personagens sobre fundo negro, a dramaticidade na iluminação e a densidade cromática sob a ótica dos pixels ao invés de superfície, pigmento e gesto.

Ainda dentro desse contexto, torna-se relevante, também, evidenciar a exposição “Pintura como pensamento”, com curadoria de Zalinda Cartaxo, que ocorreu entre novembro de 2019 e janeiro de 2020 em Torres Vedras, Portugal e reuniu trabalhos de Ana Pais Oliveira, Ema M., Filipe Rocha da Silva, João Paulo Queiroz, Rui Macedo, Sofia Torres e da própria Cartaxo, também em uma proposta de reforçar o pensamento pictórico presente na interface com outras linguagens.

Assim, Rolla (2011) defende que é possível criar, através da pintura, uma realidade emocional para além da imagem real, de modo que há uma relação direta entre a percepção pictórica ou cinematográfica da imagem e os efeitos atmosféricos advindos da escolha de luz ou manipulações digitais. Além de receber influência do pensamento pictórico, como evidenciado nos trabalhos acima, a fotografia também influencia o próprio pensamento pictórico, de forma que os pintores se inscrevem em outras possibilidades de produção e desdobramentos a partir do contato de com novas técnicas, como pode ser observado na análise de Cartaxo (2012) sobre alguns trabalhos da artista brasileira Adriana Varejão:

As três fotografias de Adriana Varejão referentes à temática de *Saunas e banhos*, realizadas em 2005, em Budapeste, não só colocam questões acerca de suas pinturas e desenhos, como também trazem à tona outras implícitas à técnica fotográfica. [...] Em *Széchenyi*, *Lukács Bath* e *Palatinus Lido Bath*, o olhar fotográfico manifesta-se no corte das imagens e no modo como são capturadas. Em *Széchenyi*, o enquadramento é feito de cima para baixo, deixando evidente a referência às câmeras de vigilância localizadas no alto; *Lukács Bath* reproduz o olhar de alguém presente naquele espaço (nós), em qual perspectiva o ponto de fuga revela isso; finalmente, em *Palatinus Lido Bath*, o olhar é aderente à própria ação, como se nós acabássemos de sair da água deixando para traz seu movimento. Se os títulos dos desenhos e pinturas de *Saunas e Banhos* fazem menção ao fictício, em que o próprio espaço é fruto da imaginação da artista, essas imagens fotográficas partem da realidade, e seus títulos referem-se aos nomes dos banhos. A aparente concretude dessas imagens fotográficas é desfeita ao manifestar-se como devir. (CARTAXO, 2012, p. 88 e 94).

Como aponta Paulo Herkenhoff (VAREJÃO, 2006), Varejão explora este intercâmbio ao discutir a pintura como meio, com isso experimenta elementos da tradição da pintura ao mesmo tempo em que problematiza os referenciais de gosto e modos de representação da arte ocidental. O título dessa exposição “Fotografia como pintura” já indica a fluidez do pensamento pictórico da artista que se vale de mapas, documentos botânicos, tatuagem, azulejos e fotografia.

Sobre a infiltração proposital dos mapas em sua produção, Varejão (2006) afirma que: “Sempre me interessei em criar ficções históricas, em reescrever e me inserir como agente da história. [...] Eu pintava o papel em que se inscrevia a história, o azulejo ou a pele” (VAREJÃO, 2006, p. 20). Para ela suas intervenções fazem com que toda a superfície da pintura se transmute em pele e, com isso, seu trabalho fotográfico orbita ao redor das ficções, narrações ou situações decorrentes de seu repertório, este, por sua vez, é composto por cartografia, tatuagem, o corpo e seus desdobramentos, arquitetura, azulejaria, cerâmica, entre outros.

Para Herkenhoff (VAREJÃO, 2006), há no trabalho de Adriana, a construção de histórias transversais a partir da contaminação de imagens, isso se baseia na transferência do corpo anatômico para o corpo pictórico, cujas vísceras foram retiradas, ou no diálogo entre seu olhar de pintora com referências na história da arte e seu olhar de fotógrafa que registra cenas que lhe acontecem, ou quando a representação da carnalidade extravasa a configuração bidimensional do plano da tela e torna-se tridimensional em sua pintura. Para Herkenhoff:

Cada situação pode envolver uma narrativa pré-fotográfica ou operações pós-fotográficas. Varejão desloca a fotografia da condição de documento e testemunha do real para um processo de ilusão, vertigem da percepção, construção narrativa do imaginário ou instabilidade do lugar da imagem. A química da fotografia digital propicia à artista um diálogo com a pintura. Tudo serve à pintura: a reinvenção do foto-pictorialismo, a densidade cromática da luz, a fotografia com espessura visual de pintura, a apreensão do pintado, o *mise-en-abîme* do quadro. (VAREJÃO, 2006, p.13, 14)

Costa (2018) esclarece que *mise-en-abîme* é um mecanismo característico do barroco que se refere a uma meta linguagem, na qual se cria uma obra na obra, um espelhamento, cópia, referenciamento ou um conteúdo que transcende a figuração. Neste caso, Herkenhoff (VAREJÃO, 2006) evidencia que as produções da artista colocam em xeque as posições rígidas do olho e do objeto visto, de modo que torna possível que ambos troquem de posições a partir da experiência sensorial.

Estas trocas de lugares e interferências reforçam a perspectiva de que a construção de novas narrativas e interfaces com a pintura pode ocorrer por variadas incursões. Moraes (2011)

ressalta essa perspectiva ao discutir a obra do artista visual Frantz, cuja pintura é formada, entre outras vias, por respingos aleatórios em seu ateliê e deslocadas para molduras ou páginas de livros. Neste contexto, a autora retoma o termo cunhado anos antes de pintura reencarnada, atualizando-o para **pintura expandida**.

Este, por sua vez, mantém sua base na concepção de que uma pintura não se faz apenas com tintas sobre tela, e retoma a potência na ampliação dos meios e processos criativos. Além disso, nesta configuração, o termo remete com mais clareza ao momento de sua origem, disparada a partir do encontro da autora com o conceito de campo ampliado da escultura de Krauss.

Diante disso, ao abrir mão de uma definição sustentada em pilares rígidos que cercariam a pintura em conceitos-muros, a compreensão de um campo expandido fortalece o pensamento pictórico como estratégia em arte e mantém diálogos com a história da arte, inclusive no que diz respeito à atualidade e ao seu futuro, uma vez que se abre para infinitas possibilidades de combinações entre meios e processos criativos.

Embasada por essas proposições, o pensamento pictórico com sugestões de exploração de outras perspectivas para além da tinta sobre tela foi se delineando como mais uma camada em meu percurso, de forma que esta posição me convidou a assumir uma postura ativa diante de aspectos da produção, como suporte, técnica e tema, nos quais as escolhas não foram guiadas por aspectos formais de uma dada linguagem, e sim, pela possibilidade de diálogos e cruzamentos de elementos pulsantes no trabalho. Dessa forma, as rupturas e trajetórias criadas entre fotografia e pintura se fortaleceram em decorrência de interferências que não se esgotaram em um caminho único, desenhando ampliações que reavivaram, fizeram circular e promoveram trocas potentes para as produções.

2.3 Camada 5: Retrato e autorretrato

A partir da compreensão do pensamento pictórico como guia de produção e reflexão em pintura em campo ampliado e diante da possibilidade de utilizar a fotografia em diálogo com a criação em pintura, retorno ao registro de casamento de meus avós, agora sob uma nova perspectiva: o retrato e o autorretrato enquanto objetos de interesse de minha produção. Desse modo, faz-se necessário explorar tanto suas concepções quanto suas relações com a fotografia e as apropriações feitas por artistas na contemporaneidade.

Gozzer (2010) aponta que as origens do termo estão associadas a práticas religiosas no Egito, que se apoiavam na crença de que as imagens teriam íntima relação com a preservação da alma daqueles que morreram. Já na Roma Imperial, o retrato se vinculou ao reconhecimento do poder do imperador por parte do cidadão.

A autora indica, ainda, que o retrato passou por notória expansão a partir do Renascimento, quando se afastou do poder político e religioso para colocar o ser humano no centro da atenção da vida e da criação dos artistas. Assim, além de retratar nobres, membros do clero e burgueses, o pintor passou a se colocar nas obras, e, embora o termo *autorretrato* ainda não havia sido cunhado para tal ação, a prática era nomeada como “imagem de um artista feita por ele mesmo”, ‘o retrato de alguém pintado por ele mesmo’” (idem, p. 49).

O termo apareceu apenas no século XIX, associado ao desenvolvimento das noções modernas de privacidade, singularidade e individualidade, que encontraram eco no contexto histórico de ascensão da burguesia, da solidificação da imprensa, do capitalismo, da instauração do “privado” e da desterritorialização dos valores tradicionais. (GOZZER, 2010). Assim, a autora argumenta que o autorretrato é um subgênero do retrato e que, tradicionalmente, tem por condição a duplicação de papéis do artista, no qual há uma coincidência entre retratante e retratado, a partir de uma ideia de si que é representada via arte.

Especificamente no encontro entre o autorretrato e a fotografia, Gozzer (2010) compara esta a uma “espécie diferente de espelho” (p. 58), que atua como intermediadora do sujeito e sua imagem. Entretanto, a fotografia fixa a expressão do retratado e diverge da fugacidade presente no reflexo produzido pelo espelho. Neste sentido, a prática fotográfica se tornou um instrumento com amplas possibilidades expressivas dentro do campo artístico, valendo-se da percepção do artista e suas aberturas para experimentações plástico-visuais.

Dessa forma, a autora afirma que:

Em tais experiências, a autorrepresentação ganha por apresentar-se como campo para perguntas, desvios, inquietações e dessemelhanças; por questionar os requisitos da mimese formal e da prerrogativa do espelhamento sujeito-objeto (uma mesma figura que retrata e que é retratada); por traçar, enfim, outras trajetórias possíveis em sua historicidade. (GOZZER, 2012, p. 67).

Interessada nestes deslocamentos e conectada com a produção de artistas mulheres – recorte de interesse deste trabalho – a autorrepresentação ganha diferentes contornos que passam pela complexa relação entre corpo, beleza e arte, conforme aponta Barros (2016). A autora apresenta essa tríade como propulsora da série de cirurgias plásticas da artista francesa Orlan, que afirma: “A pele é decepcionante” (ORLAN apud BARROS, 2016, p. 137).

Silva e Vaz (2016) esclarecem que, em seu projeto intitulado *Carnal Art* durante a década de 1990, Orlan se voltou para a tradição do autorretrato ao colocar seu corpo no centro de suas performances e questionou os silenciamentos produzidos inclusive na sociedade artística. A partir de uma série de intervenções cirúrgicas (Figura 06), a artista reivindicou o direito sobre a materialidade de seu corpo, como suporte, e se interessou pelas modificações sofridas por ele ao escolher sua nova aparência em recortes de obras que tradicionalmente apresentam tipos de beleza clássicos, como a boca de Europa de Boucher, olhos de Psiquê de Gerome. Para as autoras:

A artista traz para debate público a condenação do corpo feminino às prescrições sociais, sendo a beleza feminina produzida com sacrifícios que se relacionam com adequações, modificações e montagens que visam criar um corpo, que deve personificar o belo, para as emoções e prazeres do desejo masculino, fazendo uma crítica feroz ao sistema patriarcal e machista. O corpo em processo de Orlan através das transformações permanentes a que se submete manifesta o desejo de interrogar a natureza irredutível do corpo, questionando-a a partir de sua carne. (SILVA E VAZ, 2016, p. 1990).

FIGURA – 06: Orlan, O rosto do século XXI, cirurgia plástica, 1990. Cirurgia plástica.



Fonte: Site da artista <https://www.orlan.eu/works/performance-2/>, acesso em 27 de setembro de 2021.

Além do ato cirúrgico em si, Orlan criava um roteiro performático que incluía os aspectos que criticava, em aproximação com elementos da história da arte e utilizava da tecnologia de produção de imagens, em vídeo ou fotografia, para registrar, transmitir e criar uma narrativa em seus trabalhos, conforme pode ser observado na imagem acima. Vale destacar

que a artista não se interessava pela dor neste processo e sim na busca contemporânea pela analgesia, conforme aponta Barros (2016).

Decepcionante ou não, a pele no trabalho de Orlan, assim como sua carnação e seu corpo de modo geral, são reivindicados enquanto suportes para ação artística, na qual recebem intervenções cirúrgicas tal qual uma tela sofre a ação de um pincel. Com isso, a artista transmuta-se, em um processo que nega, camufla ou apaga traços genéticos ao criar sua própria forma de acordo com as suas referências e proposições. Dialogo com esta ação em minha produção, em um sentido oposto, uma vez que me coloquei em cena investigando meu corpo enquanto suporte de ação de várias forças, dentre elas, a genética e a simbólica que sobrevivem às outras e marca esta materialidade corporal.

Paralelo a isso, Capuchinho (2018) observa o questionamento aos padrões de beleza na obra de Cindy Sherman. No trabalho *Stills* de 1975 (Figura 07), a artista norte-americana usa do autorretrato, justamente para questioná-lo e, para isso, encarna diferentes personagens ao utilizar artifícios como chapéus, maquiagem e penteados para modificá-los, conforme visto na imagem abaixo. Para a autora, nisso já reside o germe da poética de Sherman que será desenvolvida adiante, baseada no questionamento da imagem, dos padrões e construções de subjetividades a partir de estereótipos femininos.

FIGURA – 07: Cindy Sherman, Sem título A-E, 1975.



Fonte: CAPUCHINHO, 2018, p. 191.

É interessante notar a potência dessas modificações, ainda que sem explorar o uso da cor na fotografia ou sem fazer mudanças tão invasivas quanto as de Orlan, apresentadas

anteriormente. As modificações acessórias e as expressões de Sherman aliadas a repetição de um determinado posicionamento do corpo da artista e o olhar que encara o observador, criam diferentes figuras e personalidades, colocando em xeque a ideia de identidade, características que incorporei em meu trabalho.

Capuchinho (2018) destaca que, em um momento posterior, entre 1977 e 1980, a artista realizou outra série composta por autorretratos fotografados, intitulada *Untitled Film Stills* (Figuras 08, 09 e 10). Nela, Sherman explorou as construções midiáticas acerca de estereótipos femininos ao interpretar “cenas genéricas da indústria cinematográfica dos anos 1950, sem referência específica a qualquer filme, mas que encena lugares do gênero feminino bastante familiares a qualquer espectador” (CAPUCHINHO, 2018, p. 189).

FIGURA – 08: Cindy Sherman, Untitle Film Skills, #17 , MoMA, 1978.



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5128>, acesso em 27 de setembro de 2021.

FIGURA – 09:Cindy Sherman, Untitle Film Skills, #14 , MoMA, 1978.



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5128>, acesso em 27 de setembro de 2021.

FIGURA – 10: Cindy Sherman, Untitle Film Skills, #21 , MoMA, 1978.



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5128>, acesso em 27 de setembro de 2021.

As caricaturais personagens femininas deste trabalho de Sherman conversam com *Tina-América* de Regina Vater (Figura 11) e *Auto-photos* de Gretta Sarfaty (Figura 12), nas quais, segundo Capuchinho (2018), as artistas brasileiras se metamorfoseiam diante de autorretratos fotográficos com a intenção de tratar tipos femininos. Para a autora, há um compartilhamento tanto formal quanto poético entre as artistas, pois elas utilizam da paródia, do disfarce, da ridicularização e da multiplicidade para reproduzir e denunciar o sistema que aprisiona mulheres em características femininas estereotipadas.

FIGURA – 11: Regina Vater, Tina América, 1975. Registro da Performance: doze fotografias em preto e branco. 43,8 x 80,3cm o conjunto (emoldurado). Coleção Particular. Cortesia de Henrique Faria, Nova York.



Fonte: CAPUCHINHO, 2018. Fotografia: Maria da Graça Lopes Rodriguez, 1975.

FIGURA – 12: Gretta Sarfaty, Série Auto-photos, 1976. Acervo Conceitual MAC-USP.



Fonte: CAPUCHINHO, 2018.

O uso do autorretrato, nesses casos, sofre uma operação de falseamento nas cenas, na qual evidencia-se a possibilidade de questionar e reinventar o real. Ao mesmo tempo, ele esconde o próprio artista, uma vez que este assume tantas formas que as informações sobre si ficam camufladas nesse embaralhamento de possibilidades. Vale ressaltar que inseri esta noção em minha produção, valendo-me da escolha de elementos constituintes da figura da noiva para questioná-la, entretanto, ao invés de buscar me camuflar, coloco meu corpo à disposição da conexão com o passado, mais especificamente, os antepassados, em aproximações com o trabalho de Judith Baca.

Assim, em uma operação diferente das apresentadas anteriormente, Judith Baca (Figura 13) utiliza-se do recurso de falseamento em cenas e retratos ao se emprestar e dar vida a personagens, cuja existência sofreram e ainda sofrem inúmeros processos de ocultamento pela história oficial. Nascida em Los Angeles em 1946, com origem mexicana, a artista se veste e atua em retratos como “pachuca”, que remete tanto à figura de uma mulher forte, poderosa e perigosa, conforme ela intencionava, quanto às figuras femininas marcantes na história dos “chicanos” (FAJARDO-HILL e GIUNTA, 2018).

FIGURA – 13: Judith F. Baca, Judith F. Baca as La Pachuca (1973-2018). Fotografia em cores. Imagem Cortesia da SPARC Archives, Los Angeles.



Fonte: <https://artillerymag.com/valley-girl-redefined/>, acesso em 27 de setembro de 2021. Fotografia de Donna Deitch, 1973.

Segundo Fernández (2021), o termo “chicano” teve sua origem no século XIX com a ocupação pelos Estados Unidos de territórios onde viviam populações mexicanas, que depois se tornaram os estados do Texas, da Califórnia, do Colorado, de Nevada e do Novo México. Para além da questão territorial, este grupo conta com um componente ideológico e cultural, sobre o qual reivindica a construção de uma identidade própria e a herança histórica, já que transita entre a cultura mexicana e norte-americana, sem pertencer totalmente a nenhuma das duas, ocupando um lugar ambíguo e contraditório.

Dessa forma, Baca explorou o estereótipo de “pachuca”, através do penteado, da vestimenta, da maquiagem ressaltada e do ato de fumar, comum a este grupo de mulheres que se inseria entre os “chicanos”, porém com a especificidade de gênero, da malandragem e da esperteza. Nessas fotografias, a artista se transmutou para evidenciar um estereótipo, atribuindo a ele um novo sentido de poder, memória, tradição, conquista, protagonismo feminino e relevância histórica.

Neste ponto, se faz notável a compreensão de Giunta (2018) que afirma que novas representações do corpo emergiram a partir dos anos 1960, principalmente do feminino. Assim, o ponto de vista que prevalecia até então – pautado nas convenções de arte do século XIX e pelas convenções modernistas no início do século XX, que privilegiava um determinado ângulo do corpo nu, do retrato, da maternidade – deu espaço para uma inversão de perspectiva e vários artistas passaram a criar novas representações, o que suscitou uma virada iconográfica radical.

Com isso, a autora destaca que:

“Artistas também se envolveram em uma pesquisa sistemática de preocupações que ainda não haviam sido exploradas. Com materiais, substâncias e linguagens inéditos, eles solaparam os sistemas de representação existentes. O eixo de suas intervenções foi a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido. (GIUNTA, 2018, p. 29)

Tendo isso em vista, a artista peruana Teresa Burga subverteu o gênero do retrato ao intervir nele com dispositivos de catalogação e identificação, fotos policiais e de turismo, e discurso médico, compondo um autorretrato enquanto instalação, intitulado “*Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972*” (Figuras 14, 15 e 16).

FIGURA – 14: Teresa Burga. *Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972*. 1972. Instalação de materiais diversos, com desenhos, fotografias, documentos, resultados de eletrocardiogramas e fonocardiogramas, objeto luminoso e som. Dimensões Variáveis. M HKA/ Coleção Flemish Community.



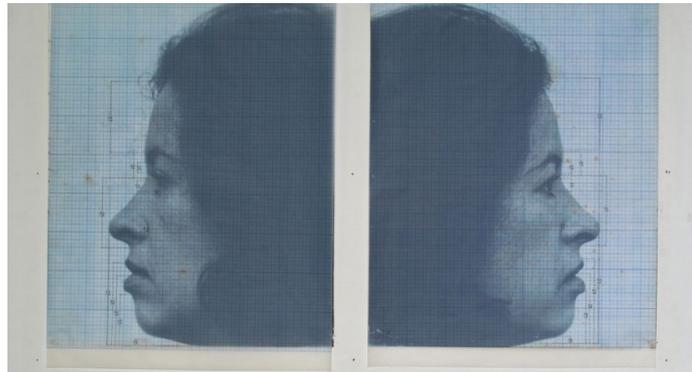
Fonte: Catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, Curadoria de Fajardo-Hill e Giunta, 2018, p. 70.

FIGURA – 15: [DETALHE 1] Teresa Burga. *Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972*. 1972. Instalação de materiais diversos, com desenhos, fotografias, documentos, resultados de eletrocardiogramas e fonocardiogramas, objeto luminoso e som. Dimensões Variáveis. M HKA/ Coleção Flemish Community.



Fonte: Catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, Curadoria de Fajardo-Hill e Giunta, 2018, p. 71.

FIGURA – 16: [DETALHE 2] Teresa Burga. Autorretrato. Estrutura. Informe, 9.6.1972. 1972. Instalação de materiais diversos, com desenhos, fotografias, documentos, resultados de eletrocardiogramas e fonocardiogramas, objeto luminoso e som. Dimensões Variáveis. M HKA/ Coleção Flemish Community.



Fonte: Catálogo da exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Curadoria de Fajardo-Hill e Giunta, 2018, p. 71.

Além de reposicionar o gênero retrato, a postura crítica de Burga chama atenção para a relação entre corpo e o discurso biológico – conforme me interessa – denunciando, mais uma vez, concepções estereotipadas acerca do gênero e identidade. Para Giunta (2018), as artistas latino-americanas exploraram questões ligadas ao feminismo, mesmo em um cenário no qual os termos *mulher*, *feminismo* e *artistas-mulheres* estavam desautorizados. Assim, “embora não se chamassem de feministas, elas examinaram, com intensidade, a subjetividade e a situação problemática da mulher na sociedade e como ser condicionado pela biologia e pela cultura” (GIUNTA, 2018, p. 29).

Isso pode ser observado no trabalho da colombiana Rosa Navarro em seu autorretrato “Nascer e Morrer de uma Rosa” (Figura 17), que cria uma ambiguidade em torno do termo rosa, uma vez que este remete à flor, à cor e ao seu próprio nome. Assim, seus trabalhos da década de 1980, que se valeram amplamente da arte conceitual, são considerados como autorretratos por fazer referência tanto a seu nome como a seu corpo como meio para representar a si mesma. Fajardo-Hill (2018) esclarece que:

Dado o uso que ela faz de seu próprio nome e corpo como meios de exploração, é impossível não ler suas obras através da lente de gênero. Em suas fotografias, ela critica o viés de gênero que certos símbolos carregam e os quais a cultura atribuiu às mulheres, o que, em seu caso, é bastante literal por causa de seu nome. (FAJARDO-HILL, 2018, p. 345)

FIGURA – 17: Rosa Navarro. Nacer y Morir de una Rosa, 1982. Sete Cópias vintage de impressões em gelatina de prata. 26X 20,6cm cada. Proyecto Bachué.



Fonte: Catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, Curadoria de Fajardo-Hill e Giunta, 2018, p. 158.

Tive a oportunidade de ver algumas dessas obras na exposição “*Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*”, em 2018, na cidade de São Paulo, e lembro-me do quanto os autorretratos de Navarro me atravessaram, tanto pela dimensão visual quanto poética. Eles me convidaram a olhar para mim mesma em profundidade, com um viés que extravasa da compreensão para o pertencimento.

Um movimento semelhante se deu ao observar a obra da artista brasileira Beth Moysés, que une a autorrepresentação com o universo das noivas e as nuances que perpassam a relação matrimonial, a partir da exploração do vestido na perspectiva material e simbólica. Assim, a artista conta que seu trabalho é autobiográfico e que é impossível separa-lo de suas lembranças, principalmente, as de sua infância.

Outro fator marcante no seu processo de produção se dá a partir de seus sonhos, de modo que a artista afirma colocar-se como protagonista nesses casos, como no vídeo *Gotejando* (Figuras 18 e 19), de 2001. Nele Beth Moysés se veste de noiva e sua filha, ainda criança, retira as pérolas do vestido, enquanto Beth borda o mesmo material na roupa da filha, de modo que elas trocam sentimentos e experiências (MOYSÉS, 2014).

FIGURA – 18: Frame do vídeo Gotejando de Beth Moysés, 2001.



Fonte: <https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>, acesso em 15 de outubro de 2021.

FIGURA – 19: Frame do vídeo Gotejando de Beth Moysés, 2001.



Fonte: <https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>, acesso em 15 de outubro de 2021.

Além de me interessar por este universo – do matrimônio e da figura da noiva – dialogo com este vídeo de Beth Moysés no que diz respeito ao aspecto geracional, também foco de minha produção. Entretanto, enquanto nesta obra a troca silenciosa entre mãe e filha se dá em a partir do encontro de ambas, em minha produção me conecto com as noivas e,

consequentemente, com outras gerações de forma indireta, por meio de retratos, como será evidenciado no próximo capítulo.

O ato de vestir-se de noiva também é explorado na série “Noivas” de 2004 (Figura 20), da artista brasileira Cris Bierrenbach, na qual ela produz autorretratos com diferentes vestidos, mas realiza uma operação que esconde seu rosto ao colocar luz de *flash* sobre o rosto, tornando impossível identificar a mulher para além da personagem que representa nesta cerimônia (CARVALHO, 2019).

FIGURA – 20: Cris Bierrenbach. Série Noivas. Autorretratos. Impressão digital de cartaz (Nur) 150 x 100 cm. 2004.



Fonte: CARVALHO, 2019.

Nesse sentido, Bierrenbach cria uma cena na qual a postura corporal com ênfase nas mãos corrobora com a objetificação dessa figura, que se assemelha a um manequim, sem vida, em contraste com o fundo de azul celestial que soa tão falso quanto o ideal de matrimônio divulgado socialmente. Em relação a isso, contraponho essa referência com as imagens de minha produção que chama atenção, justamente, para o que resta de próprio da mulher nos retratos de matrimônio, sua expressão facial e corporal, sendo um indício importante em minha busca por diálogos com as mulheres de minha família que se casaram.

A partir disso e em contato com os questionamentos provocados por esses trabalhos, cultivei a noção do corpo suporte de encontros e de tempos, bem como de memórias e esquecimentos. Passei a tê-lo como palco de embates e tensões entre passado e futuro, social e individual, potência e opressão, trazendo isso para minha própria produção. Assim, atualizando a crença do Egito antigo de preservar a alma do morto a partir do registro de sua imagem,

reivindiquei o autorretrato em uma perspectiva crítica e ampliada para trazer à vida antepassados que encontrei em fotografias antigas e cujas histórias permanecem ocultas, o que permitiu que eu criasse narrativas sobre minha genealogia e sobre mim, de forma poética.

3. TEMPO EM CAMADAS: PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO VISUAL

3.1 Camada 6: Banho Maria

*O tempo das imagens é um pouco como o tempo dos rios
e das nuvens: rola, corre, murmura, quando não se cala.
(Ettiene Samain, 2012)*

Certamente, após esse breve percurso narrado até aqui, já é possível identificar alguns elementos que estão presentes na minha produção e no meu processo de desenvolvimento poético, como as memórias, as noções de família, as visões sociais acerca da mulher, entre outros pontos. Metaforicamente, considero que tais aspectos foram incorporados por meio de um processo de cozimento lento e uniforme, assim como em banho-maria.

Utilizada em diferentes contextos (culinários, farmacêuticos, cosméticos), a técnica de banho-maria consiste no aquecimento relativamente controlado, a partir da imersão do recipiente com o objeto a ser aquecido em um outro recipiente com água. Como a água entra em ebulição a 100°C, o cozimento acontece em uma temperatura abaixo desta, permitindo sua manutenção baixa. O processo caracteriza-se por sua lentidão e não requer grandes habilidades ou materiais, sendo comum nas cozinhas mais simples, assim como naquelas que transitei.

Na cozinha da casa de meu avô tinha um fogão a lenha e me lembro de vê-lo por ali fazendo uma panelada de arroz com mandioca, um café após o almoço ou ao seu redor, agachado para comer. Após sua morte, continuei frequentando esse espaço, pois a propriedade pertence à minha tia Maria das Graças Portilho Costa⁶, que permaneceu morando ali, de modo que sempre a visito nas férias ou em outras ocasiões propícias, acompanhando as transformações e atualizando os afetos nas relações e no espaço.

Dessa forma, em 2019, viajei para lá como de costume e passei alguns dias cercada pelo cerrado, tomando banho de rio, colhendo flores secas que encontrava e ouvindo histórias sobre parentes próximos e distantes, uma completa imersão no micro universo familiar que possui relevância em minha constituição. Em sintonia com esse cosmos de lembranças e sentimentos, bem como com os demais elementos apresentados anteriormente em banho-maria, interessei-me pelos registros e memórias de minha família.

⁶ Maria das Graças Portilho Costa, nasceu em 17 de abril de 1956 no município de Piranhas, Goiás, Brasil.

Inicialmente, precisei encontra-los, pois na casa de meu avô havia apenas um quadro pintado (Figura 21) com os retratos dele, minha mãe, tios e tias ainda jovens, que dividia espaço na parede da sala com imagens de santos e um relógio antigo.

FIGURA 21 – Autor desconhecido, Retrato de meu avô e seus filhos, ano e técnica desconhecidos. 30 x 40 cm.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2020.

Essa busca não foi difícil, uma vez que é comum reservar um dia para ir na cidade visitar todos os parentes, principalmente os tios-avôs, pedir bênção e saber como estão, assim, aproveitei essa ocasião para perguntar sobre as fotografias antigas da família. O encontro com várias delas aconteceu na casa de meu tio-avô Pitico⁷, irmão de meu avô, e estavam guardadas em uma mala antiga, junto com algumas roupas de sua mãe e documentos variados (Figuras 22 e 23). Ele mesmo nos mostrou, abrindo vários sacos plásticos menores com esse passado materializado, enquanto se comunicava de forma intuitiva com meus tios e comigo, por ser surdo e não utilizar a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS).

⁷ Valdemar de Sousa Portilho ou tio- Pitico, como todos lhe chamam, nasceu e vive no município de Piranhas, Goiás, Brasil. Não tenho informações sobre sua data de nascimento. Não se casou e não possui filhos.

FIGURA 22 – Roupa de minha bisavó, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 23 – Conjunto de monóculos com fotografias de família [esquerda] e tio-avô “Pitico” [direita], 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

Em um primeiro momento, fiquei atravessada pela riqueza visual das imagens, que além de serem registros de momentos importantes, eram suporte da ação do tempo, que imprimiu variadas marcas ao longo de sua passagem pela minha família. Logo, entrei no segundo momento deste encontro, no qual percebi que a ação do tempo também havia se dado na diluição

das informações sobre as pessoas ali representadas e compreendi que havia uma impossibilidade de conhecer as facetas do passado por meio das narrativas orais, uma vez que eu não conseguia me comunicar tão bem com meu tio-avô que era guardião das memórias e dos objetos, ao mesmo tempo que minha mãe e tios não conheciam muitos daqueles personagens.

Com isso, evidenciou-se um jogo de distanciamentos e aproximações entre mim e elas, em movimentos que não me permitia saber quais foram as histórias dessas pessoas, mas compreendi que elas também eram minhas. Assim, ao me deparar com esses objetos não era mais possível ignorá-los ou retornar a um ponto anterior a este encontro, cabendo a mim, apenas, seguir adiante em uma investigação sobre quais representações existiam nessas imagens ou quais eram possíveis de serem criadas a partir delas.

O encontro com esse material, juntamente com o desconhecimento sobre a maior parte das pessoas que habitavam os retratos, foi um marco comparável ao “ponto de não-retorno”, termo da aviação que, de acordo com Antas (1979), é utilizado para designar o ponto do trajeto no qual o combustível é suficiente apenas chegar ao destino e não é mais possível retornar ao local de origem. Dessa forma, sem poder retornar, iniciei uma busca por vestígios dos meus antepassados, identificando lacunas nas quais eu pudesse colocar em cena a possibilidade de um encontro entre mim e eles, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre história e criação, e, desta maneira, encontrar as vozes que sobrevivem.

3.2 Camada 7: Vozes que sobrevivem

As únicas fotografias cujas pessoas já falecidas foram reconhecidas com facilidade foram aquelas nas quais meu bisavô Laudelino aparece (Figuras 24 e 25). Já ouvi muitas histórias a seu respeito e, entre elas, a que mais me marcou foi sobre o processo de sua morte. De acordo com as narrativas que circulam no contexto familiar, ele era um homem interessado por farmácia, fazia medicamentos experimentais com ervas e gostava de ajudar as pessoas. Porém, com o decorrer dos anos desenvolveu alguma questão psíquica com delírios persecutórios, que fez com que acreditasse que alguém queria mata-lo e, por isso, doou tudo que tinha e não comia nada feito por outra pessoa, condição que se agravou, levando-o à morte.

FIGURA 24 – Fotografias antigas de família, bisavô Laudelino, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 25 – Fotografias antigas de família, bisavô Laudelino, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

Foi uma experiência rica vê-lo em retratos, juntando os aspectos subjetivos dessas histórias e o caráter imaginativo propiciado pelas imagens em si com as transformações oriundas da passagem do tempo, que fizeram com que os retratos ganhassem um caráter onírico e se transformasse em um espaço no qual imagem, tempo e histórias se encrustassem.

Além do interesse simbólico, busquei dentre as imagens aquelas cuja cor branca se destacava e esse foi o meu primeiro recorte, ainda que sem compreender os motivos de tal escolha. Ao se debruçar sobre os processos criativos, Salles (2011) indica que o artista lida com o transitório e, diante disso, o olhar tem que se adaptar a formas provisórias, erros, ajustes e correções. Assisti a esses movimentos no meu processo de criação e, por isso, acrescento que não só o olhar, mas o corpo todo, inclusive subjetivamente, lida com o desafio de habitar o frágil e, ao mesmo tempo, potente lugar do incerto, do transitório, da experimentação.

Longe de fechar esse processo em uma conclusão ou em uma produção, relaciono o processo criativo vivenciado por mim à busca por memórias e apagamentos, ao caráter fantasmagórico de minha motivação, à ação material propiciada pelo desgaste – ocorrido com a temporalidade e o armazenamento – e ao desejo de fazer reviver esses personagens, ampliando a percepção de aspectos históricos e psíquicos de minha família e meus.

Com base neste recorte, as demais imagens selecionadas (Figuras 26, 27 e 28) são compostas por pessoas das quais eu não sei nenhuma informação, a não ser aquelas que as próprias fotografias me sugerem, como o evento em questão, as expressões faciais e corporais, algum gesto, as marcas do tempo que as separa de mim e a relevância dessas pessoas e registros em algum momento da constituição familiar.

FIGURA 26 – Fotografias antigas de família: três crianças não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo Pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 27 – Fotografias antigas de família: criança com asas e vestimenta branca, não identificada, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 28 – Fotografias antigas de família: grupo composto por duas mulheres e quatro crianças, todas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

Neste conjunto, destacou-se um grupo de fotografias composto por registros de casamentos (Figuras 29, 30, 31 e 32), que compartilham de aspectos comuns, a saber: a posição

da noiva à esquerda e do noivo à direita de quem observa, as expressões faciais tensas das noivas, um padrão de apagamento ou fusão de alguma parte da noiva com a cor branca e ausência de outras pessoas ou elementos festivos. Este apagamento em especial, remeteu-me ao acidente com a impressão serigráfica descrita no primeiro capítulo no qual a imagem de minha avó como noiva quase desapareceu ao fundir-se com o branco do vestido. Este emaranhado de elementos me atraiu, assim como Salles (2011) aponta ao discutir o trajeto com tendências no processo criativo, de modo que, para a autora:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. As tendências são, portanto, indefinidas, mas o artista é fiel a esta vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo (SALLES, 2011, p.37).

FIGURA 29 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 30 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 31 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 32 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

A partir deste rumo, já distante do espaço rural e de volta à minha casa e rotina, iniciei uma nova aproximação ao material, manuseando-o e interferindo nele, no espaço do Ateliê de Pintura⁸. Vale destacar que o processo que descreverei a seguir se deu em um tempo anterior ao Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), com a produção realizada dentro das atividades do Ateliê. No entanto, com o trabalho visual em mãos, ainda não havia clareza sobre o processo de criação e as diferentes nuances conceituais e artísticas que dialogavam com ele. Em virtude disso, o contexto do TCC, que estava previsto para ser iniciado no semestre seguinte, foi utilizado para abarcar esta dimensão, o que possibilitou compreensões que serão incorporadas em produções futuras.

Além disso, é importante informar que o TCC em si só pôde ser realizado um ano depois – em 2021 e não em 2020 como eu havia planejado – devido as alterações provocadas pela pandemia do Coronavírus que impactou mundialmente todas as áreas, inclusive o ensino (que passou a ser remoto e se manteve assim até a conclusão desse trabalho). Por fim, ressalto que outra série de autorretratos foi feita durante o ateliê e mais duas foram realizadas nesta pausa

⁸ Componente curricular Ateliê de Pintura ministrado no 2º semestre letivo de 2019 pela Prof. Dr. Ana Helena da Silva Duarte, com carga horária de 60hs, no curso de Artes Visuais da UFU, Uberlândia – MG.

provocada pela pandemia, entretanto, elegi apenas a primeira para me debruçar neste momento, a partir do entendimento que ela foi a base do desenvolvimento deste processo e que sua minuciosa compreensão traria clareza e embasamento poético e conceitual para as outras séries.

Dessa forma, movida pela noção de apagamento naquele período, voltei-me para a cor branca mais uma vez e fiz recortes nesses grandes espaços para compreendê-los em suas dimensões visuais e subjetivas. Após os recortes, senti uma grande vontade de unir as imagens, entendendo que estes espaços vazados poderiam ser preenchidos. Assim, através da colagem, sobrepus as fotografias, que resultaram nas seguintes produções (Figuras 33 e 34).

FIGURA 33 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Colagem de fotografias. 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 34 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Colagem de fotografias. 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

A atmosfera fantasmagórica ganhou contornos mais claros, evidenciando meus interesses na sobreposição de temporalidades, na genealogia, na característica reprodutiva e gestacional das mulheres. Neste ponto, passei a identificar uma voz que me direcionava nas escolhas, de forma que, iniciava como um sussurro e ia ficando mais clara e forte, até que eu me decidia por aquele caminho. Associei este processo com as vozes que meu avô e bisavô ouviam em seus delírios, um chamado que me permitiu ressignificar essa experiência familiar, atribuindo-lhe um caráter positivo de auxílio e não de confusão ou patologia, como no caso deles.

Não se trata, no entanto, de uma escuta que advém de conexões religiosas ou espiritualizadas, mas de um diálogo íntimo e sensível que me conecta com dimensões ligadas a aspectos distantes daqueles cotidianos, com base nos atravessamentos, nas emoções e sensações anteriores à compreensão racional e que, ainda sim, habitam e compõem meu corpo. Salles (2011) se refere a um processo semelhante ao analisar aspectos de comunicação na estética do movimento criador, sendo que, para a autora: “Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se

tornarem operantes; ideias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando” (SALLES, 2011, p. 50).

Dessa forma, na escuta dessa voz participaram minhas conexões com diversas reflexões do curso de artes, com elementos de minha formação anterior em Psicologia, da escuta enquanto estância privilegiada decorrente da prática profissional como psicóloga, e com questões afetivas e familiares, tal qual afirma a autora ao mencionar que o artista não é um ser isolado e que o solo onde o trabalho germina é composto, entre outros, pelo momento histórico, social, cultural e científico (idem, 2011)

Acolher este processo, juntamente com as imagens produzidas nas colagens, permitiu que eu o desenvolvesse como metodologia, incentivando-me para a criação posterior, na qual o corpo que recebeu essa voz também fala a seus antepassados, através de imagens. Assim, se antes eu me interessava em encontrar e intervir nas imagens, tornou-se uma necessidade criar as próprias imagens, colocar-me em cena, produzir diálogos por meio do sensível com aqueles que não habitam seus corpos.

3.3 Camada 8: Corpo toca o espírito

FIGURA 35 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

Disponibilizei meu corpo para esta experiência e escolhi alguns elementos iconográficos que davam forma aos sentimentos propagados pelas imagens recém descobertas e os demais aspectos envolvidos. É difícil retomar a ordem na qual os elementos foram se colocando nesta produção, mas a primeira certeza que tive foi que utilizaria uma caveira de vaca e o fundo manchado de cinza para a ação. Essa caveira de vaca me acompanha há vários anos, desde quando fui morar sozinha, e eu a trouxe da fazenda de meu avô, já após a morte dele. Na ocasião, parte do gado morreu em uma seca severa que teve na região que resultou na falta de pasto. Por ter morrido em um local distante da casa e com pouco movimento, seu corpo se decompôs rapidamente embaixo de alguns pés de manga, cheio de folhas secas e muita matéria orgânica, fatores que aceleraram o processo.

Quando falei que queria uma caveira de vaca, meu tio se lembrou dessa, fomos lá e pegamos. Lembro-me que era no final da tarde e voltei para a casa, começando a lavar esse objeto para tirar o excesso de terra, algumas formigas e sujeiras que estavam encrustadas. Na época ficava repetindo a o título de um documentário que vi anos antes, em 2008, “Nós que aqui estamos, por vós esperamos⁹” e impressionando meus parentes com aquela ação. A morte estava representada ali, assim como a ação do tempo e seu caráter transformador, aquilo me serviria como um lembrete, colocado na parede da sala.

A parede cinza veio depois, em uma tentativa de reformar o espaço de minha casa com as próprias mãos, na qual pintei todo o apartamento e escolhi fazer manchas cinzas na parede para complementar e destacar a caveira. Ao pensar em uma produção, não tive dúvidas que aquele seria o local, a parede da sala da minha casa que assusta os desavisados que chegam para fazer alguma entrega ou serviço, que espanta os maus espíritos e que me conecta com o espaço rural, importante para mim, e com aqueles que já não estão entre nós.

A escolha pela vestimenta branca e das flores de jasmim vieram a partir da conexão com o trabalho que havia feito anteriormente de meus avós e ecoava em mim a expressão facial tensa das noivas que via nos retratos de minha família. Além disso, estava conectada com questões pessoais sobre ser mulher e as implicações disso no âmbito social, resultando na escolha da figura da noiva como elemento central. Por fim, a escolha de um tecido *voil* se deu enquanto

⁹ Longa-metragem documental realizado em 1999 sob a direção de Marcelo Masagão (1958). Ganhou, entre outros, prêmios de Melhor Filme pelo júri oficial, Melhor Filme pelo Júri popular, Melhor Roteiro e Melhor Montagem no Festival de Cinema Nacional de Recife; Melhor Documentário no Festival Internacional do Uruguai, e Melhor Montagem no Festival de Gramado.

objeto capaz de criar veladuras nas imagens, estabelecendo íntima relação com os apagamentos observados nos retratos e nas configurações históricas de figuras femininas.

Dessa forma, através de elementos iconográficos relacionados com a ausência, falta e morte, uni dois temas principais: o casamento e a morte, devolvendo em minha produção a carga emocional intensa que recebi daquelas fotografias. Os autorretratos foram feitos em uma tarde de um final de semana, com a ajuda do meu namorado Gabriel Menezes Nunes, que tirou as fotos. Escolhi o enquadramento de retrato tradicional, tal qual nos retratos antigos de minha família, com a proposta de me conectar e interagir com os elementos escolhidos. Combinamos que não nos comunicaríamos neste momento para além do essencial, já que eu estaria concentrada na atmosfera de sentimentos que emergiram desse processo. Assim, fui me movimentando e pedia que ele fotografasse. Foram selecionadas 21 (Figuras 35 a 56) imagens decorrentes dessa ação e elas não foram manipuladas digitalmente, de modo que a luz, as cores e os recortes se resumiram ao momento da ação em si.

FIGURA 36 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



FIGURA 37 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

As imagens produzidas são compostas, primeiramente, por dois planos: figura e fundo. No primeiro, tem-se a figura humana, feminina com cabelos escuros e curtos, roupa clara com mangas de renda e sapato de salto, segurando um galho com folhas e flores de jasmim branco.

A flor guarda semelhanças com um buquê de noiva, mas se diferencia pela forma como é posicionado junto ao quadril na primeira figura ou empunhado como instrumento, na segunda. O segundo plano, do fundo, é composto por uma parede com diferentes tons de cinza formando manchas, tais quais os observados nas fotografias com as quais dialogo, e a caveira situa-se como elemento central, que flutua entre o primeiro e segundo planos.

Essa ambiguidade em relação à caveira a sustenta como uma figura misteriosa que transita entre sua forma óssea animal, atrelada a simbologias comuns no meio rural enquanto elemento de proteção espiritual, e outros elementos mais subjetivos como: o passado; o noivo/marido presente e ausente; a sociedade que valoriza o matrimônio em detrimento dos direitos das mulheres; das violências contra a mulher que permeia muitas relações de casamento; e, até mesmo, das figuras misteriosas que eu não conheci, como minha avó e os demais retratados nas fotografias antigas.

Na primeira imagem, posicionei-me assim como as noivas das fotografias de minha família, à esquerda de quem observa, de modo que a caveira ao lado passou a ocupar o lugar do noivo na imagem. Em ambos os retratos, a expressão facial remete àquelas das noivas dos retratos antigos e o olhar é direcionado ao observador, inserindo-o no acontecimento do qual torna-se testemunha através desse registro.

Nos retratos seguintes (Figuras 35 a 38) há uma fusão com a cor branca, promovendo tanto um apagamento de parte da imagem, quanto a fusão figura e fundo, figura humana e caveira, aprisionando tudo em um único plano, como uma cola. O corpo se movimenta, olha o observador, vira-se para o branco, volta-se para a caveira e encara novamente o observador, mas não se desvincula dessa fusão.

FIGURA 38 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 39 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 40 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 41 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

Neste processo, as imagens passaram por algumas transmutações, de modo que as folhas e o galho saíram da cena e ficaram apenas as flores, e, ainda, em algumas imagens, os sapatos deram lugar ao contato dos pés com o chão, indicando algum desprendimento material do corpo em direção à mancha branca que invade e embebeda a imagem. Além disso, o apagamento foi tensionado a partir dessa fusão e inserido intencionalmente nos retratos através do véu (Figuras 42 a 44).

FIGURA 42 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 43 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



FIGURA 44 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

De acordo com Mitidieri e Garbelotto (2010), o vestido branco possui grande força emblemática, mas sozinho não traz toda a representação da figura da noiva, assim, a soma de outros elementos, como o véu, o buquê e a grinalda fazem com que esta figura seja imediatamente reconhecida no evento do qual é protagonista. Em diálogo a isso, reforço a inserção do véu nas imagens (Figuras 45 a 47) enquanto elemento que oculta parcialmente a figura que está embaixo dele e, com isso, uniformiza, generaliza e a aprisiona no papel da noiva (ocidental). Dessa forma, o objeto dá destaque ao possibilitar o reconhecimento imediato e, ao mesmo tempo, cria uma barreira visual que impede que saibamos qualquer outra informação além de que aquela é a noiva, inclusive de como é seu rosto e expressão. Portanto, o protagonismo coincide com a sobreposição de camadas em cima da figura feminina que acaba por ser apagada em um papel que a consome.

FIGURA 45 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 46 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 47 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



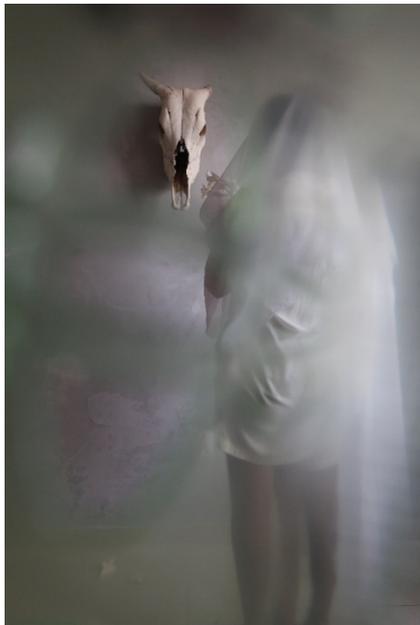
Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

Mitidieri e Garbelotto (2010) destacam que o véu acompanha a noiva em sua caminhada ao altar, vedando sua imagem, enquanto o buquê ou ramo de flores tem como simbologia a vida e a fertilidade. Destarte, apropriei-me desses elementos e os coloquei em uma nova

configuração, tensionando suas iconologias para fazer emergir questionamentos a respeito dos símbolos de vida que a mulher carrega enquanto se desloca hermeticamente fechada e apagada no matrimônio, mas também fora dele.

Além disso, enquanto as noivas tradicionais geralmente são cobertas das cabeças aos pés, utilizei de um vestido curto que deixa ver o corpo (Figura 48 e 49), criando um ruído imagético que confunde o expectador nesta composição ao se contrapor à imagem de pureza e castidade da noiva. Vale ressaltar, ainda, que o vestido desacompanhado dos demais elementos poderia ser usado no cotidiano, sem despertar qualquer alusão à cerimônia de matrimônio ou da figura da noiva em si.

FIGURA 48 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 49 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

3.4. Camada 9: Persistência

Estar mergulhada/Em um mar de histórias/Sem saber encontrar qual é a minha./Fecho os olhos/ Até quase não ver/ E assim descubro um caminho./ Não é buscar/ Um monte de coisas/ No meio do nada./ É saber/ O que eu tenho que deixar de ver/ Para, então, ver.
(Tayná e Pedro, 2021)

É notório a busca por explorar a transparência do tecido a partir de sua característica ambígua de ocultar e deixar ver, evidenciando o mistério que decorre desse ato. Esse processo ganhou o formato do poema acima, que foi criado por mim e pelo o psicólogo Pedro Martins¹⁰, no dia 31 de agosto de 2021, ao final de sessão de psicoterapia na qual conversamos sobre algumas das histórias de minha família com as quais estava conectada na data.

Com isso, o que eu não vejo, guiou várias etapas desse trabalho na busca por vestígios daquilo que eu gostaria de saber, compreender, apreender, ora com apoio da voz que me direcionava ora movida por pistas e diálogos com pares. Mas, algo aconteceu na interface entre o conhecido e o desconhecido e foi percebido em um momento posterior ao da produção dos retratos, quando me debruçava sobre as fotografias resultantes da ação: uma relação íntima tanto no que diz respeito aos aspectos formais quanto aos subjetivos com as imagens de meus antepassados (Figuras 24, 25, 27, 29, 30, 31, 32, 37, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56).

FIGURA 30 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 50 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 51 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

¹⁰ Pedro Martins é psicólogo pela Universidade Federal de Uberlândia e doutor e mestre em Psicologia pela Universidade de São Paulo. É membro associado do Taos Institute. Hoje, atua como psicólogo clínico na cidade de Uberlândia - MG, onde atende indivíduos, famílias e casais a partir de uma perspectiva construcionista social. CRP 04/48637

E-mail: pedropablomartins@gmail.com

FIGURA 24 – Fotografias antigas de família, bisavô Laudelino, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 37 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 32 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 52 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 27 – Fotografias antigas de família: criança com asas e vestimenta branca, não identificada, 2019.

FIGURA 53 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



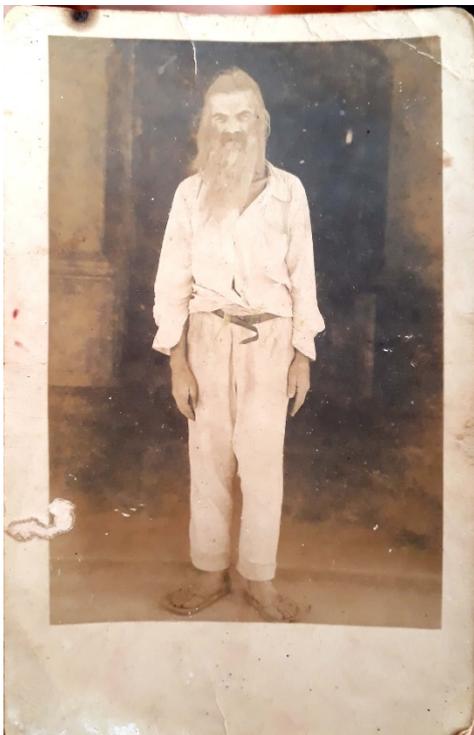
Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 25 – Fotografias antigas de família, bisavô Laudelino, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 54 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 31 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 55 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 46 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

FIGURA 29 – Fotografias de família: retrato de casamento com pessoas não identificadas, 2019.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Tayná Portilho, 2019.

FIGURA 56 – Tayná Portilho, Sem título, 2019. Fotografia digital.



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Gabriel Pinguim, 2019.

A partir destas imagens, retomo a ideia de reencarnação apresentada anteriormente por Moraes (2005) no que diz respeito à pintura em diálogo com outras linguagens e devolvo-a ao

trabalho revestida de metáfora no que diz respeito ao tema. Dessa forma, ao dispor meu corpo nesta produção, trouxe memórias e registros para a vida e coloquei-os no centro de minha proposta, o que possibilitou a reencarnação desses personagens, ainda que de maneira simbólica. Além disso, ao utilizar elementos pictóricos nesta construção dialoguei com o campo expandido da pintura, tal qual aponta Moraes (2005), posicionando a obra na interface entre pintura e fotografia. A autora defende que:

Há estrutura, ritmo e cor. Há veladuras e trajetos de luz, transparências, opacidades e, mesmo, sobreposição de grafismos que relativizam a sedução do meio. Há planaridade e perspectiva, apropriações de padronagens e figuras, invenções de novas formas para entender o que antes só as tintas e o trajeto do pincel poderiam oferecer. Mas também há um tributo a algo imortal. Essas obras não existiriam se seus autores não estivessem atentos ao legado pictórico da história da arte. (MORAES, 2005, p.19)

Em consonância com o pensamento de Moraes (2005), observo que, por estar presente em várias etapas do processo e por ser a técnica de produção das obras, a fotografia aparece como uma das protagonistas do trabalho, entretanto, ela compartilha esse lugar com a pintura, uma vez que as imagens se sustentam em pilares do legado pictórico dos retratos e autorretratos. Além disso, o uso de veladuras e a transparência reforçam esta compreensão, como técnicas associadas à pintura, porém exploradas com a mesma potência em outro contexto.

O uso da cor também se fez enquanto fio condutor do percurso do trabalho, sendo elemento principal de um dos primeiros momentos da minha jornada artística, quando, por acidente, as impressões serigráficas nas quais eu tentava reproduzir o retrato de casamento dos meus avós não registraram os detalhes do vestido de noiva de minha avó, fazendo com que o branco ganhasse força e destacasse diante de meus olhos um apagamento dessa figura em seu casamento. Posteriormente, a cor branca foi o recorte intuitivo feito no encontro com o material memorial de minha família, responsável por uma seleção inicial daquilo que seria compreendido e perseguido adiante.

Dessa forma, no momento de construção do trabalho, estabeleci uma relação intrínseca entre a cor, as simbologias, as emoções vivenciadas e os elementos escolhidos para criar as imagens, a partir de um entrecruzamento no qual um é sustentado e dá sustentação ao outro. Ademais, Cesar (2021) afirma que: “Cor é luz. Talvez esse seja um dos poucos conceitos sobre a cor normalmente aceitos por aqueles que se dedicam a seu estudo. Restaria então definir, ou pelo menos conceituar, o que é luz, tarefa cada vez mais difícil, à medida que quanto mais se sabe, menos consenso se tem.” (p.16).

Apegada à proposição do autor e longe de contribuir para um consenso do que diz respeito ao conceito de luz, tomei essa definição parcialmente, interessada em como a luz se fez presente na composição. Assim, observo que essa mistura entre cor e luz se destacam nas minhas fotografias e debrucei-me a esta união, de forma metafórica, obstinada a criar uma atmosfera de vazio, mais especificamente, uma atmosfera paradoxal de um vazio preenchido. Portanto, apesar de não ser compreendida em seu aspecto tradicional, a pintura habita esta produção, também como protagonista, a partir das nuances estruturais que o alicerçam.

No que diz respeito aos aspectos subjetivos, ao colocar as imagens lado a lado, compreendi que elas cumpriam a função de dissolver os limites temporais e físicos que me separavam dos meus antepassados e permitiram que eu criasse sentidos e memórias familiares no lugar de um apagamento amplo que se espalhava em minha constituição. Para compreender este contexto, apoiei-me em Samain (2012) que dissolve os limites formais da imagem e a insere em um contexto mais amplo que transcende o objeto. Assim, nas palavras do autor: “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (e-book, cap. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens).

Para o autor, a imagem pode ser discutida como um “acontecimento” que consiste no cruzamento de três perspectivas, a saber: que toda imagem nos oferece algo para pensar; que todas elas são portadoras de um pensamento tanto de quem as produziu quanto de quem as observou; e, seu posicionamento mais irreverente, de que toda imagem é uma forma que pensa.

A respeito do último ponto, que conecta diretamente com minha produção, Samain (2012) se debruça sobre Aby Warburg e Georges Didi-Huberman para reposicionar a relação entre tempo e imagem, de modo que esta atravessa aquele, nutrindo-se dele, o que resulta em uma supervivência da imagem. Assim, ele descreve que “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos. Mais do que isso: uma ‘sobrevivência’, uma ‘supervivência’.” (e-book, cap. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens).

Ainda que o autor se refira a um processo temporal profundo e longínquo que lapida imagens em movimentos de esquecimento e reavivamento, dialogo com esta perspectiva em um recorte cronológico menor, em que as fotografias produzidas por mim se banham do tempo anacrônico quando colocadas em conjunto com as imagens familiares. Vale destacar que as imagens não são as mesmas que encontrei e não tinham pretensão de ser, mas as fotografias

antigas se atualizaram em minha produção e se tornou *memória de memórias* tal qual descreveu Samain (2012).

Bruno (2012) aproxima a discussão da supervivência das imagens com o universo da fotografia de família e apresenta a noção da *fotobiografia*, que consiste em uma composição, ou montagem – como se refere a autora – de uma narrativa visual a partir imagens fotográficas disponíveis no universo familiar. Assim, trata-se de uma “imagem-memória”, que coloca em jogo as instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas disparadas no encontro do tempo e história. Dessa forma, a autora define:

Ela é, primeiro, esse esforço intenso de ordem arqueológica, essa tentativa de descobrir – e, na medida do possível, de desvendar – camada após camada, imagem após imagem – dentro, para cima, embaixo, nos arredores, nos entrecruzamentos de *figuras* de ordens múltiplas – traços e vestígios de emoções, de sensibilidades, de sentimentos; sempre, fragmentos da vida de uma pessoa. Ora, para Didi-Huberman, “tentar uma arqueologia é sempre correr o risco de pôr, lado a lado, pedaços de coisas necessariamente heterogêneas e anacrônicas, já que provenientes de lugares separados e de tempos disjuntos por lacunas. Ora, esse risco tem como nome – dirá ele – *imaginação e montagem*.” (BRUNO, 2012, e-book, cap. Uma antropologia das “supervivências: as fotobiografias)

Identifico nas conceituações de Bruno (2012) fortes aproximações com os movimentos criados nos trilhos deste trabalho, de modo que houve uma tentativa de descobrir ou de me conectar às camadas que se sobrepunham às experiências decorrentes do encontro com este “baú de memórias” guardadas e, mesmo assim, perdidas. Além disso, a potência e o incomodo gerados pela aproximação entre as imagens criadas e as encontradas, observando suas semelhanças e me movimentando a significá-las a partir disso.

E, ainda, os riscos experimentados nessa jornada, pela emergência de novas configurações que me obrigaram a desapegar do lugar confortável que estava antes, baseado no desconhecimento familiar, e me impulsionaram para a imensidão das perspectivas que podem ser criadas a partir da construção de novas imagens em diálogo.

PERGUNTAS FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa, ainda antes de ter esse nome ou um projeto em si, diante apenas do interesse em histórias de minha família, não fazia ideia de quais rumos ela tomaria e confesso, inclusive, que demorei a compreender que estava iniciando uma pesquisa. Foi preciso tempo e trocas enriquecedoras em supervisão e no curso, de maneira geral, para que eu percebesse o percurso, aonde, antes, eu só enxergava desafio. Talvez esse seja o primeiro ponto a ser destacado: cheguei ao final deste trabalho com a convicção do momento no qual me encontro enquanto artista e pesquisadora, com compreensão de alguns aspectos que emergiram da dimensão criadora, diálogos com teorias e produções de artistas e a materialização do que antes era uma pista afetiva.

Dessa maneira, em linhas gerais, a criação deste trabalho se fez no encontro de múltiplas camadas que foram sendo depositadas como finas camadas de poeira e se impregnaram em mim criando crostas de inquietações, nas quais busquei ampliar minhas compreensões sobre vida e morte, lembrança e esquecimento, passado e presente e sobre os lugares destinados às mulheres ao longo dos últimos séculos. Assim, como as perguntas tiveram um papel relevante no percurso do trabalho, bem como na escrita deste texto, retomo o exercício iniciado na introdução de formular questões inspirada em Neruda (2017), com intuito de evidenciar que esta pesquisa não se interessou apenas em responde-las, mas em formular outras, a partir da caminhada – com seus sossegos e desassossegos.

No que diz respeito à memória, transitei por diferentes compreensões que me sensibilizaram para a complexidade inerente ao termo e, ao dialogar com as diferentes perspectivas, criei as seguintes questões: Estariam as lembranças confinadas ao silêncio se a memória não fosse sombras do passado projetadas na parede do presente com a luz de uma lamparina? O que foi pode trazer para a cena o que é?

De fato, ao transformar essas memórias em objeto de pesquisa, as tirei do confinamento de minha cabeça, do universo estrito de minha constituição familiar e das sacolinhas plásticas dentro de uma mala antiga, em cima de um guarda-roupas, onde estavam as fotografias e outros registros do passado. Em diferentes níveis, propus um diálogo com narrativas familiares que nos cercam, que são marcantes em nossa constituição e permanecem presas em guetos pessoais, chegando na seguinte pergunta: Os raros registros fotográficos estão falecendo de mofo ou de falta de interesse?

Além disso, voltei-me para a discussão sobre o casamento na conjuntura familiar tradicional, bem como suas implicações no que tange às mulheres e os lugares prometidos a elas em sociedade, a partir dele. A palavra apagamento apareceu neste contexto e fez emergir as seguintes dúvidas: Como pode algo invisível ter tanto peso? Encenar o apagamento faz com que ele fique mais visível ou invisível?

Para encenar o apagamento por meio da produção em artes visuais tive que compreender que as linguagens não são herméticas e que há potência em coloca-las em interface, de modo que o encontro entre fotografia e pintura, compreendendo as especificidades de cada uma, gerou diálogos responsáveis por fazer pulsar o pensamento pictórico nesta produção. Com base nisso, pude aprofundar na exploração dos elementos visuais, na atmosfera criada nas imagens, no que se repetiu, no que se destacou ou que se apagou.

Neste contexto, a autorretratação se firmou enquanto um ponto de encontro entre meus interesses e que permitiu um diálogo sensível com minhas próprias questões e reflexões mais amplas a nível de sociedade. Assim, olhando para o processo como um todo, compreendo que me colocar no trabalho foi um florescimento da minha condição de artista, não só por compartilhar minha imagem, mas, também, minhas memórias e percepções íntimas.

Por um limite temporal, não pude colocar este trabalho na perspectiva da *performance* e analisa-lo em diálogo com a área, no entanto, acredito que isso será feito posteriormente, tanto em relação ao trabalho apresentado quanto aos demais que se desdobrarão a partir daqui. Entrar em contato com o hibridismo em outros trabalhos, com foco no autorretrato me fez refletir: O corpo suporta ou é suporte de encontros e tempos? Qual vertigem toma o corpo quando o tempo lhe imprime marcas?

Diante disso, coloquei meu corpo à disposição dessas vivências e, conectada com as expressões faciais das noivas dos retratos que tinha diante de mim, (re)produzi uma série de imagens com elementos dessas figuras para encontrar vestígios que me contassem sobre elas, olhando de dentro da cena, aproximando-me delas. Neste ponto, formulei a seguinte pergunta: Vozes de pares levam a uma atmosfera onírica ou a um acidente?

De forma não intencional, acabei por estabelecer um diálogo íntimo com as fotografias antigas encontradas na casa de meu tio-avô – dos matrimônios e outros registros – tanto no que diz respeito aos aspectos visuais e formais quanto subjetivos e simbólicos, de modo que as histórias sobre suas vidas – que eu não pude acessar via narrativas orais – se encarnaram nessa ação e se materializaram nos registros, levando-me às questões: Quantos significados cabem na

palavra reencarnar? Como provocar redefinições nas categorias das parafernalias metafísicas? É possível escolher uma palavra entre lembrar e esquecer?

Tal qual uma matéria se transforma de um estado sólido a um líquido através do banho maria, reaquecer esses pontos me levou a novas compreensões sobre o percurso do trabalho, da minha trajetória acadêmica e de aspectos familiares, principalmente, colocando-me em uma postura ativa. Através desta produção, pude tirar imagens do silêncio, o que me permitiu ouvir e criar diálogos com os indícios de vozes que sobreviveram ao tempo, atenta às trocas entre corpos e a ausência deles, bem como à persistência do passado, que faz com que uma imagem ou um traço genético se repita. Assim, encerrando as perguntas, questiono: Quais vestígios resistem às mudanças constantes?

Gostaria de salientar que este percurso permitiu que eu compreendesse a relevância de minha formação anterior em Psicologia no processo como um todo, uma vez que entrei em contato com teorias e práticas da área que contribuíram para a construção de minha visão de mundo. Entretanto, não me limitei a essa referência e, conseqüentemente, a pesquisa não resultou em um trabalho de cunho psicológico, tanto no que diz respeito à forma, quanto ao conteúdo, justamente por ser voltado ao processo de formação em Artes Visuais, em que eu aprendi – de maneira inédita em minha vida – a criar, e isso reverberou, inclusive, na minha atual visão de mundo.

Por fim, diante da contextualização dos caminhos de produção deste trabalho, destacaram-se a exploração da relação entre os apagamentos refletidos nas imagens/histórias familiares e os espaços vazios que me constituem, assim como a busca por recriar memórias e narrativas, em um processo de alteridade, no qual experimentei lugares ocupados por manchas nos registros, atribuindo novos sentidos a eles. Com isso, apresentei a produção para qual fui levada a partir deste trajeto e que apontou para criação de um processo de produção e poética em artes, com possibilidades de desdobramentos em futuros trabalhos.

REFERÊNCIAS

- ANTAS, Luiz Mendes. **Glossário de termos técnicos**. São Paulo: Traço, 1979. 756 p. (Coleção Aeroespacial; t. 1.)
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record; 1996.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. Tradução de Sérgio Milliet.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. 1. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p. Tradução Paulo Neves.
- BONINI. **Boas Maneiras (em família): casa, higiene, beleza e personalidade – Tomo I**. São Paulo: Coleção Biblioteca do Lar.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Taq, 1979. (Estudos Brasileiros, Volume I).
- BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as *fotobiografias*. SAMAIN, Etienne (org.) **Como pensam as imagens** [e-book]. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2012.
- CAPUCHINHO, Nadiesda Carolina Dimambro. **Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero**. 2018. 220 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estética e História da Arte, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-14082019-113150/pt-br.php>. Acesso em: 04 set. 2021.
- CARTAXO, Zalinda. **Pintura e Realidade: realismo arquitetônico na pintura contemporânea** - Adriana Varejão e José Lourenço. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. 194 p.
- CARVALHO, Clara Nogueira de. **Por um Fio: a resistência e os devires nos trabalhos de Cristina Carvalho**. 2019. 177 f. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, João Pessoa, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/19657/1/ClaraNogueiraDeCarvalho_DisDiss.pdf. Acesso em: 15 out. de 2021
- CESAR, João Carlos. Sobre a cor. In: GIANNOTTI, Marco (org.) **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2021.

COSTA, Kamila Karen de Jesus. **Corpo escrito: o feminino e o barroco na obra de Adriana Varejão**. 2018. 64 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11915?show=full>. Acesso em: 04 set. 2021.

COUTO, Ronan. Questões sobre a Pintura. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (org.). **Pintura além da Pintura**. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação, 2011. p. 95-103. Tradução de Anthony Doyle, Raúl Márquez Sullivan, Regina Alfarano. Disponível em: <https://www.ceiaart.com.br/br/projetos/a-pintura-alem-da-pintura>. Acesso em: 04 set. 2021.

FAJARDO-HILL, Cecília. **A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria**. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (org.). **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 21-27.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (org.). **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FEDERICI, Sílvia. **O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017. Tradução Coletivo Sycorax.

FERNÁNDEZ, Dídimo Castillo. **Chicanos**. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/c/chicanos>. Acesso em: 04 set. 2021.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, [S.L.], v. 14, n. 2, p. 11, 15 dez. 2009. Universidade Estadual de Londrina. <http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2009v14n2p11>. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2009v14n2p11>. Acesso em: 16 ago. 2021.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L & Pm Pocket, 2018. Tradução Eric Nepomuceno.

GIUNTA, Andrea. **A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas**. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (org.). **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 29-36.

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. **Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais**. 2010. 373 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284975>. Acesso em: 04 set. 2021.

GREENBERG, Clement. **A Pintura Modernista**. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 729 p.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Gávea. Rio de Janeiro, n. 1, ano 1, pp. 87-94, 1984.

MAARUADE. **Rasgos, esperas e outros dizeres do corpo**. Uberlândia: Subsolo, 2021. 96 p.

MITIDIERI, Ana Maria Amorim e GARBELOTTO, Cristina Schiavon. **O Traje da Noiva na Cena do Casamento**. Anais dos Colóquios de Moda. 2010. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71162_O_traje_da_noiva_na_cena_do_casamento.pdf. Acesso em 15 out. de 2021.

MORAES, Angélica de. A pele da pintura e a memória aderida. In: RAMOS, Paula (org.). **Frantz: o ateliê como pintura**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011. p. 61-96.

MORAES, Angélica de. **Pintura Reencarnada**. São Paulo: Paço das Artes/ Imprensaoficial, 2005. 104 p.

MOYSÉS, Beth. Entrevista com Beth Moysés. **Performatus**, ed. 8, ano 2, n. 8, jan. 2014. Entrevista concedida a Arthur Moreau. Disponível em: <https://performatus.com.br/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>. Acesso em 15 out. 2021.

NERUDA, Pablo. **Livro das Perguntas**. Porto Alegre: L&M POCKET, 2012. Tradução de Olga Savary. Edição Bilingue. 160 p.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: **Publication Studio** São Paulo, 2016. Tradução Juliana Vacaro. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2021.

NÚÑEZ, Isauro B. **A formação de conceitos em L.S. Vygotsky. Vygotsky, Leontiev e Galperin: formação de conceitos e princípios didáticos**. Brasília: Liber Livro, 2009, p. 33-49.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 04 set. 2021.

ROLLA, Marco Paulo. Pintura além da Pintura. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos; GANDRA, Viviane (org.). **Pintura além da Pintura**. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação, 2011. p. 157-160. Tradução de Anthony Doyle, Raúl Márquez Sullivan, Regina Alfarano. Disponível em: <https://www.ceiaart.com.br/br/projetos/a-pintura-alem-da-pintura>. Acesso em: 04 set. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª ed rev e amp. São Paulo: Intermeios, 2011.

SAMAIN, Etienne (org.) **Como pensam as imagens** [e-book]. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2012.

SILVA, Eliezer Pandolfo da; VAZ, Tatiane. **A Reencarnação de Santa Orlan**: um discurso sobre a condição do corpo feminino na contemporaneidade. In: XV ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. **Anais Eletrônicos do XV encontro ABRALIC – 19 a 23 de setembro de 2016**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 1985-1991. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/?p=2&ano=2016>. Acesso em: 04 set. 2021.

VAREJÃO, Adriana. **Adriana Varejão**: fotografia como pintura. Rio de Janeiro: Artviva, 2006. 88 p. Texto: Paulo Herkenhoff.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. **Discurso na vida e na arte**: sobre a poética sociológica. Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. [sem data]

ZANELLA, Andrea Vieira. **Sobre olhos, olhares e seu processo de (re)produção**. In: DA ROS, GONÇALVES, LENZI & SOUZA (Org.), *Imagem: intervenção e pesquisa* (pp. 139-150). Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.