

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE ARTES VISUAIS

RAFAELA MAMEDE DE OLIVEIRA

**PRESENÇA, AUSÊNCIA E RECONSTRUÇÃO:
A MEMÓRIA-CASA NO TEMPO**

Uberlândia - MG

2026

RAFAELA MAMEDE DE OLIVEIRA

**PRESENÇA, AUSÊNCIA E RECONSTRUÇÃO:
A MEMÓRIA-CASA NO TEMPO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como parte das exigências para a obtenção do grau de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami

Uberlândia - MG

2026

RAFAELA MAMEDE DE OLIVEIRA

**PRESENÇA, AUSÊNCIA E RECONSTRUÇÃO:
A MEMÓRIA-CASA NO TEMPO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da Universidade Federal de
Uberlândia, como parte das exigências para a
obtenção do grau de Licenciatura e Bacharelado
em Artes Visuais.

Uberlândia, março de 2026.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami (UFU)
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^ª Dr.^a Patrícia Andrea Soto Osses (UFU)
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^ª Dr.^a Tamiris Vaz (UFU)
Universidade Federal de Uberlândia

Dedico este trabalho a todas as moradas que
um dia habitei. Mesmo que algumas já
estejam ausentes, todas ainda me habitam.
Carrego na memória cada detalhe possível.
Com este trabalho, pude retomar muitas
lembranças adormecidas sobre vocês

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, pelo apoio, pela confiança e pela presença constante ao longo da minha trajetória. Ao meu companheiro, Matheus, que acompanhou, incentivou e contribuiu ativamente com o desenvolvimento de todo o trabalho.

Aos moradores do sítio que inspiraram esta pesquisa, pela acolhida, pela generosidade e pela convivência que possibilitaram observar com atenção os espaços, os objetos e os vestígios do cotidiano que deram origem às obras desenvolvidas.

Aos professores do curso de Artes Visuais, que, ao longo da graduação, contribuíram com orientações, diálogos e provocações fundamentais para o amadurecimento desta investigação artística. Principalmente ao professor orientador, Dr. Paulo Mattos Angerami, pela escuta atenta, pelas sugestões e pelo acompanhamento cuidadoso, muito deste trabalho foi possível graças à sua contribuição.

Aos colegas e amigos que compartilharam ideias, conversas e experiências que levarei afetuosamente para além da universidade, e que tornaram os anos de graduação mais leves. Por fim, agradeço a todos que, de alguma maneira, cruzaram este caminho e deixaram marcas, além da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, pela oportunidade de ter um ensino de qualidade em uma instituição pública.

*É possível dizer que os objetos também
são comunicadores de memórias, esquecimentos,
identidades e lugares dos indivíduos no mundo*

(SILVA NERY et al. 2015. p. 44)

RESUMO

O presente trabalho em Artes Visuais investiga as relações entre memória, objetos cotidianos e espaço doméstico a partir da noção de memória-casa. A pesquisa parte da aproximação com uma casa situada em um sítio no interior do estado de São Paulo, onde o convívio com seus moradores e com os objetos do ambiente rural despertou reflexões sobre a forma como estes se vinculam ao tempo, à permanência e ao desgaste. O objetivo consiste em desenvolver uma investigação poética que articule fotografia, objetos e instalação como meios de elaboração visual dessas relações unidas no campo expositivo intitulado *Presença, Ausência e Reconstrução: a memória-casa no tempo*. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa baseada na prática artística como método investigativo, combinando levantamento de arquivos pessoais, registros fotográficos, conversas com os moradores do local e experimentação com processos fotográficos alternativos e instalação. Como procedimentos artísticos, foram desenvolvidas obras utilizando cianotipia em vidro, objetos-instalação e videoinstalação. O trabalho explora a materialidade da imagem, a dimensão simbólica dos objetos e a relação entre presença e desaparecimento da memória, em constante reconstrução.

Palavras-chave: Memória; Fotografia; Casa; Objetos cotidianos; Instalação artística; Artes Visuais.

ABSTRACT

The present work in Visual Arts investigates the relationships between memory, everyday objects, and domestic space based on the notion of house-memory. The research begins with the author's engagement with a house located on a rural property in the interior of the state of São Paulo, where the coexistence with its residents and with the objects of the rural environment prompted reflections on the ways in which these elements relate to time, permanence, and wear. The objective is to develop a poetic investigation that articulates photography, objects, and installation as means of visual elaboration of these relationships, brought together in the exhibition field entitled Presence, Absence and Reconstruction: the house-memory in time. The research adopts a qualitative approach based on artistic practice as an investigative method, combining the survey of personal archives, photographic records, conversations with the residents of the place, and experimentation with alternative photographic processes and installation. As artistic procedures, works were developed using cyanotype on glass, object-installations, and video installation. The work explores the materiality of the image, the symbolic dimension of objects, and the relationship between presence and disappearance of memory, in constant reconstruction.

Keywords: Memory; Photography; House; Everyday objects; Artistic installation; Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	12
Figura 2 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	13
Figura 3 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	13
Figura 4 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	14
Figura 5 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	15
Figura 6 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	16
Figura 7 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	16
Figura 8 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	17
Figura 9 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	17
Figura 10 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	18
Figura 11 - Rafaela Mamede. O que resta na luz. Série de cianotipia em vidro, 2026	18
Figura 12 - Rafaela Mamede. Porta-silêncios de afetos. Objeto-instalação, 2026	19
Figura 13 - Rafaela Mamede. Porta-silêncios de afetos. Objeto-instalação, 2026	19
Figura 14 - Rafaela Mamede. Porta-silêncios de afetos. Objeto-instalação, 2026	20
Figura 15 - Rafaela Mamede. Impermanência do olhar. Objeto-instalação, 2026	20
Figura 16 - Rafaela Mamede. O que fica entre paredes. Videoinstalação, 2026	21
Figura 17 - Rafaela Mamede. O que fica entre paredes. Videoinstalação, 2026	22
Figura 18 - Projeção de vídeo do CD “Nosso Cotidiano”. Arquivo pessoal, 2024	29
Figura 19 - Kenji Ota, Série Orelha de Elefante. Processos alternativos fotográficos, 1996.	33
Figura 20 - Aline Héau. Daucus carota. Cianotipia em vidro, 2020.	34
Figura 21 - Brigida Baltar, Abrigo. Três fotografias de uma série, 1996.	36
Figura 22 - Rosângela Rennó, Hipocampo, 1992. Instalação da Galeria Camargo Vilaça, SP	38
Figura 23 - Rosângela Rennó, Vera Cruz. Vídeo-instalação. 2000	39
Figura 24 - Caderno feito para anotações do TCC. Acervo pessoal, 2026	41
Figura 25 - Placa contaminada por mofos e sensibilizada com cianótipo. Acervo pessoal, 2026	42
Figura 26 - Caixa MDF cru. Acervo pessoal, 2026	44
Figura 27 - Chaves tamanhos variados. Acervo pessoal, 2026	45
Figura 28 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026	46

Figura 29 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026	47
Figura 30 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026	48
Figura 31 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026	49
Figura 32 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026	50
Figura 33 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026	51
Figura 34 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026	51
Figura 35 - Fotografia vista da janela e negativo com roseira Acervo pessoal, 2026	53
Figura 36 - Fotografia vista da janela e negativo com roseira Acervo pessoal, 2026	55
Figura 37 - Materiais de preparação da placa de vidro. Acervo pessoal, 2025	61
Figura 38 - Placa contaminada por mofo. Acervo pessoal, 2025	62
Figura 39 - Primeira impressão com cianótipo na placa contaminada. Acervo pessoal, 2025	63
Figura 40 - Impressão por contato com sanduíche de vidros. Acervo pessoal, 2025	64
Figura 41 - Lavagem por submersão da placa. Acervo pessoal, 2025	65
Figura 42 - Erro de impressão e descolamento da gelatina no vidro. Acervo pessoal, 2026	66
Figura 43 - Bolha na gelatina e acúmulo de químico durante a impressão. Acervo pessoal, 2026	66
Figura 44 - Processo de viragem em chá de carvalho com barbatimão. Acervo pessoal 2026	67
Figura 45 - Impressão para teste de tons. Acervo pessoal, 2025	67
Figura 46 - Negativos com níveis ajustados. Acervo pessoal, 2026	69
Figura 47 - Escrita e imagem. Acervo pessoal, 2026	71
Figura 48 - Escrita e imagem. Acervo pessoal, 2026	72
Figura 49 - Ampliador utilizado para projeção. Acervo pessoal, 2025	73
Figura 50 - Projeto do sistema de presença inverso. Fonte: captura de tela do Site Tinkercad	74
Figura 51 - Teste prático do projeto. Acerto pessoal, 2025	74
Figura 52 - Solda da placa. Acervo pessoal, 2026	75
Figura 53 - Solda da placa. Acervo pessoal, 2026	75

SUMÁRIO

REGISTRO DAS OBRAS	122
INTRODUÇÃO	233
1 A CASA, A MEMÓRIA E A EXPERIÊNCIA	255
1.1 A casa como ponto de partida	255
1.2 Objetos	277
2 DIÁLOGOS	31
2.1 Presença, ausência e reconstrução	31
2.1.1 Presença	31
2.1.2 Ausência	344
2.1.3 Reconstrução	366
3 PROCESSOS ARTÍSTICOS	40
3.1 Cianotipia em vidro: O que resta na luz	40
3.2 Objetos-instalação	42
3.2.1 Porta-silêncios de afetos	42
3.2.2 Impermanência do olhar	515
3.3 Videoinstalação: O que fica entre paredes	537
4 A CASA COMO CAMPO EXPOSITIVO	559
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	53
APÊNDICE A - PESQUISA TÉCNICA CIANOTIPIA EM VIDRO	615
APÊNDICE B - IMPRESSÃO E FINALIZAÇÃO DAS CARTAS	704
APÊNDICE C - PESQUISA TÉCNICA SENSOR DE PRESENÇA	737

REGISTRO DAS OBRAS

Apresenta-se a seguir o registro das obras realizadas durante o processo artístico desta pesquisa. O conjunto explora os desdobramentos da técnica para dialogar com a memória, utilizando objetos e a poética da casa, esta última figurando como narradora no espaço expositivo. Esta seção visa introduzir visualmente as produções. Contudo, as escolhas técnicas, as fundamentações poéticas e o detalhamento do processo serão aprofundados ao longo dos capítulos.



Figura 1 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026



Figura 2 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026



Figura 3 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026



Figura 4 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026



Figura 5 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotípia em vidro, 2026



Figura 6 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026



Figura 7 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026



Figura 8 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026

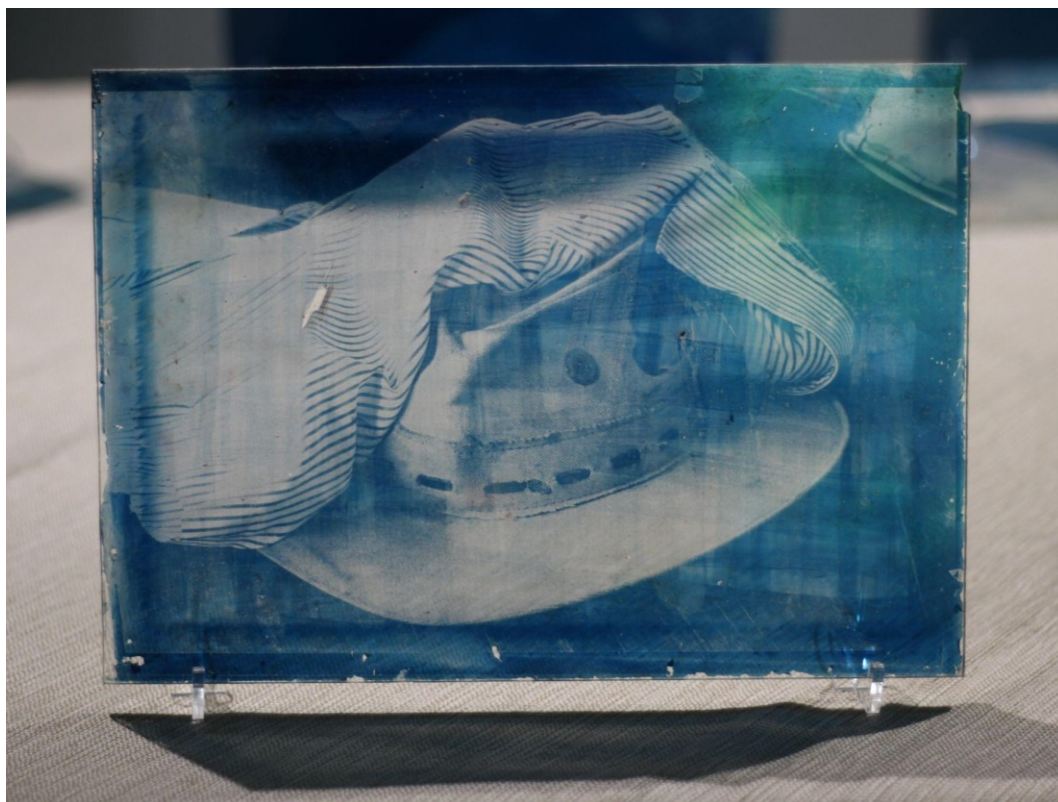


Figura 9 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotipia em vidro, 2026



Figura 10 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotípia em vidro, 2026

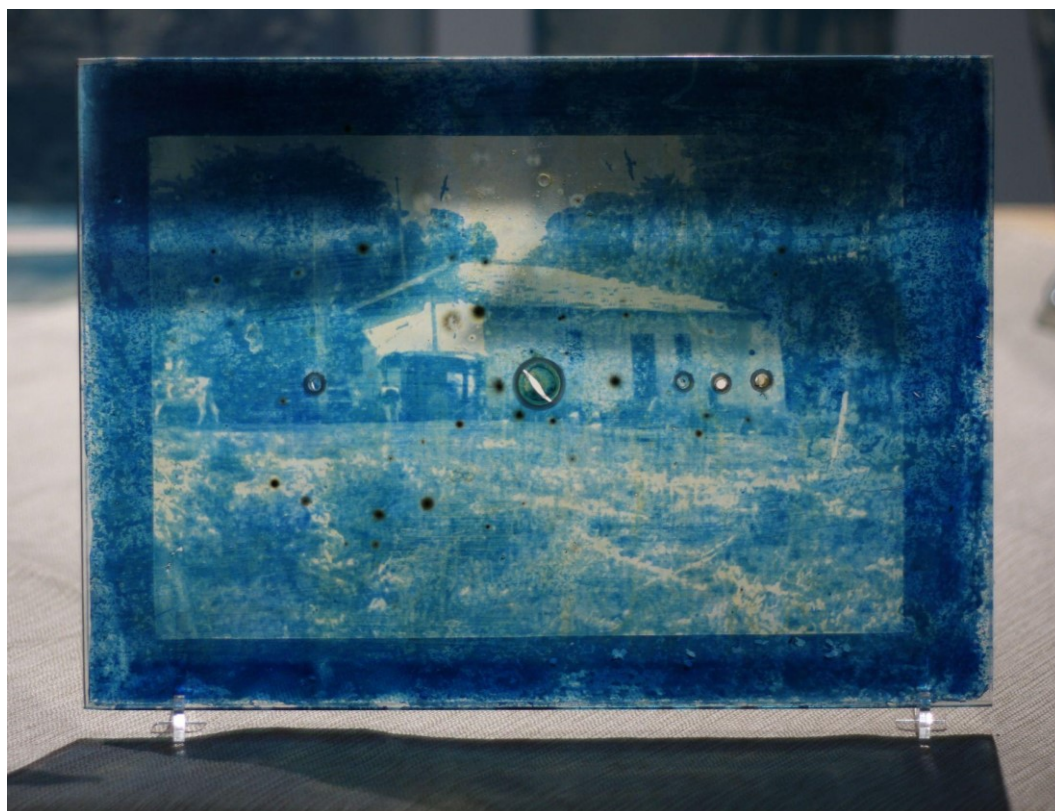


Figura 11 - Rafaela Mamede. *O que resta na luz*. Série de cianotípia em vidro, 2026



Figura 12 - Rafaela Mamede. *Porta-silêncios de afetos*. Objeto-instalação, 2026



Figura 13 - Rafaela Mamede. *Porta-silêncios de afetos*. Objeto-instalação, 2026



Figura 14 - Rafaela Mamede. *Porta-silêncios de afetos*. Objeto-instalação, 2026



Figura 15 - Rafaela Mamede. *Impermanência do olhar*. Objeto-instalação, 2026



Figura 16 - Rafaela Mamede. *O que fica entre paredes*. Videoinstalação, 2026



Figura 17 - Rafaela Mamede. *O que fica entre paredes*. Videoinstalação, 2026

INTRODUÇÃO

O ponto de partida, o lugar evocado neste trabalho, é uma casa. Não é uma casa minha, tampouco morei nela ou pertence à minha família. Ainda assim, ela se tornou o eixo central desta investigação, funcionando como um disparador para pensar a relação humana com os objetos pessoais e de trabalho, e a forma como estes se vinculam ao tempo, à permanência e ao desgaste. Trata-se de um espaço onde, por gerações, viveram pessoas que dedicaram grande parte de suas vidas ao trabalho rural, estabelecendo com o lugar uma relação contínua, marcada pelo uso, pela repetição e pela memória. Localizada nos arredores de Santa Rosa de Viterbo (SP), a casa fica em um sítio e foi apresentada à mim em 2019, por meio do convívio com seus moradores: Dona Antônio, Sr. Antônio e José Carlos, conhecido como Ieca. A aproximação com esse espaço e com essas pessoas deu início a um processo de observação sensível, que mais tarde se transformaria no campo poético deste trabalho.

Estabelecida que a percepção espacial diz respeito à capacidade de interação frente ao nosso entorno, assim também é estabelecida a relação de habitar uma casa. Na medida em que perpassa condições espaciais arquitetônicas, o espaço também constitui qualidades do ser humano (desejo, medo, meta, etc.). Concebe-se a casa como a imagem de um todo, de uma referência existencial, como uma extensão do corpo, uma terceira pele. De tal forma, o espaço construído por nós é uma resposta à própria condição da existência humana, habitar é ser. Em par com o abrigo, cria-se o compromisso de constituir um lugar autêntico e de identidade. Assim sendo, pessoas e ambiente situam-se em um movimento bidirecional de exercer reação a estímulos e intervir no espaço. Considerando como estímulo não só o espaço concreto, mas também as diferentes percepções geradas que sofrem influências de experiências individuais e construções sociais de significado (FELIPPE, 2010).

Nesse sentido, o estudo centraliza-se na "memória-casa", explorando como o ambiente doméstico e seus objetos tornam-se testemunhos de vivências e locais de união para pensamentos, lembranças e sonhos do ser humano. Além da investigação das intersecções entre espaço, tempo e memória. A investigação parte da premissa de que a imagem fotográfica, para além do registro documental, atua como um recurso poético capaz de materializar vestígios de uma realidade e gerar associações mentais em constante transformação, mesmo que vindas de minha experiência pessoal na casa de sítio. Para isso, a pesquisa utiliza a técnica de impressão da cianotipia em vidro, objetos-instalação e videoinstalação para criar um campo figurativo de lembranças que, embora pessoais, configuram o coletivo.

Para tanto, o objetivo deste estudo é representar o processo de reflexão a respeito da impermanência e da reconstrução da memória por meio das materialidades mencionadas, como guardiões da memória. Especificamente, busca-se: i. explorar a técnica de impressão com cianótipo em suporte não convencional, no caso o vidro, utilizando a representação do objeto físico como um repositório de memória permanente ao longo do tempo; ii. interligar imagem e texto através do objeto-instalação, evidenciando espaços de segredo e solidão proporcionado aos objetos, por meio de compartimentos abertos e trancados; iii. desenvolver uma instalação interativa com sensor de presença inverso, que provoque a participação do espectador no esquecimento da imagem ao abrir a cortina da janela; e iv. realizar um videoinstalação reconstruindo o ponto de vista da casa sobre seus próprios aposentos, objetos e moradores, explorando as relações entre imagem e o som.

Por fim, como destaca Sullivan (2010), a prática artística pode ser entendida como forma de pesquisa, na medida em que o processo criativo não apenas resulta em uma obra, mas constitui um modo de produção de conhecimento progressista. Para o autor, ao longo do período de concepção da ideia até a realização final, há um caráter transformador dos indivíduos. Assim como Salles (1998) enfatiza que a análise do processo criativo, com suas escolhas, registros e transformações, é fundamental para compreender a dimensão investigativa da arte, para além da obra final. Destacada a importância da pesquisa *em Artes Visuais*, as obras finais foram reunidas na exposição *Presença, ausência e reconstrução: a memória-casa no tempo*, que buscou refletir sobre as reverberações que os objetos da casa têm, junto ao espaço, como fonte humana de significados e valores, evocados por imagens que estão simbolicamente presentes, ausentes e reconstruídas.

1 A CASA, A MEMÓRIA E A EXPERIÊNCIA

Neste primeiro capítulo, apresento o espaço que constitui o ponto de partida da investigação. Contextualizo a escolha do sítio e a relação construída com esse lugar ao longo do tempo, situando-o como campo de experiência e disparador poético dessa pesquisa. Além disso, discuto a presença dos objetos cotidianos como suportes da memória e mediadores entre experiência, permanência e espaço.

1.1 A CASA COMO PONTO DE PARTIDA

É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma história dentro da gente, acompanham nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. Parecem tão nossas que ficaríamos surpresos se nos dissessem o seu ponto exato de entrada em nossa vida. Elas foram formuladas por outrem, e nós, simplesmente, as incorporamos ao nosso cabedal. Na maioria dos casos creio que este não seja um processo consciente. (BOSI, 1994, p.406)

Antes de iniciar com o ponto de partida da casa sob minha vivência, introduzo o espaço representado nesse trabalho, o sítio, a partir da experiência de vida da Dona Antônia. Ela nasceu e viveu em uma casa simples, a qual foi construída pelas mãos de seus antepassados próximos, sua simplicidade pertencia nos detalhes: o teto não tinha forro, o chão era de terra e com o tempo algumas tábuas de madeira foram instaladas, uma casa foi sendo aperfeiçoada. Cercada de paisagem rural, o entorno da casa era de plantações e animais para consumo ou para venda. Quando criança morava com os seus pais e mais 10 irmãos.

A casa de Dona Antônia fica perto de uma pequena cidade, ela ia de carroça com seu pai apenas para comprar alguns alimentos e para ir à escola. Aquele lugar era quase autossuficiente, protegido pela vegetação em uma pequena realidade limitada à casa. Essa mulher dedicou toda sua vida aos cuidados domésticos, o mesmo que foi feito por sua mãe, sua avó... e quando todos seus irmãos partiram, em vida e de casa, ela ficou e criou seus quatro filhos até os dias atuais, sendo que apenas um permaneceu vivendo com ela. Com a vida de roça, a doença de pele à acometeu e a forçou a sair do sítio por uns dias e ir até uma cidade grande para fazer exames. Nesse momento, Antônia voltou-se para o mundo exterior, o que ela ouvia falar quando sua filha ia visitá-la, foi conhecido e daí criou-se um novo aprendizado do que era a cidade. Ela diz que não aguenta ficar uma semana nesse caos. De qualquer forma, a experiência foi concretizada e aprendeu com isso.

Pode-se relacionar esse relato com o ponto de vista do geógrafo sino-americano Yi-Fu-Tuan em seu livro *Espaço e Lugar: A perspectiva da Experiência* (1977) percebe a amplitude dos termos *lugar* e *espaço* apoiado no ato da experiência. O autor traz o *lugar* como ponto de segurança em que atribuímos um valor de proteção, já o *espaço* como ponto atribuído à liberdade. Ou melhor, no primeiro nos conectamos profundamente e no segundo nos desperta o desejo. Apesar da duplicidade, eles podem se fundir a um termo que não restringe o outro, assim, o que é espaço pode virar lugar. Como, por exemplo, o sítio, que para mim era um espaço indiferente e desconhecido, e que se transformou em um lugar após conhecê-lo. Essa perspectiva de vivenciar um espaço de maneiras distintas vai ao encontro do porque escolhi a casa do sítio como poética desse trabalho, “é menos um guardião de fins do que um catalizador de começos” (INGOLD, 2015).

Tuan relaciona o tempo que se leva pra conhecer intrinsecamente um *lugar*, leva tempo e dedicação, para misturar os próprios sentidos e ritmos, como o do trabalho e o do brincar, ao ponto do *lugar* se registrar em nós, e nós no *lugar*. Por outro lado, essa experiência de longa duração em um mesmo lugar pode ser menos marcante comparada à de curta duração, experiência que sobressai, mesmo superficialmente, e pode ser tão marcante ao ponto de mudar nossas vidas. Assim como foi para mim, quando saio da minha casa onde tenho experiências de longa duração, já pertenço a ela, e vou para um outro onde vivo poucos dias no espaço do sítio e que me marcam intensamente. O sentimento do tempo é sentido com intensidades e durações distintas entre as pessoas ao longo da vida (TUAN, 1977).

Logo, a escolha da casa como ponto de partida, se aproxima com a experiência de Dona Antônia, partindo do ponto de vista da cidade para o sítio. Certamente, a minha vivência foi muito mais positiva que a dela. Porém, mesmo que essa casa não seja minha e sequer a conhecia intimamente, ela transbordava vida com seus objetos singulares de trabalho e daqueles usados para preparar as comidas vindas da terra, feitas no forno a lenha. De fato, a experiência olfativa da madeira queimada, do som tranquilo de pássaros cantando, até dos roedores em cima da casa, do tato nos móveis de madeira e do visual intensamente verde é marcante. Logo me movimentei pelo espaço, experimentei direções e caminhos possíveis dentro das coordenadas do lugar, que ao longo do tempo me atraíram para ouvir as histórias e realizar atividades que os moradores fazem no dia a dia.

Portanto, o lar é um lugar de pausa e atende certas necessidades biológicas de proteção, concentrando um centro de valor e fonte de significados extremos, como um ambiente

confortável para exprimir a solidão e para traçar sonhos, por exemplo. Assim como o filósofo francês Gaston Bachelard explora em seu livro *Poética do Espaço* (2008) a partir da fenomenologia da imaginação. O autor investiga como os espaços habitados da casa são interiorizados, constituindo-se como um espaço que molda a psique humana. Uma vez que, o *lugar* carrega emoções, além de ser o *primeiro universo*, um abrigo íntimo, protegido, capaz de explorar a tensão desse espaço íntimo com o espaço exterior.

A casa pode ser tanto a casa das coisas (objetos), quanto a representação da mente humana, sob essa segunda concepção, Bachelard pôde estudar os cômodos e imagens da casa física, visando o entendimento do ato criador da *imagem poética*, e como ela ganha função na consciência individual e repercute nos sujeitos. A imagem poética seria a imagem que vêm à tona na consciência quando estimulada, como por exemplo por um cheiro, um gosto, uma leitura de poema, etc. Quando proponho a visualização de imagens de objetos cotidianos e de trabalho, a leitura de cartas em uma caixa com texturas, transparências e temperaturas diferentes, a interação tátil ao abrir a cortina e o varal com projeção que atravessa o espaço e convida o espectador a se mover, busco constantemente agitar a imaginação para ecoar lembranças, sentimentos e imagens poéticas do público, a fim de gerar significados e percepções.

O lar pode ser um lugar físico de tijolos, madeira e pedra, ancorado em uma relação íntima de permanência. Porém, para Bachelard (2008) não se limita a isso, pode estar também em pessoas, e em vários outros lugares que essa relação íntima é construída por afinidade ou sobrevivência, no entanto este trabalho visa o lar ancorado nos objetos. Os objetos que compõem esse lar, apesar de inanimados em nosso campo de percepção, podem criar um espaço próprio encarnado de valores, permanecendo quase humanamente vivos ao longo do tempo. Com essa condição, eles podem afetar ou não o interesse das pessoas que o observam sem perder inteiramente sua identidade (TUAN, 1977).

1.2 OBJETOS

Uma poltrona ou um banco do jardim pode ser um lugar muito pessoal, porém nenhum dos dois é um símbolo privado com significados completamente obscuros para os outros. As experiências dentro de um grupo humano se superpõem o suficiente para que vínculos individuais não pareçam notórios e incompreensíveis para os seus pares. Até uma experiência que parece ser o resultado de circunstâncias excepcionais pode ser compartilhada. (TUAN, 1977, p.164)

A casa é um espaço cheio de objetos, eles se moldam ao nosso estilo de vida com tal naturalidade que deixam de ser percebidos como algo a ser visto. Se tornam objetos comuns, e não contemplamos coisas comuns. Tornam-se extensão dos gestos cotidianos: o banco onde se senta ao final da tarde, a bolsa pendurada no mesmo prego e os sapatos guardados sempre no mesmo canto. Não são raros nem extraordinários e, por isso, passam despercebidos.

A psicóloga brasileira Ecléa Bosi (1994) reforça essa dimensão ao afirmar que “os objetos guardam, silenciosos, o tempo que lhes demos. São presenças mudas que nos devolvem o passado quando os tocamos”. Os objetos podem ativar imagens que permaneciam adormecidas. A lembrança não está apenas na mente, ela se distribui no espaço e nos materiais.

O que parece íntimo demais pode, ainda assim, ser partilhado e é essa partilha sutil que sustenta a representação dos objetos neste trabalho, eles não são escolhidos por sua raridade, mas por sua familiaridade. Armário, utensílios de cozinha, objetos de devoção pessoal, caixinha de remédios, gavetas, cortinas... são objetos comuns, porém carregados de uso, pausa e permanência.

Pelo percurso desse trabalho, acessei arquivos pessoais da família do sítio por meio de CD's, o conteúdo era de fotos e vídeos gravados em fita VHS, as fotografias não eram datadas, mas Dona Antônia era mais jovem com seus filhos pequenos, possivelmente em meados dos anos 70 a 80, e os vídeos foram registrados pelo Ieca dos anos 2000 adiante. Os vídeos seguiam dois caminhos, ou feitos de ocasiões com visitas em dias festivos, ou feitos do cotidiano, nomeados de *Nosso Cotidiano*. Havia diversas versões de até 3h de duração, alguns com edição de vídeo nomeando os participantes desse filme (Figura 18).

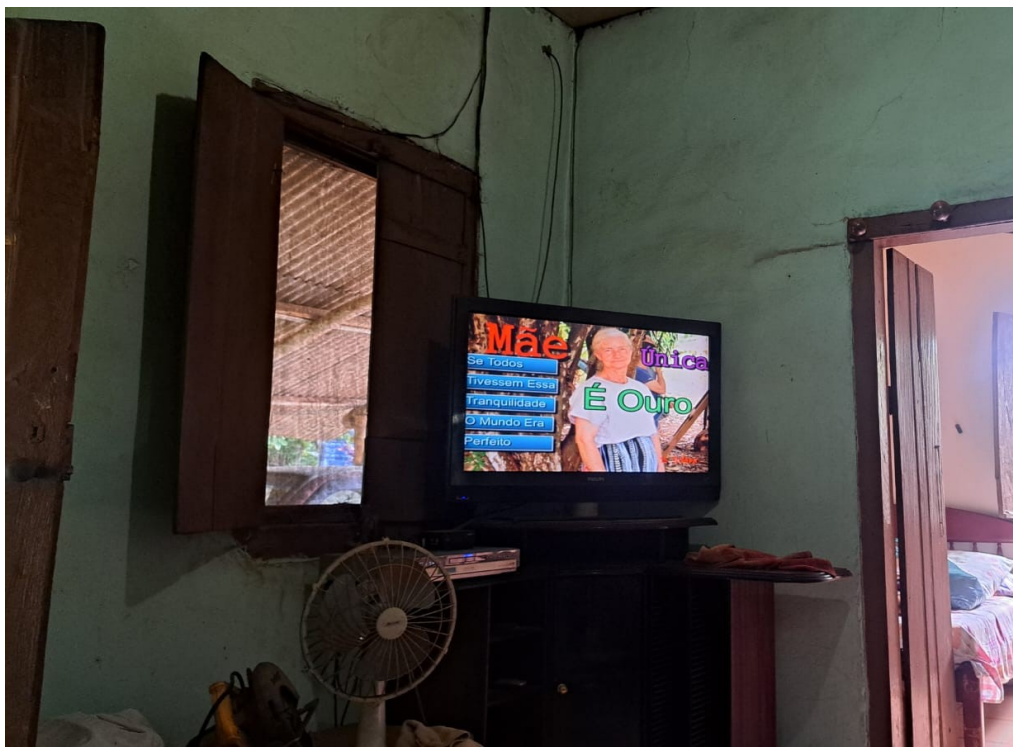


Figura 18 - Projeção de vídeo do CD “Nosso Cotidiano”. Arquivo pessoal, 2024

Logo, o contato com a história do sítio, a partir de conversas com Dona Antônia e Sr. Antônio contando sobre o passado deles e sobre a casa me aproximaram ainda mais do *lugar*, com algumas conversas gravadas como arquivo de pesquisa. Apesar de passar no máximo dois dias quando ia, o tempo era incontável, não era mais necessário se colocar no ponteiro. As refeições do dia iniciam e terminam junto com o Sol, iam dormir no esgotar da luz e da lenha, a qual já fervia ao amanhecer. As roupas do trabalho no varal, os bancos esperando o tempo de descanso deles, os facões e botas em seus lugares, a brisa que atravessa toda a casa entre as portas e janelas da sala e da cozinha. Cada respiro era vivido pelos objetos, inclusive alguns objetos de trabalho doméstico e agrícola que não conhecia, como o moedor de café e de carne, além do arado, que foram impressos na placa de vidro (Figura 5 e 8).

“O lugar é uma classe especial de objeto. É uma concreção de valor, embora não seja uma coisa valiosa, que possa ser facilmente manipulada ou levada de um lado para o outro; é um objeto no qual se pode morar” (TUAN, 1977, p. 14). Ou seja, o objeto estabiliza e oferece uma forma de abrigo simbólico, como visto em uma passagem descrita por Tuan, em que uma jovem que vive na zona rural e sai para viajar em sua lua de mel, ela adorava sair e sempre retornava antes da hora, era necessário voltar para casa. Uma ação de desejo em deixar tudo

para trás era grande, mas paradoxalmente a insegurança de ter deixado uma parte de si para trás era muito maior.

Escolher os objetos foi, portanto, uma escolha metodológica e poética. Em vez de narrar a casa por seus moradores ou por acontecimentos específicos, o presente trabalho se aproxima daquilo que permaneceu: as marcas de uso, os desgastes e as posições repetidas no espaço. São eles que sustentam a experiência do *lugar* ao longo do tempo, e entre todos os seres humanos que no dia a dia se cercam deles. Ao deslocá-los para o campo da imagem e da instalação, o trabalho busca tornar visível aquilo que, na rotina, já não era mais visto, revelando nos objetos não apenas sua materialidade, mas sua condição de guardiões silenciosos da memória individual e coletiva.

2 DIÁLOGOS

2.1 PRESENÇA, AUSÊNCIA E RECONSTRUÇÃO

O lar é um lugar íntimo. Pensamos na casa como lar e lugar, mas as imagens atraentes do passado são evocadas não tanto pela totalidade do prédio, que somente pode ser visto, como pelos seus elementos e mobiliário, que podem ser tocados e também cheirados: o sótão e a adega, a lareira e a janela do terraço, os cantos escondidos, uma banquetta, um espelho dourado, uma concha lascada. "Nas coisas menores e mais familiares", diz Freya Stark, 'a memória tece as alegrias mais intensas e nos mantém à sua mercê através de ninharias, algum som, o tom de uma voz, o odor de piche e de algas marinhas no cais. (...) Este certamente é o significado de lar - um lugar em que cada dia é multiplicado por todos os dias anteriores." (TUAN, 1977. p. 160)

O presente, um espaço de tempo ínfimo em relação ao passado, abre portas para a lembrança. Ao relembrar podemos dar novas formas à esse passado, juntamente disso atualizar e reformular algo dentro de nós mesmos. Necessário é a ação de abrir, ou reabrir, essa porta da lembrança, ao fazê-lo o cômodo pode estar como deixamos, pode estar abandonado ou não estar mais como lembramos. Simbolicamente presente, ausente ou reconstruído. Acessar as portas da lembrança é uma forma de revisitar e valorizar nossa própria existência, essa casa que supostamente visitamos tem tijolos e espírito, tem o tempo marcado em suas vigas e tortuosas telhas, tem voz.

No presente capítulo, apresento os diálogos com referenciais teóricos e artísticos, estabelecendo as bases conceituais que atravessam o trabalho. Por meio de aproximações com as reflexões de autores(as), artistas e produções que se correlacionam com o tema aqui proposto. O capítulo foi dividido em três subtópicos: presença, ausência e reconstrução, a fim de compreender particularmente as subdivisões da memória, também feita no campo expositivo.

2.1.1 PRESENÇA

É verdade que uma imagem pode ser sem ser percebida; pode estar presente sem estar representada; e a distância entre estes dois termos, presença e representação, parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela (BERGSON, 1999 p.32)

No campo das discussões sobre memória, aproximam-se as reflexões da psicóloga brasileira Ecléa Bosi, que compreende a memória como um processo dinâmico, ligado à duração e à reconstrução do passado no presente. Sobre a perspectiva de Bosi, a memória é um

resgate das percepções passadas para gerar uma nova presente, atualizando-se ao longo da vida. A percepção é um estímulo externo que chega ao nosso cérebro e estaciona em um caminho apenas de ida, e esse processo leva a percepção da imagem (BOSI, 1994). Portanto, a memória não é arquivo estático, mas um movimento que a mantém viva e em transformação, e que a ação como a da escuta de histórias individuais de outras pessoas opera para a manutenção de uma memória coletiva.

A presença da memória manifesta-se a partir de estímulos sensoriais que podem desencadear recordações espaciais muito precisas. Podemos recordar o quão grande era a cama dos pais, o quão pequeno era o espaço onde se escondia, o lugar onde a luz atravessava a janela no fim da tarde, o cheiro do bolo da avó e a temperatura do chão. Enfim, o espaço permanece com nitidez em espacialidade, já o tempo não é concreto e a mensuração dele se perde em nossas lembranças (TUAN, 1977). Esses estímulos atuaram na pesquisa a partir da escolha das imagens desenvolvidas no setor expositivo da presença, composto pelas cianotipias em vidro e pelo porta-jóias, esse segundo é uma ponte com o setor da ausência. As imagens são de objetos comuns que não ilustram uma memória específica, eles prevêm atuar como disparador perceptivo para quem os observa e atravessar camadas que alternam da intimidade à generalidade e dos objetos da casa aos instrumentos de trabalho.

A presença, nesse sentido, não é apenas aquilo que está diante dos olhos, mas aquilo que reverbera no interior do sujeito, o que primeiro repercutiu. Essa dinâmica pode ser observada na literatura, como exemplo o Stephen Dedalus, personagem do livro *Ulisses* de James Joyce, ele observa o mar e a tonalidade verde da baía e do horizonte do mar, um verde fosco, que faz surgir algo que não escolheu racionalmente, a cor fez surgir os olhos de sua mãe morta. Essa passagem ultrapassa a percepção visual e vai além da realidade física, ela instaura uma fenda nessa percepção. Como discute Georges Didi-Huberman, aquilo que vemos pode também nos olhar de volta, ou seja, o mar não é só o mar, a imagem abre uma fenda da memória transpondo o que está distante dos olhos, no que retorna de dentro. (HUBERMAN, 1998, p.29). Portanto, a imagem no presente é atravessada por camadas temporais que se atualizam no ato de ver e sentir, sentimento esse como o de luto do personagem mencionado. A imagem torna-se ponto de encontro entre o presente e aquilo que retorna.

O artista brasileiro Kenji Ota (Figura 19), relaciona-se com essa relação de presença e instabilidade, em sua dissertação de mestrado denominada *Derivações: a errância da imagem fotográfica* (2001), ele produz um ensaio fotográfico que aprofunda questões processuais

ênfatizando a materialidade da imagem fotográfica, pelo uso de processos históricos fotográficos, técnicas fotoquímicas do século XIX. Utilizando de autores como Cartier Bresson e Walter Benjamin para fundamentar o tempo de duração na imagem, que se perdura não são no instante da fotografia, como também no fazer técnico da impressão fotográfica.

Mesmo que Ota utilize a sobreposição de processos que possibilitam uma extensa gama de experimentações, o uso de são uma técnica, como o cianótipo da presente pesquisa, também gera resultados singulares tanto na imagem que se chega como no processo de produção. Assim, os trabalhos experimentados pelo artista atuam fora da esfera da reprodutibilidade técnica da fotografia e  mercê da indeterminação do processo (OTA, 2001).

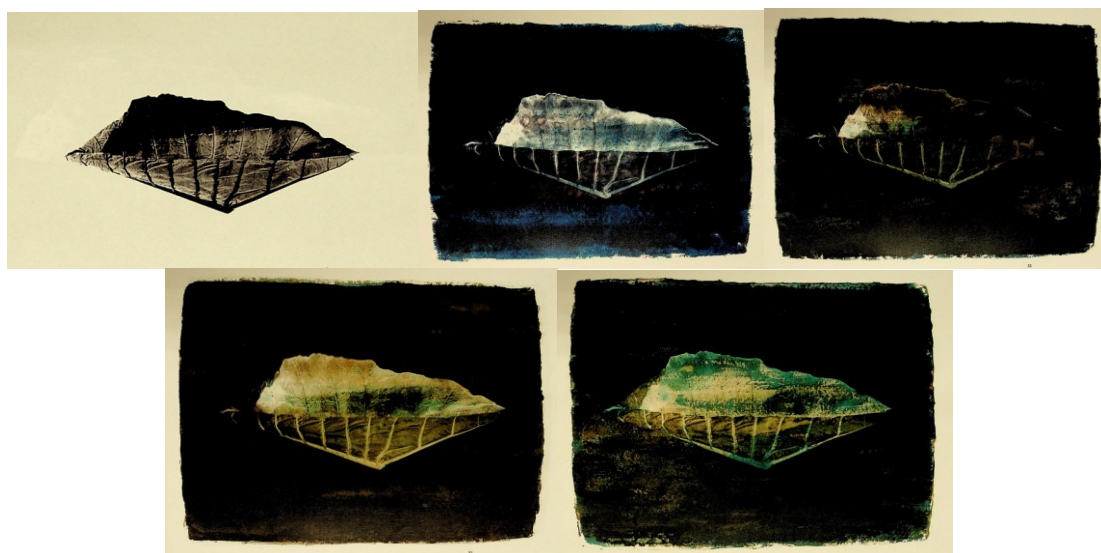


Figura 19 - Kenji Ota, Série Orelha de Elefante. Processos alternativos fotográficos, 1996.

O vidro utilizado na *Série: O que resta na luz* não é um suporte tradicional, portanto quase não se encontram materiais acessíveis sobre o tema, com exceção da artista francesa Aline Hau (Figura 20) que foi um importante referencial, pois disponibiliza em seu blog algumas dicas e experiências pessoais que tem com esse processo da cianotípia em vidro, local onde pesquisei a fundo tudo o que precisava para iniciar os testes e posteriormente adaptar o que fosse preciso.



Figura 20 - Aline Héau. *Daucus carota*. Cianotipia em vidro, 2020.

2.1.2 AUSÊNCIA

É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que [...] se torna uma imagem visual. O símbolo, certamente, o "substituirá", o assassinará - segundo a idéia de que o símbolo se manifesta primeiro como assassinato da coisa. (HUBERMAN, 1998, p. 83)

Se a presença se manifesta pela atualização da memória, a ausência pode operar pela suspensão (BERGSON, 1999). Para o autor, o corpo é entendido como sede da lembrança e da percepção, também como espaço de esquecimento, necessário para função cerebral. O esquecimento não atua como aniquilador de memórias, mas como regulador de funções, e esse movimento implica escolha e filtragem. Vivemos grande parte da rotina de forma automatizada justamente porque inúmeros estímulos são suspensos, se tudo dedicasse de atenção plena para tomada de decisão, a vida se tornaria insuportável (CHARLES, 2012).

Nesse sentido, no contexto desse trabalho, a ausência caracteriza-se de modo particular na obra *Impermanência do olhar* - a janela (Figura 15). A ausência se manifesta sob a perspectiva do esquecimento e da instabilidade da memória. A projeção da luz que entra pela janela refletida na cortina, cria a sensação da presença de uma janela e de uma paisagem

exterior. Entretanto, ao realizar o gesto de abrir a cortina a expectativa é frustrada. Revelando a fragilidade daquilo que parecia certo. Não há o que recuperar, apenas a consciência de que a memória pode falhar ou reconstruir imagens instáveis.

Já a obra *Porta-silêncios de afetos* (Figura 12), que é um intermédio entre a presença e a ausência, opera a ausência como falta e o segredo que os compartimentos guardam atrás de chaves. O cadeado não só impede a abertura física, mas ativa a imaginação do espectador. Trata-se de uma ausência que sugere a existência de um conteúdo preservado, mas deliberadamente mantido fora do alcance, uma ausência que se constrói pela retenção.

Huberman (1998), estabelece uma relação criada entre objeto e sujeito, assimilando a primeira *espécie fria de neutralidade* com a segunda, *o ser*, a fim de associar os dois como uma forma de auto-retrato, pela maneira que o objeto reverbera nos sujeitos. A obra do autor estabelece diálogo com a teoria freudiana do jogo da dialética visual, do aparecer e desaparecer, descrito por Sigmund Freud em uma fábula teórica tirada do livro *A Interpretação dos Sonhos* (1990). Huberman aponta para o movimento rítmico a fim de inquietar a própria visão, em que uma criança, por exemplo, arrisca perder o carretel preso à linha quando o joga para longe atrás da cortina, nesse momento, ela pode recuperar o objeto puxando-o de volta ou perdê-lo após o rompimento da linha que o prende, para além, arriscando perder a si mesma. Nesse vai e vem, o objeto aparece e desaparece atrás da cortina em um limiar entre um lugar existente e um outro de desejos e expectativas, encenando simbolicamente a perda e o retorno.

De modo similar, na obra *Impermanência do olhar* deste presente trabalho, quando espera-se encontrar a janela ou o exterior da casa atrás da cortina, sucede o simbólico de jogar o carretel e romper a linha que o prende, desse modo, o sujeito perde tudo atrás dela, o objeto se perde, logo, o sujeito por instantes também se perde. A memória se extingue, assim como a percepção visual e espacial daquele lugar encontrado, vazio.

Sob o ponto de vista arquitetônico da casa, a existência de um espaço interior nos atrai e nos acolhe, diferente de um outro amplo que nos repele. O abrigo se apresenta como um auxiliar na experiência *imaterial do espaço através do vazio*, do espaço interior (FELIPPE, 2010). O contorno que a casa cria com as paredes, chão e teto pode ser correlacionada com o próprio corpo humano, como pondera Bachelard (2008), o que delimita o interior existe como uma membrana sensível e dialética, entre o fechado e o aberto, a casa e a não-casa. Para além

dessa película que separa os espaços, ela pode ser um paralelo com o homem e o espaço, ambos com superfícies sensíveis que contornam o espaço da habitação humanizada.

Sob o mesmo ponto de vista, a casa como um todo acomoda objetos diversos, entre eles a janela, um elemento arquitetônico, normalmente acompanhada de uma cortina. Essa fenda na parede carrega em si a divisão do que protege com o que se deseja, seguindo a lógica turaniana, a janela é capaz de ser a cisão da introspecção para olhar o mundo e para o mundo nos olhar.

Em *Abrigo* (1996), a artista brasileira Brigda Baltar esculpiu sua silhueta em uma fotoação na parede de sua casa-ateliê no Rio de Janeiro (Figura 21), com esse casulo escavado por ela, o trabalho explora a relação íntima corpo e casa, e a casa se torna um corpo vivo. Nessa obra ela inscreve-se no vazio e tem o seu corpo como estrutura da casa, que se torna uma testemunha de sua presença ao longo do tempo. O processo de Brigda aproxima o efêmero e o tangível na prática e retoma a ideia de ausência não como falta absoluta, porque mantém vestígios e uma presença implícita na casa. Dessa forma, abre-se um diálogo com a *Impermanência do olhar* que articula a memória como aquilo que desaparece e continua a existir como vestígio.



Figura 21 - Brigida Baltar, *Abrigo*. Três fotografias de uma série, 1996.

2.1.3 RECONSTRUÇÃO

Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão reconstruir, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias. (BOSI, 1994, p. 59)

Observar vídeos, fotografias e narrativas a respeito da casa do sítio em uma pesquisa de campo, tornaram a coleta de memórias do lugar uma dinâmica de encaixar os objetos, o grupo familiar e os materiais coletados que no presente conhecia, em uma linha do tempo

desconhecida em referência temporal. Apesar dos registros audiovisuais prévios serem fiéis ao que aconteceu, ainda assim restavam muitas indeterminações que fomentam o processo de produção imagética na construção da história.

A intenção com esse setor, não foi definir como, quando ou onde a história aconteceu, nem manipular os acontecimentos para gerar contextos enviesados. Na verdade, a intenção foi de se desvincular com a história daquela família e naquela casa, além de reconstruir com um olhar poético e aberto para interpretações sobre a perspectiva de uma casa com seu próprio cotidiano, espaços e objetos, de modo que o público compartilhe e viva tais experiências.

A videoinstalação, em semelhança com a experiência de assistir um filme no cinema, é a projeção de imagens em movimento e som, porém a primeira linguagem transborda o espaço quando interconecta o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante, diferente da segunda que há a contemplação estática do conteúdo ou do filme. “Uma dessas manifestações, a da arte ambiental, tão bem conceituada por Hélio Oiticica nos anos 1960, diz respeito à saída do plano material para o plano vivencial, do plano pictórico e escultórico para o plano da ação artística” (MELLO, 2007). Dessa forma, a linguagem audiovisual em instalação se torna um espaço perceptivo autônomo de criação de sentido, para uma relação dupla com o espectador, que pode agenciar o próprio corpo pelo espaço e no tempo que considerar suficiente para apreensão de sentidos.

A artista brasileira Rosângela Rennó faz reconstruções em um *working-in-progress* desde 1992, apropriando-se de arquivos achados em lixo, feiras de antiguidade, matérias de jornais e arquivos públicos, entre outros. Para além de descontextualizar as imagens e colocá-las em circulação, Rennó explora o ciclo de vida da imagem fotográfica - registro, acúmulo e descarte - a fim de ressignificar sem precisar gerar novas fotografias. O projeto *Arquivo Universal*, por exemplo, é um grande acervo composto por distintas obras: esculturas, instalações, vídeos, etc. Nesse conjunto, a narrativa das imagens é explorada, assim como o texto que se adapta à obra em vários formatos e meios para serem expostos (Figura 22) (GONÇALVES, 2006). No presente trabalho, a reconstrução se faz quando há a apropriação das representações de objetos da casa de estudo e dos arquivos, a fim de gerar novas perspectivas sobre tais imagens, deslocando o contexto pessoal do local para um espaço coletivo de conexões.

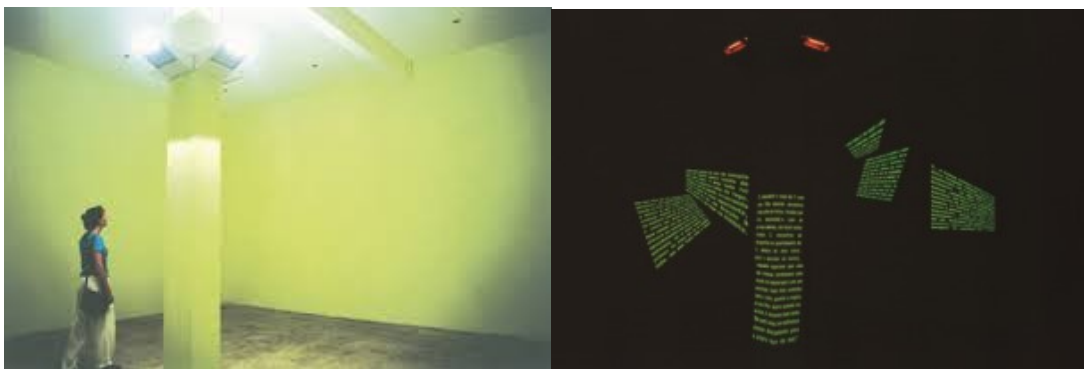


Figura 22 - Rosângela Rennó, Hipocampo, 1992. Instalação da Galeria Camargo Vilaça, SP

É possível reconhecer a intenção de Rosângela ao nos levar a suspeitar do que se vê em relação ao que não se vê, ela propõe um *reencantamento do olhar* através dos resíduos de fotografias. Essas fotografias e textos atuam como pequenos sinais de histórias de vidas passadas e de fenômenos sociais que estimulam a criação de imagens por associações mentais. A partir de registros físicos já considerados mortos, um novo olhar os acorda para novas leituras e sentimentos. Além de deslocar a imagem do patamar do observador distante, em um convidado para entrar no jogo. (GONÇALVES, 2006).

Durante a construção do vídeo, configurei a reconstrução do ponto de vista previsível de um morador para com a sua casa e para a troca de um outro que não se tem conhecimento, da casa para seus objetos e moradores. Assim como Rosângela na coleta e reestruturação, utilizo dos fatos e espaços verídicos a fim de adaptar o olhar poeticamente, deixando o espectador ciente dos espaços apresentados da casa e apreendendo outra realidade.

Continuando o diálogo com a artista, Rennó explora o elemento videoinstalação *Vera Cruz* (2000), em que cria novas referências e novos sentidos para a ideia da "impossibilidade" de um documento visual sobre o "descobrimento" do Brasil pelos portugueses. Produzido para a Mostra do Redescobrimento (2000), o vídeo foi premiado na 13ª edição do Festival VideoBrasil e está na coleção da Pinacoteca. O vídeo possui apenas uma imagem de película desgastada, há apenas o som do mar, e legendas que ilustram o diálogo baseado na carta escrita por Pero Vaz de Caminha (Figura 23). Com essa dinâmica, Rennó ao retirar a imagem estimula a imaginação, de quem escuta e lê as legendas, e a produzir suas próprias imagens, inconscientemente feitas, a fim de completar o quebra-cabeça e produzir significado. <Acesso ao videoinstalação Vera Cruz <https://rosangelarenno.com/vera-cruz>>



Figura 23 - Rosângela Rennó, *Vera Cruz*. Vídeo-instalação. 2000

Assim como Rennó explora a falta de movimento, além dos efeitos de ruído da fita que se movimentam ao longo do vídeo, compondo o vídeo com diálogos e sons, também explorei algumas imagens estáticas para que o inconsciente do espectador se movimente com o auxílio do som e breves descrições do espaço.

3 PROCESSOS ARTÍSTICOS

Este capítulo está dividido em: Cianotipia em vidro, Objetos-instalação e Videoinstalação. Na *cianotipia em vidro*, dedica-se às decisões formais para cumprir com a temática da memória-casa. Em *Objetos-instalação* destina-se ao processo de elaboração dos elementos tridimensionais, refletindo sobre materialidade, segredo e espacialidade. Em *Videoinstalação*, descrevo a construção do vídeo e sua projeção em tecidos, abordando questões de edição, tempo, som e imagem como estratégias de elaboração da memória. As obras propõem experiências sensoriais e espaciais que convidam o público a lidar com o não dito, o não visto e o que permanece guardado.

A importância de apontar o processo criativo vive na compreensão do percurso de criação, entendendo os princípios que orientam a poética, para além da obra final. O processo de criação artística atua como método investigativo, dentro desta pesquisa em poéticas visuais.

3.1 CIANOTIPIA EM VIDRO: O QUE RESTA NA LUZ:

Assim, a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 1977, p.10)

O processo da cianotipia se dá pela oxidação de sais de ferro causados por raios ultravioletas que fazem revelar a cor azul, o tempo de oxidação permanece por até 48h após a exposição aos raios ou até que o material se esgote por inteiro. Todo esse processo foi consultado pela leitura de um manual do pesquisador em fotografia, o carioca Fabio Giorgi (2017) nomeado *Manual de cianotipia e papel salgado: alternativa fotográfica*, a leitura buscou compreender mais sobre as possibilidades e fórmulas que a técnica possui, porém todo manual é exemplificado com o suporte tradicional de papel, e o suporte utilizado para pesquisa foi o vidro.

Segundo o estudioso de processos fotográficos históricos e alternativos Giorgi (2017), a cianotipia foi o primeiro processo a não utilizar os sais de prata como base. Descoberto em 1842 por Sir John Herschel (1792 - 1871). O termo *fotografia alternativa* abrange as técnicas de impressão fotográfica desenvolvidas durante o século XIX. A prática experimental ultrapassa o ato de fotografar com uma câmera analógica ou retratar um tema não convencional,

ela se instala na materialidade do objeto por meio do processo de impressão. Para pesquisa técnica elaborei um caderno de anotações para centralizar todas as informações, criando um diário de TCC (Figura 24) com pensamentos, relatório de leituras, esboços e afins.

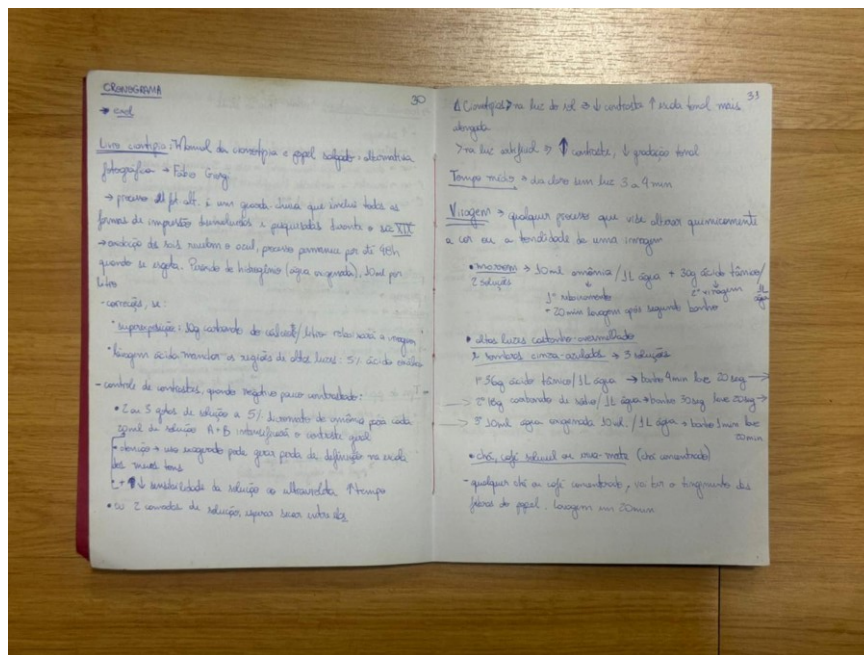


Figura 24 - Caderno feito para anotações do TCC. Acervo pessoal, 2026

As etapas gerais do processo de impressão da cianotipia em vidro compreendem: preparação do negativo, preparação da placa, aplicação da emulsão, exposição à luz solar, lavagem e viragem. Toda pesquisa técnica e experimentação desenvolvida está descrita no *Apêndice A*.

Primeiramente, a respeito da escolha do vidro como suporte, partiu da necessidade de aproximar a poética da técnica. Revelar uma imagem em transparência reforça a vertigem da memória, nuances que podem ter forma e ser atravessada ao mesmo tempo. O vidro, material cerâmico transparente, permite associar o tema da presença a partir dos objetos com a memória que está sujeita às constantes transformações. A imagem em nossas lembranças é instável, assim como uma imagem no vidro. Essas imagens permitem a constante interferência de luz, do ambiente, do ângulo de observação e do movimento do corpo pela imagem, onde há impressão ainda permanece a característica translúcida.

Ademais, a escolha da cianotipia, em vez de processos fotográficos mais estáveis ou tecnicamente precisos, partiu dessa característica de permitir que o trabalho evidencie o caráter sensível e instável da memória. Na prática, a ação dos raios solares faz com que a imagem seja

formada por um procedimento lento e manual, no qual cada impressão carrega pequenas variações e marcas do próprio processo, não reproduzíveis. Apesar da possibilidade de aplicar outras técnicas de impressão no vidro, como: cloreto de colódio, ambrótipo, goma bicromatada, marrom Van Dyke... o químico para cianotipia foi mais acessível e viável para este trabalho.

Os objetos representados foram registrados ao longo dos anos e durante as visitas ao sítio, as fotografias foram realizadas com celular ou com câmera digital, por esse longo tempo de vivência no lugar, o acervo cresceu e facilitou a seleção das imagens, tanto para os vidros como para as cartas do *Porta-silêncios de afetos*. As placas possuem uma camada de gelatina feita para aderir a emulsão do químico na superfície, e quando úmidas funcionam como meio de cultura para microorganismos, como o bolor em estágio inicial, que contaminaram as placas que secavam no Laboratório de Fotografia, local predominantemente escuro, fechado e úmido. Com isso, as placas tiveram intercorrências do tempo, a presença de bolor que inicialmente cresceu acidentalmente e depois planejadamente (Figura 25), acrescentam camadas de sentido quando unidas com as imagens desse setor.

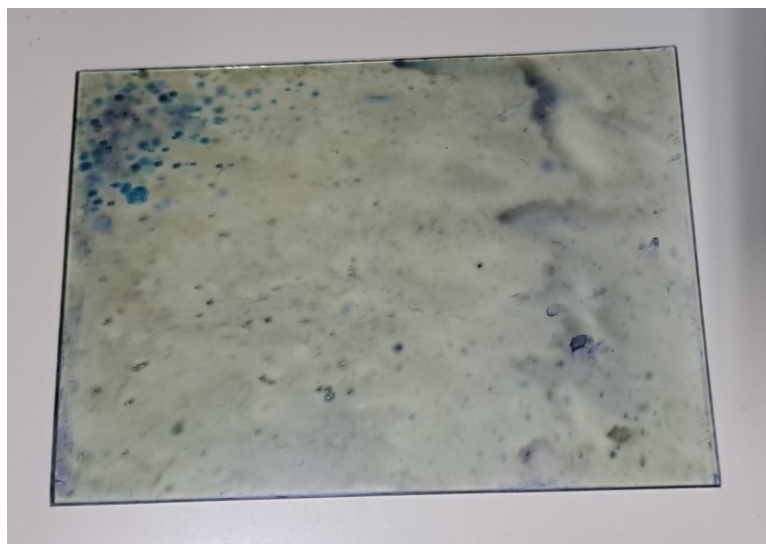


Figura 25 - Placa contaminada por mofos e sensibilizada com cianótipo. Acervo pessoal, 2026

Visto que o bolor é a fase superficial do fungo muitas tiveram a cor cinza clara que não interfere diretamente na imagem, aparecendo no reflexo da luz de forma opaca, diferente da maior interferência e visibilidade das placas com pontos pretos do bolor já em estágio de contaminação mais profundo. Em ressalva, após o processo de impressão a tentativa de contaminação não evoluiu, provavelmente pela falta de umidade da gelatina já seca, assim como o crescimento deles cessou. A sua ação de crescimento, ou não, será mais evidente a longo prazo.

3.2 OBJETOS-INSTALAÇÃO

3.2.1 PORTA-SILÊNCIOS DE AFETOS

[...] os mecanismos de transmissão familiar que participam na construção das identidades podem ser definidos enquanto processos que articulam três componentes principais: [...] os referenciais, que permitem aos indivíduos orientarem-se e posicionarem-se no espaço social; [...] os transmissores – ou práticas coletivas –, através dos quais a família mobiliza os referenciais; [...] os atores, cujos modos de estruturação e de organização influenciam de maneira importante as configurações familiares, assim revelando os mecanismos de transmissão (KELLERHALS, J.; FERREIRA, C.; PERRENOUD, D. 2002, p. 546-547).

Os objetos constituem um elo entre o sujeito e o mundo, articulando presente, passado e futuro. São portadores da identidade de seu dono, preservados a fim de manter viva a transmissão histórica familiar e pessoal, seja para alguém no presente ou para gerações futuras. Nesse sentido, os objetos relacionados à trajetória de quem os possui podem representar algo que ultrapassa a materialidade do objeto físico, são objetos biográficos compreendidos como documentos e suportes da memória individual e coletiva. Assim como as fotografias, os objetos estabelecem conexões entre o mundo concreto e a dimensão da memória.

O ser humano utiliza o sentido sensível da visão como mecanismo de registro de lembranças por meio de imagens. A fotografia vai além, intensifica esse processo ao fixar um instante de forma perfeita, preservando-o do esquecimento ao longo do tempo, o que a memória está sujeita. O ato de guardar fotografias em suportes diversos como álbuns de família, cartas, “caixas da memória”, evidencia o valor simbólico e sentimental atribuído à elas. Esses objetos e imagens possuem a potência de narrar presenças já ausentes, a fotografia possibilita a recordação pela visão, pelo toque e até pelo enquadramento, constituindo-se como dispositivo rico em significado sentimental, memorial e identitário. (SILVA NERY, *et al.*, 2015).

A escolha do porta jóias decorre por sua característica nomeada, a de ser um guardião de objetos considerados raros ou preciosos. No entanto, para esse trabalho, a função desloca-se da de guardar objetos monetariamente valiosos, mas simbolicamente, como um objeto biográfico. Seu interior revestido de veludo cor marrom: quente, acolhedor e íntimo; protege as fotografias translúcidas impressas no papel vegetal, contendo imagens de objetos diversos: anjo, cabideiro, bolsa, vaso, armário, cadeira, entre outros.

Para essa finalidade, uma caixa de MDF pintada com tinta acrílica foi produzida (Figura 26), com a aplicação do tecido de veludo e instalação da fechadura na gaveta. Trancar uma

gaveta com cadeado vai além do ato de guardar, implica em preservar sob segredo aquilo que se deseja manter oculto, e à chaves. Conforme aponta Bachelard (2008), sem armários, prateleiras, gavetas e cofres, nossa vida íntima careceria de um modelo de intimidade. As gavetas absorvem o fato de que estão sempre cheias de possibilidades. Uma gaveta com tranca, intensifica ainda mais essa dimensão, retendo a atenção e despertando a imaginação de quem o vê, instaurando-se a imagem poética em busca do segredo.



Figura 26 - Caixa MDF cru. Acervo pessoal, 2026

Antes mesmo da descoberta da função anatômica do coração, a de ser uma bomba que impulsiona sangue para as extremidades do corpo, ele já era símbolo da vida, da coragem e da razão. Sua forma orgânica original foi sendo representada de maneiras distintas ao longo do tempo, numa modificação que estabilizou no símbolo universal do amor que conhecemos hoje (PRATES, 2005). Alegoricamente associado aos segredos, o coração é tanto uma potência quanto uma vulnerabilidade humana. Essa forma está presente na tampa da caixa e nas chaves, reforçando o caráter simbólico do objeto.

Os dois compartimentos da caixa operam de maneiras distintas. O compartimento superior que guarda as cartas é acessível e compartilha memórias com o espectador. Já o compartimento inferior, a gaveta trancada, se opõe à outra ao preservar conteúdos em segredo. Diversas chaves foram incorporadas ao trabalho, buscando não a interação do espectador com as chaves para abertura da gaveta, a chave certa sequer estava exposta, mas a fim de materializar simbolicamente a multiplicidade de pessoas que guardam segredos ao longo da vida, íntimas demais, grandes ou pequenas como a variação de tamanho da chave (Figura 27).

Além desse objeto ser símbolo de poder, a chave é um artefato que permite o acesso e o controle limitado.



Figura 27 - Chaves tamanhos variados. Acervo pessoal, 2026

As frases escritas nas cartas podem ou não ter relação direta com os objetos representados. Como, por exemplo, o cabideiro que remete mais ao desequilíbrio em um relacionamento do que com as duas toalhas suspensas na madeira (Figura 33). Além disso, as frases foram escritas considerando a casa como sujeito. Elas não se configuram como confissões, mas reflexões de sentido aberto, permitindo ao leitor estabelecer a liberdade poética e associações entre o texto, a imagem e sua própria existência. No que diz respeito à aos objetos, foram selecionados para essa sessão aqueles mais pessoais, diferente dos representados nas cianotipias em vidro, vinculados ao trabalho. A construção das imagens e testes de impressão estão descritas no *Apêndice B*.

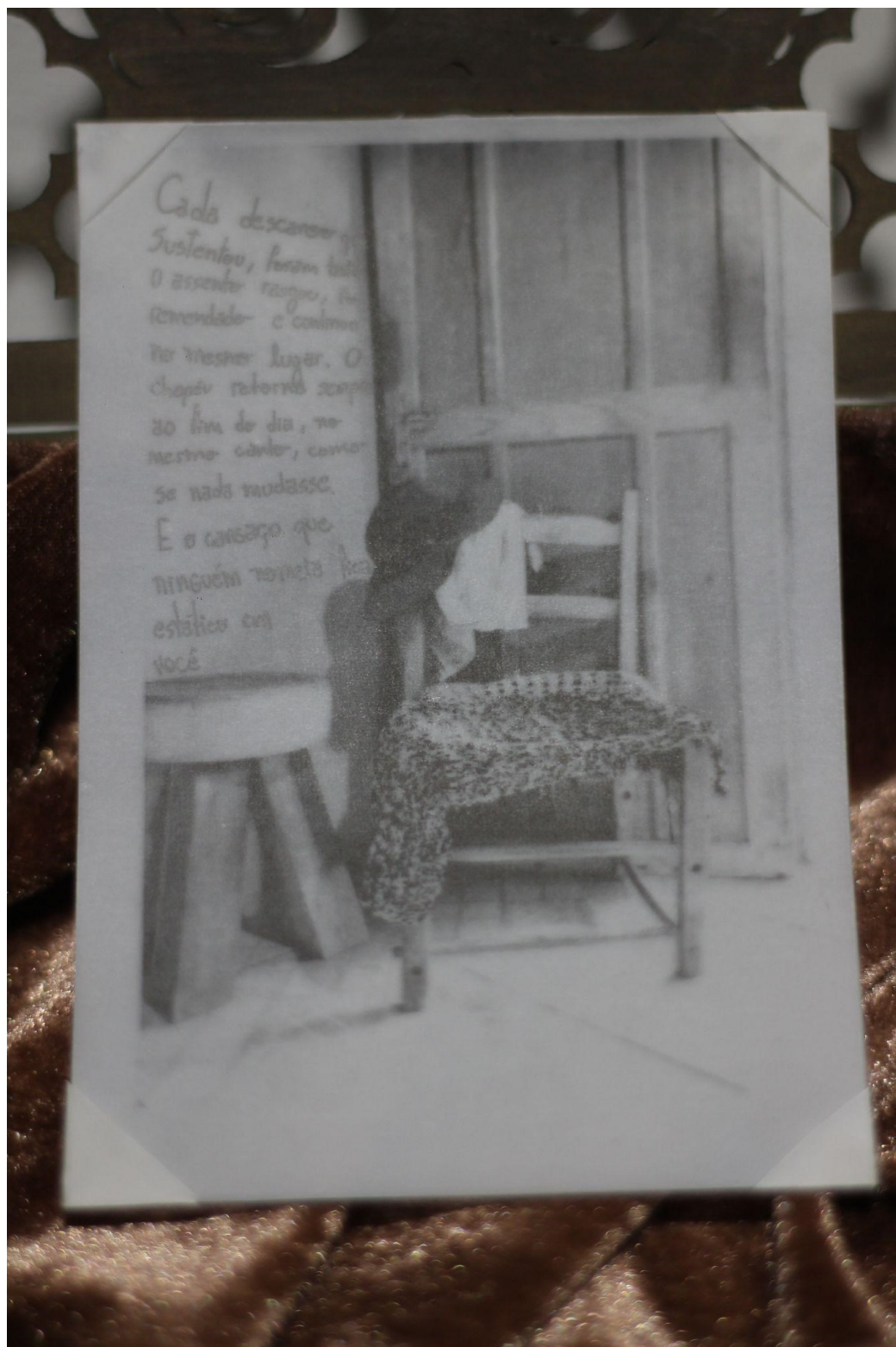


Figura 28 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026

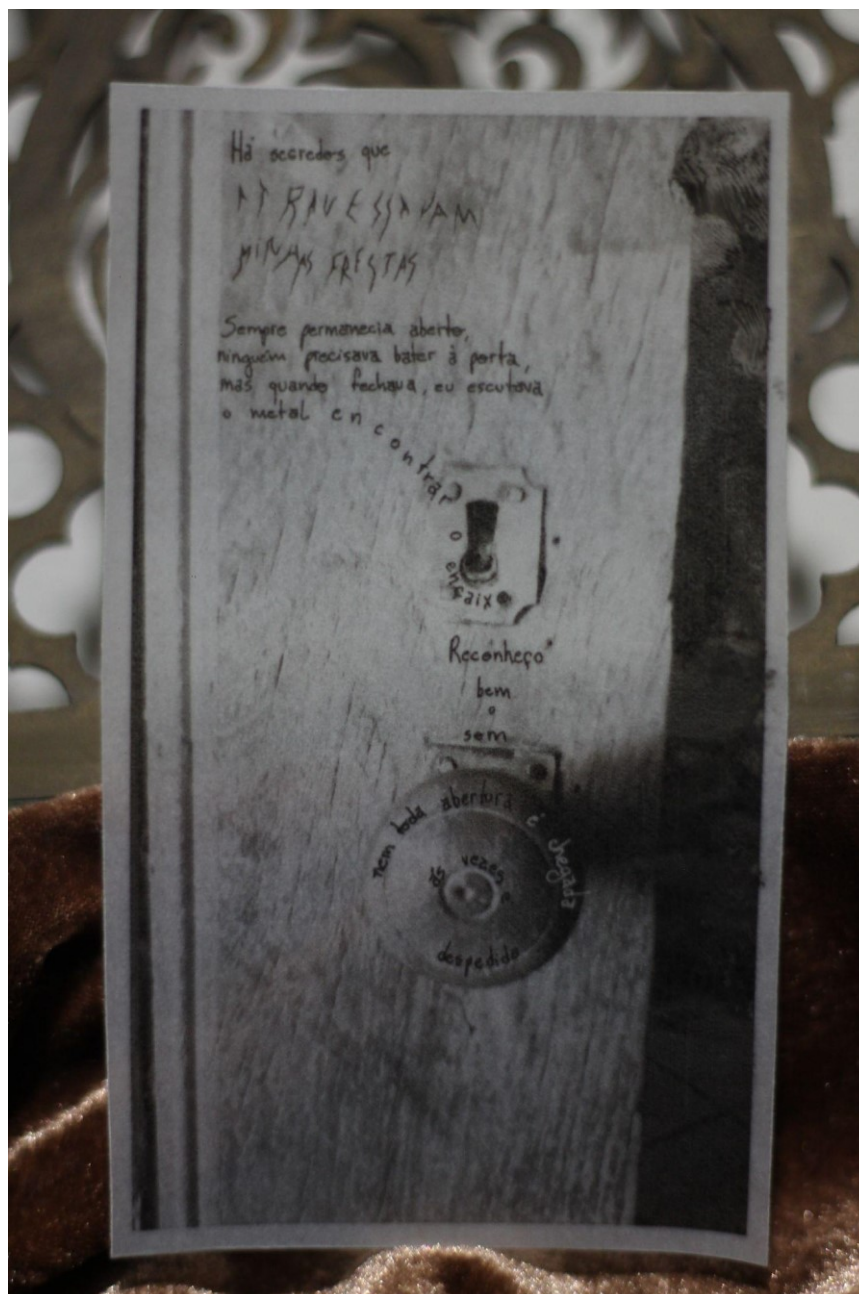


Figura 29 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026



Figura 30 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026

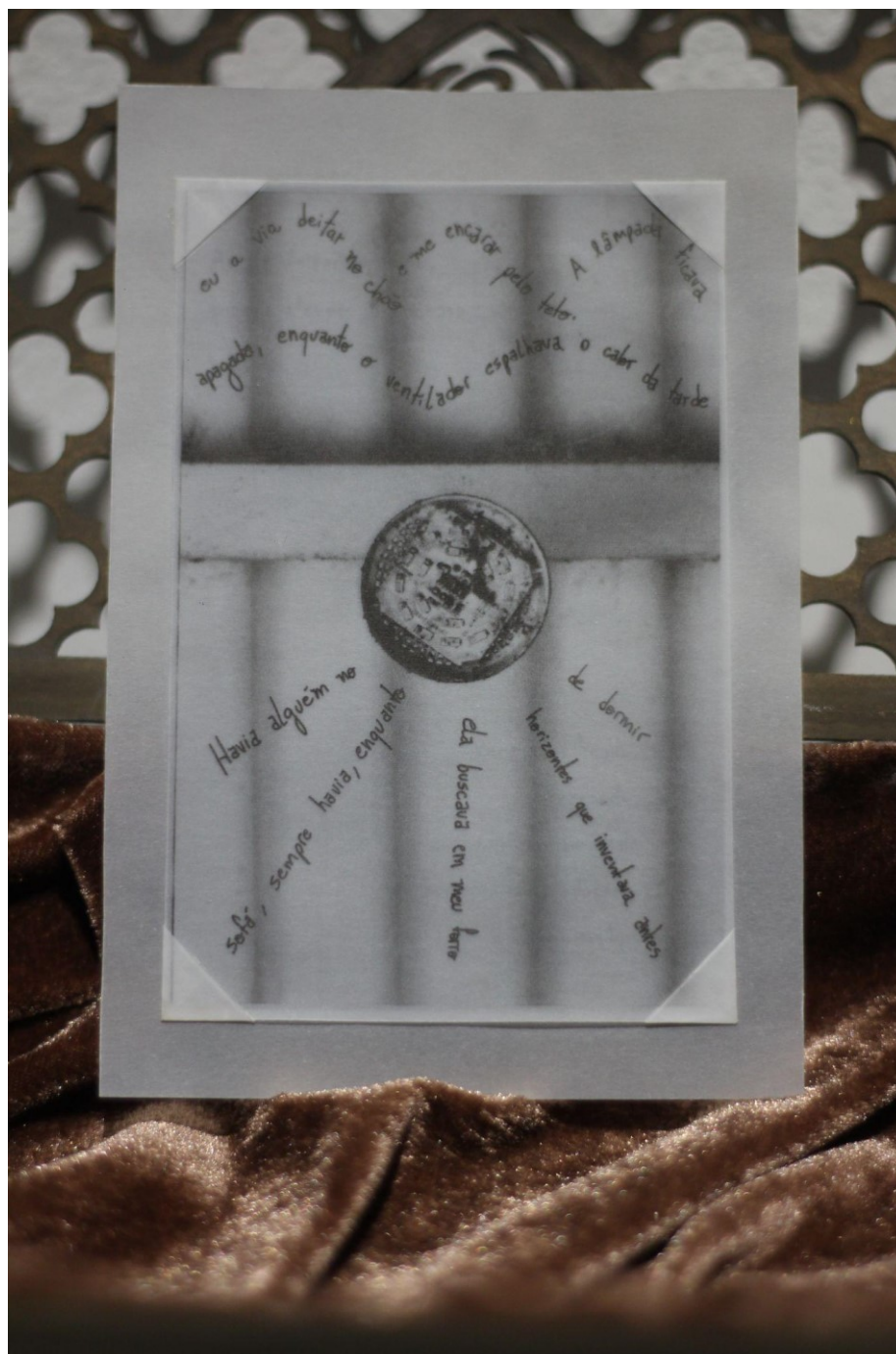


Figura 31- Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026

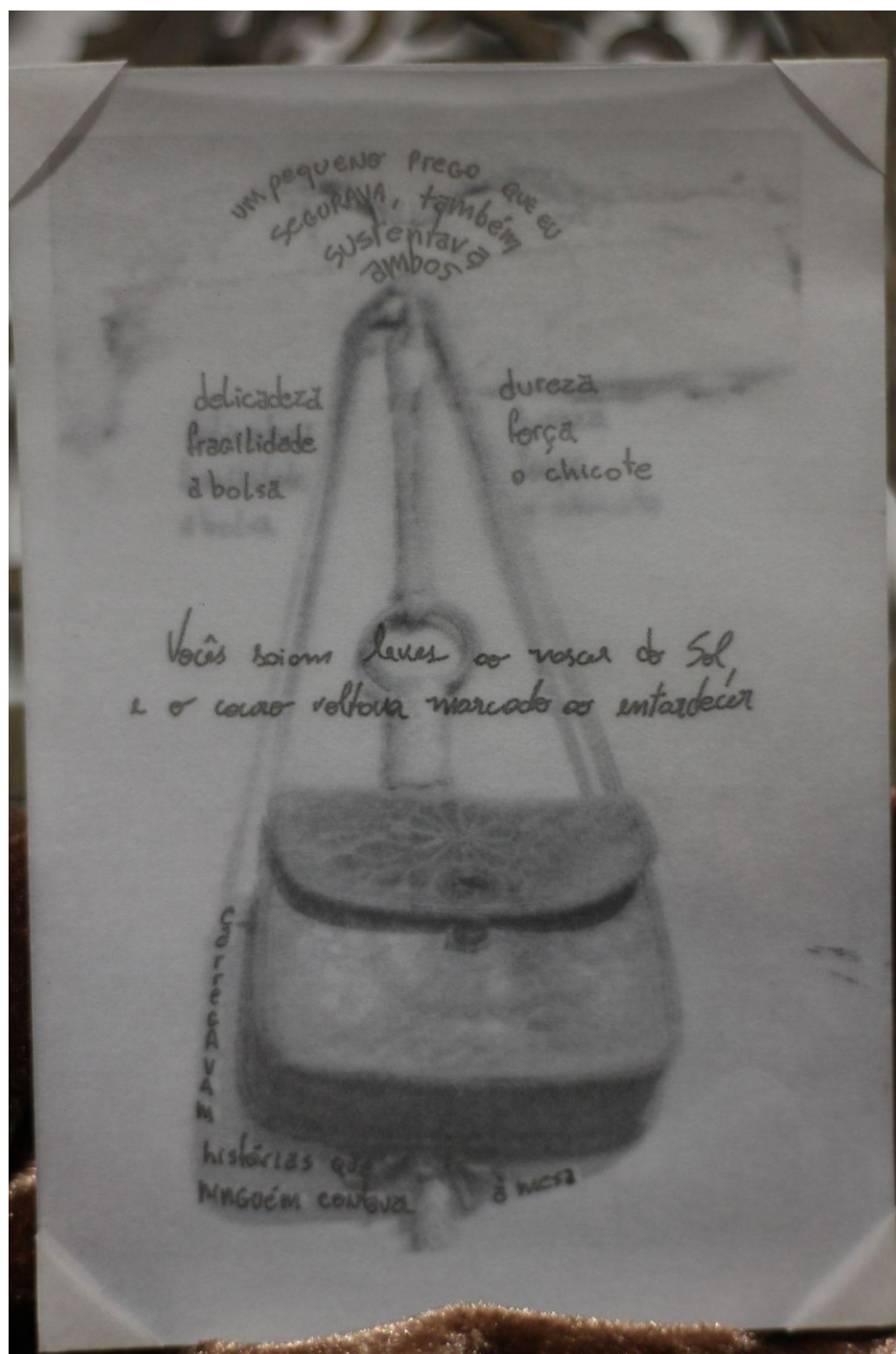


Figura 32 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026

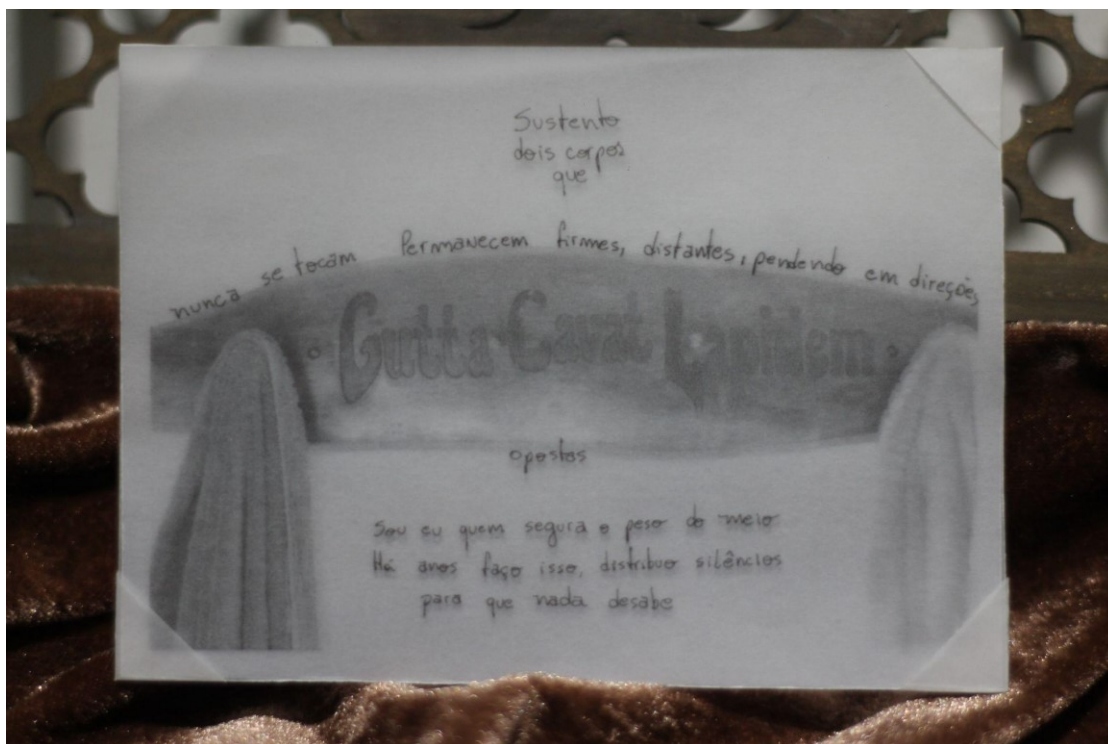


Figura 33 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026

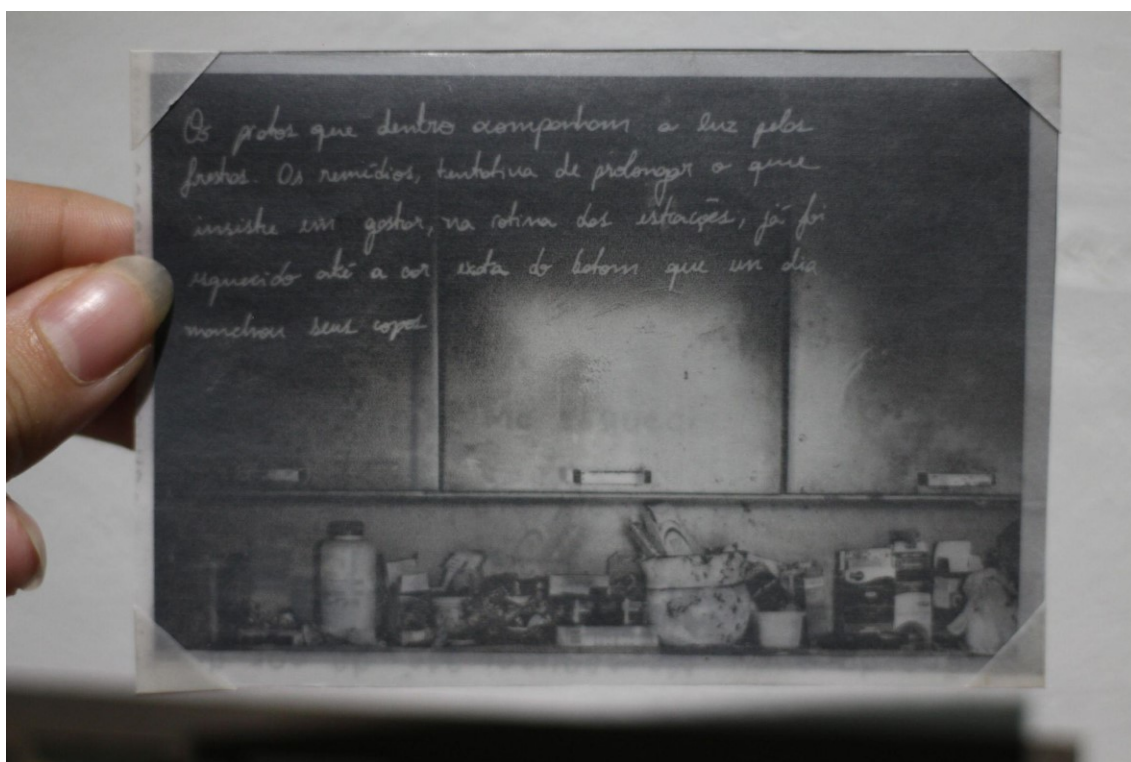


Figura 34 - Cartas em papel vegetal. Arquivo pessoal, 2026

3.2.2 IMPERMANÊNCIA DO OLHAR

[...] o sonhador se recorda de todos os objetos de solidão, dos objetos que são as lembranças de solidão e que são traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados

num canto. [...] O canto transforma-se num armário de recordações. Tendo transposto os mil pequenos umbrais da desordem das coisas na poeira, os objetos-lembranças colocam o passado em ordem. (BACHELARD, 2008, p.290).

A estrutura da janela constituiu-se de uma cortina, um tecido preto atrás da estrutura responsável por detectar a presença e apagar a luz. O equipamento foi construído com ampliador, objetiva de 50mm, lâmpada 60W e Arduino Uno R3 ATmega328P-PU, uma placa de desenvolvimento microcontrolada amplamente usada para protótipos de automação, robótica e projetos de código aberto. O arduino é constituído de software e hardware e, a partir de códigos de programação, o microcontrolador executa o que foi programado nele. No caso, quando detectada a presença pelo movimento, a luz se apaga, programado para manter o sistema de luz desacionado no tempo de quatro segundos, quando o sistema retorna, o sensor de presença tem um *delay* de segundos para voltar a funcionar normalmente. A pesquisa e o processo técnico executado sobre a programação, testes e a montagem do sistema de presença inverso está descrito no *Apêndice C*.

A presente obra trabalha com a poética do esquecimento ao nível perceptível. Por trás da cortina, o pano preto tira o volume do lugar e nos priva dele, experimentando a escuridão, a noite e a completa imensidão do vazio, como a que proporcionou a emblemática experiência de Tonny Smith na estrada (HUBERMAN, 1998). Ao nível de significado, a ausência se constitui pela falta da janela impressa na cortina, ela gera expectativas e certezas que se tornam duvidosas. Além da janela representar potencial desejo e acesso ao exterior da casa, à um possível sonho.

O símbolo da sombra da janela com uma vegetação teve referência da vista da janela do quarto que me aposento durante as visitas, e a mesma dos avós no quarto ao lado, por isso o negativo foi executado a partir de uma foto da roseira que fica ao lado de fora e próxima à rede (Figura 35). A janela do sítio é completamente vazada, se utilizada a imagem original para o negativo, não seria clara a percepção da existência de uma janela, por isso ela não foi a referência da sombra para o negativo, e sim uma janela de divisões, normalmente de madeira ou ferro.



Figura 35 - Fotografia vista da janela e negativo com roseira Acervo pessoal, 2026

3.3 VIDEOINSTALAÇÃO: O QUE FICA ENTRE PAREDES

Quais os objetos que melhor nos retratam? O relógio de parede e a baixela de prata de herança? Os conteúdos da gaveta da escrivaninha? Livros? "Um livro em nossa própria biblioteca", disse o escritor com o pseudônimo de Aristides, "é como um tijolo no edifício de nosso ser, carregando lembranças, um pequeno pedaço de nossa história intelectual pessoal, tantas associações que é impossível separá-las." (TUAN, 1977. p.207)

As imagens funcionam como superfícies de projeção para memórias que não são explicitamente visíveis. Enquanto o vídeo *O que fica entre paredes* apresenta fragmentos do cotidiano, com a presença das janelas, a chuva, a mudança de temperatura do dia para a noite, as legendas introduzem vozes que evocam memórias de antigos moradores, afinal só poderia ser essa a alma da casa. Sob esse ponto de vista, as recordações representadas pelos textos não aparecem como relato fechado, mas como um conjunto de percepções que atravessam o espaço doméstico e o tempo, deslocando os sentidos e ampliando a imaginação do espectador. De acordo com a diversidade de moradores relatando suas memórias, as fontes utilizadas também foram plurais.

Conforme a disposição da obra no espaço expositivo, a projeção ocorre sobre três camadas de tecido suspensas, sendo duas translúcidas e uma opaca, presas como um varal (Figura 17). A escolha desse suporte cria uma imagem que se distribui em diferentes planos, permitindo que a luz atravesse o material e perca gradualmente sua intensidade até alcançar a camada mais opaca, que bloqueia sua chegada à parede ao fundo. Essa disposição estabelece uma relação direta com a noção de lembrança como algo constituído por camadas que se sobrepõem e se transformam com o tempo, à medida que a

projeção atravessa os tecidos, a imagem torna-se menos nítida, aproximando-se de uma construção mais difusa.

Além disso, visto que o enquadramento do projetor é de uma imagem horizontal e os tecidos são verticais, a sobra desse espaço foi utilizada para incluir os textos que ultrapassam o limite do tecido e se estendem até a parede, reverberando o deslocamento do habitar e sustentando as memórias para além da obra, no ambiente da galeria. O som utilizado foi composto por captações realizadas no ambiente do sítio, sobrepostas e trabalhadas para criar um ambiente imersivo em relação às fotografias. O software utilizado para edição de imagem e som foi o *Wondershare Filmora*.

Assim, a videoinstalação articula imagem, som e texto para construir uma experiência espacial da memória. O uso de enquadramentos fixos, da projeção em tecidos e da expansão das palavras sobre as paredes procura instaurar um ambiente de contemplação no qual o espectador é convidado a percorrer, mesmo que simbolicamente, os vestígios deixados pela vida cotidiana em diferentes camadas perceptivas. <Acesso ao videoinstalação <https://youtu.be/Ny0QI-KYHbU> e ao vídeo na íntegra: <https://youtu.be/xTpKKH6X-f8>>.

4 A CASA COMO CAMPO EXPOSITIVO

A exposição *Presença, Ausência e Reconstrução: a memória-casa no tempo* aconteceu temporariamente no Laboratório Galeria - Aquário, sala 218 do Bloco 1i da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. A galeria ficou aberta para visitação do dia 16 ao dia 20 de março do ano de 2026, entre 8h e 21h (Figura 36).



Figura 36 - Cartaz exposição Presença, Ausência e Reconstrução. Acervo pessoal, 2026

O planejamento das obras no espaço foi pensado a partir da divisão da expografia em três setores: presença, ausência e reconstrução. Antecedendo a criação dos trabalhos, alguns tiveram a sua disposição no ambiente da galeria definida previamente. Como exemplo, a

projeção da janela na cortina que antes de ser realizada, já havia sido definida para instalação em um dos cantos da sala, a fim de esconder os aparatos de sensor de presença, assim como determinar o tamanho do varão necessário para criar distância suficiente para projeção, garantindo uma imagem definida e com luminosidade adequada.

Alguns esboços foram desenhados para o planejamento do projeto expográfico, alguns detalhes relacionados à disposição da fiação e da iluminação disponível na galeria foram analisados previamente durante outras exposições abertas no espaço, mesmo assim confirmadas no dia da montagem. Para a projeção de vídeo, foi aberto um chamado de empréstimo dos equipamentos da UFU, sendo eles : suporte de projetor, projetor, notebook, cabo HDMI e caixinha de som bluetooth. Muitos equipamentos também me foram emprestados: o ampliador com a objetiva do Prof. Paulo, o pano de crochê dos meus pais, além do tripé do meu namorado. Os mobiliários da galeria também foram utilizados: uma mesa com dois cavaletes e duas bases, uma para o porta-jóias e outra para o livro de assinatura dos visitantes.

Pensando na iluminação, acostumados com ambientes excessivamente iluminados, pouco vivemos a experiência do claro e escuro. Ao escurecer, as luzes se acendem, ao esquentar o ar condicionado se liga, ou seja, o homem ocidental está mais propenso a contornar pelo lado oposto das condições da natureza (FELIPPE, 2010). A marca do tempo e da natureza, por outro lado, é uma qualidade mais apreciada no sítio. Portanto, a luz e sombra foram elementos pensados para atuar no campo expositivo, já que sua influência e efeitos agem diretamente na percepção das imagens.

A penumbra proveniente da atmosfera pouco iluminada atua como jogo dos opostos, a presença e a ausência simultaneamente atuantes. Através da luz conseguimos processar o ambiente e ter a consciência de lugar, já com a sombra o espaço ganha profundidade, mistério e densidade. Juntamente com a pouca luz, o espaço precisa ser explorado com mais tempo, e é necessário desejá-lo para isso. Nas sombras vivem as grandes possibilidades da imaginação, ela consegue ampliar e reduzir um ambiente, consegue tornar novas as experiências, que movem as sombras junto do deslocamento do corpo. Para isso, as luzes amarelas e pontuais foram utilizadas para iluminação, acrescentando com a iluminação das projeções da luz na janela e do projetor nos tecidos.

No dia da montagem tive a ajuda do meu companheiro Matheus, dos meus amigos, Camila e Thomaz, e do professor Paulo, que auxiliou imensamente na montagem dos equipamentos de projeção, além das sugestões da parte elétrica. Considerando o percurso do visitante ao entrar na exposição, foram dispostos primeiramente os onze vidros sobre a mesa, compondo a série *O que resta na luz*, cuja superfície foi forrada com um pano bege a fim de melhorar a visualização das imagens.

Posteriormente, *Impermanências do olhar* foi instalada no canto da sala, com cortina, varão, um pano preto ao fundo e os equipamentos. Visto que a cortina não possui altura do pé direito do laboratório, o varão precisou ser fixado nas paredes laterais com suporte de pregos e nylon. Além disso, todo equipamento elétrico ficou escondido atrás do tecido preto. Considerando que o ampliador esquentava quando permanece ligado por longos períodos, um mini ventilador USB foi utilizado para ventilar todo o sistema.

Tecnicamente a montagem mais simples foi *Porta-silêncios de afetos*, composta por uma base forrada com pano de crochê. As chaves foram presas à parede com cabo de aço 5lb em um comprimento suficiente para alcançar o cadeado, permitindo a interação com o público. Por fim, *O que resta entre paredes*, foi suspensa em três camadas de varal para que a projeção atravessasse os três tecidos simultaneamente. Os sistemas de projeção e som foram agrupados no suporte do projetor, com fios de aço assegurando os aparatos.

O maior desafio durante esse processo foi a montagem da cortina, pois o ampliador dissipa menos luz do que recebe da lâmpada LED, por isso, a janela foi projetada com menos luminosidade, comparada aos testes feitos em ambientes completamente escuros. Além disso, foi necessária uma distância maior entre o ampliador e a cortina para aumentar a dimensão da imagem. Quando o ampliador estava mais próximo da cortina, a imagem ficava mais nítida, porém menor, e quando mais distante, a imagem se tornava maior, porém menos nítida. Mesmo não atingindo a distância e a luminosidade desejada, a obra cumpriu com a sua função interativa com o sistema de presença inverso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu da casa como disparador poético para refletir sobre as relações entre memória, objetos e experiência do habitar. Ao longo do trabalho, buscou-se compreender como a imagem fotográfica e os objetos cotidianos podem atuar como suportes de lembrança e reconstrução simbólica do passado. Os objetivos propostos foram alcançados por meio da experimentação com diferentes linguagens artísticas: a cianotipia em vidro possibilitou investigar a materialidade da imagem e sua relação com o tempo; os objetos-instalação evidenciaram o caráter íntimo e biográfico dos objetos cotidianos; e a videoinstalação ampliou a dimensão espacial da memória ao envolver o espectador em uma experiência sensorial.

O processo de investigação do tema demonstrou que a memória se reconstrói continuamente a partir das experiências, dos lugares e dos objetos que atravessam a vida cotidiana. Nesse sentido, a casa revelou-se não apenas como espaço físico, mas como campo simbólico de presença, ausência e transformação intrínseca ao ser humano. Ao se aproximar mais das histórias do sítio, ficou evidenciado que os objetos comuns podem carregar narrativas silenciosas, ativando lembranças individuais e coletivas. Já ao serem deslocados para o espaço expositivo, passam a operar como mediadores entre experiência pessoal e percepção do público.

Compreende-se que o tema da memória e da casa já foi amplamente abordado. No entanto, sua potência investigativa permanece aberta e cada abordagem revela novas camadas de sentido, relacionadas às experiências particulares e às transformações do contexto cultural. Como desdobramentos futuros, a pesquisa pode aprofundar a exploração de arquivos familiares, dessa vez da minha própria família e morada, ampliar o uso de processos fotográficos alternativos, aplicar a gelatina em outras superfícies alternativas ou desenvolver instalações totalmente interativas. Também se apresenta como possibilidade a continuidade da investigação sobre objetos biográficos e suas relações com memória, identidade e território.

Assim, conclui-se que a investigação artística não se encerra nesta pesquisa. Ao contrário, ela permanece como um campo aberto de experimentação, no qual novas formas de olhar, lembrar e narrar podem continuar sendo exploradas.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998. 264p
- DIRETOR. Brígida Baltar: entre o efêmero e o tangível. Disponível em: <<https://artequeacontece.com.br/brigida-baltar-entre-o-efemero-e-o-tangivel/>>. Acesso em: 12 fev. 2026.
- DUHIGG, Charles. **O Poder do Hábito: Porque fazemos o que fazemos na vida e nos negócios**. Audiobook - Canal Impactando. 2012.
- FELIPPE, M. L. **Casa: uma poética da terceira pele**. Psicologia & Sociedade, v. 22, n. 2, p. 299–308, maio 2010.
- GIORGI, Fábio. **Manual de cianotipia e papel salgado**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2017.
- GONÇALVES, Fernando. **Ressignificação da fotografia através das obras de Rosângela Rennó**. Rio de Janeiro, Contemporânea. v. 4 n. 1.: Edição 6, 2006.
- GUIMARÃES, Joaquim Francisco Soares; REZENDE, Cacia Valéria de; BRITO, Ana Maria Plech de. **O conceito de memória na obra "Matéria e Memória" de Henri Bergson**. In: *Anais do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Tiradentes (UNIT)*. Sergipe: UNIT, 2012. Eixo Temático: Formação de Professores, Memórias e Narrativas.
- INGOLD, T. **O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção**. Horizontes Antropológicos, v. 21, n. 44, p. 21–36, dez. 2015.
- KELLERHALS, J.; FERREIRA, C.; PERRENOUD, D. 2002. **Linguagens de parentesco: lógicas de construção identitária**. *Análise Social*, 163:545-567. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/?no=101000100025>.
- MELLO, C. **Videoinstalação e poéticas contemporâneas**. ARS (São Paulo), v. 5, n. 10, p. 90–97, 2007.
- OTA, Kenji. **Derivações**: a errância da imagem fotográfica. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2001.tde-28082025-121459>. Acesso em: 22 fev. 2026.
- PRATES, Paulo R.. **Símbolo do coração**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 12, n. 3, p. 1025-31. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/hcsm/a/ntBCxhtbSVFYcVx3sKWMWQK/?format=pdf&lang=pt>>

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado : processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. 168p.

SILVA NERY, Olívia *et al.* **Caixas de memória: a relação entre objetos, fotografias, memória e identidade ilustradas em cenas de ficção**. Ciências Sociais Unisinos, Vol. 51, núm.1. 2015. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249006>>

SULLIVAN, Graeme. **Art Practice as Research**. IN: Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts. Thousand Oaks: Sage Publications, 2010, pgs. 95-120

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983

APÊNDICE A - PESQUISA TÉCNICA CIANOTIPIA EM VIDRO

A técnica de impressão com cianótipo requer paciência e muitos testes, tendo variáveis como: o tempo de exposição, a intensidade da luz UV, possíveis correções de superexposição e subexposição após a impressão, as viragens que são diversas, o suporte, o tipo e ph do suporte, e sobretudo a qualidade do negativo.

PREPARAÇÃO DA PLACA DE VIDRO

O procedimento de impressão tradicional da cianotipia é mais descomplicado quando realizado em papel do que no vidro, pois sua aplicação sobre o vidro exige uma preparação do suporte (Figura 37). Posteriormente a isso os processos já se aproximam do padrão, com alguns cuidados extras pela sensibilidade da película de gelatina acima do vidro.

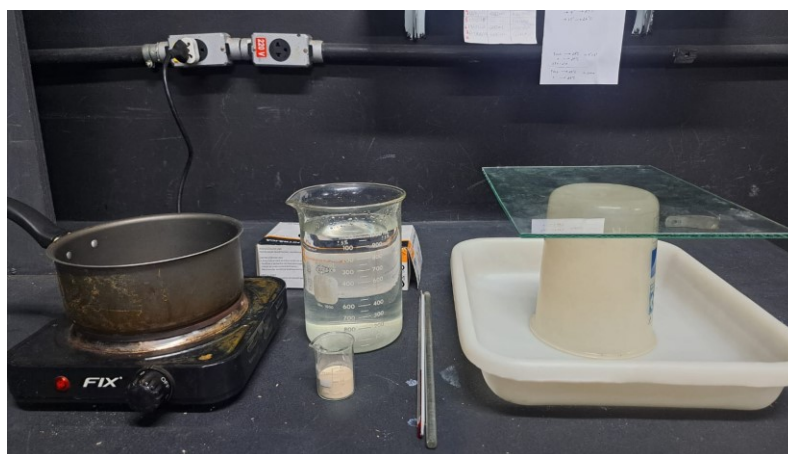


Figura 37 - Materiais de preparação da placa de vidro. Acervo pessoal, 2025

Durante o desenvolvimento, a etapa de secagem da primeira placa foi crucial para a execução das demais. O contato inicial com a técnica foi desafiador, sobretudo na aplicação de uma camada fina e homogênea de gelatina sobre o vidro, que precisa estar aquecido para receber a gelatina também aquecida, permitindo que esta deslize e forme uma película rapidamente secante. Na primeira tentativa o vidro estava frio, comprometendo o resultado, com o suporte aquecido o procedimento foi satisfatório.

Durante o semestre em que realizei as práticas relacionadas ao Trabalhos de Conclusão de Curso, atuei como monitora do laboratório de fotografia, o que facilitou o acesso aos materiais como bandejas, béqueres, termômetro e um espaço amplo e adequado para a prática. A primeira placa foi produzida no laboratório em uma quinta-feira e deixada em repouso,

protegida por uma bandeja para evitar o depósito de poeira. Ao retornar cinco dias depois, observei a formação de pontos de mofo distribuídos pela superfície.(Figura 38)

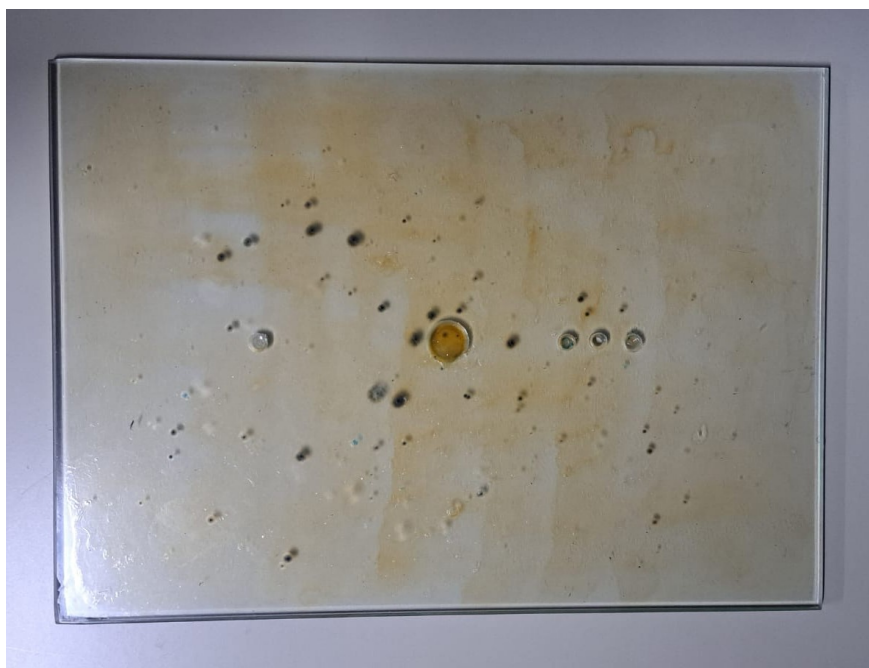


Figura 38 - Placa contaminada por mofo. Acervo pessoal, 2025

O ocorrido é compreensível visto que a emulsão utilizada pode atuar como meio de cultura para fungos e micro-organismos, prática comum em microbiologia. A princípio, a situação gerou frustração, pois indicava a perda da placa. Entretanto, ao observar a interferência do tempo e da vida orgânica sobre a imagem da casa que foi impressa (Figura 39), compreendi o fenômeno como parte significativa do processo poético. Nesse momento, o que inicialmente configurava como erro se transformou em potência. A partir disso, decidi reproduzir a contaminação por mofo nas demais placas.

Foi analisado que a placa com gelatina é facilmente contaminada quando recém produzida, o tempo de secagem longo em um ambiente propício contribuem para tal fenômeno. Contudo, quando a placa não seca, o tempo e o esforço de contaminação é custoso. Para essas placas que secaram sem mofos, foi necessário o repouso em local escuro e úmido, além da umidificação da gelatina durante duas semanas.



Figura 39 - Primeira impressão com cianótipo na placa contaminada. Acervo pessoal, 2025

APLICAÇÃO DA EMULSÃO

A aplicação da emulsão foi testada a partir de três instrumentos distintos: pincel, esponja e algodão. O objetivo central consistiu na distribuição uniforme da solução composta por Citrato Férrico Amoniacal, Ferricianeto de Potássio e água sobre a superfície do vidro.

O algodão mostrou-se o instrumento menos satisfatório para sensibilizar a placa, pois evidenciou muito o movimento de aplicação, resultando em irregularidades perceptíveis na camada sensibilizada. O uso do pincel apresentou um resultado mais adequado, desde que fossem usadas cerdas macias, evitando o acúmulo de solução.

Por fim, o melhor resultado foi obtido quando utilizado o lado macio da esponja, que permitiu uma aplicação mais homogênea. A imersão completa da placa na solução sensibilizadora foi considerada como possibilidade técnica ideal, pois garantiria uniformidade ainda maior. Entretanto, a quantidade de reagentes necessária para isso tornava-se inviável naquele momento, em razão da quantidade de material disponível e do custo elevado para compra de mais químicos.

EXPOSIÇÃO À LUZ SOLAR

O tempo é um elemento fundamental deste trabalho, tanto na dimensão poética vinculadas às temporalidades exploradas pelas imagens, quanto no próprio processo técnico: o cultivo de fungos, a revelação gradual da imagem, e as viragens. O tempo médio de exposição das placas à luz UV (ultravioleta) variou de 12 à 30 minutos, dependendo das condições

climáticas, intensidade luminosa e horário do dia. Todas as impressões foram realizadas entre os meses de dezembro e fevereiro. O procedimento seguiu o método de contato, formando um “sanduíche” entre dois vidros que prensam o negativo contra o suporte (Figura 40), garantindo que haja nitidez e evitando borrões.



Figura 40 - Impressão por contato com sanduíche de vidros. Acervo pessoal, 2025

LAVAGEM

Após a impressão, a lavagem constitui uma etapa fundamental, pois garante que todo excesso de químico seja eliminado e impede interferências indesejadas nas partes transparentes da imagem. O tempo mínimo recomendado é de 20 minutos, com trocas mais frequentes de água no início do processo (Figura 41). Pode-se nesse momento utilizar o peróxido de hidrogênio para acelerar a visualização da coloração final, que naturalmente se estabiliza em até 48h, e o ácido acético para intensificar o azul, ambos recursos opcionais. A revelação configura-se como momento decisivo, no qual se evidencia a possibilidade do erro quanto a confirmação do resultado esperado. É de fato reveladora.



Figura 41 - Lavagem por submersão da placa. Acervo pessoal, 2025

A noção de erro foi progressivamente revista ao longo da prática. A perfeição técnica revelou-se um ideal inalcançável, uma utopia. Arranhões na emulsão, encolhimento da emulsão na secagem, e variação no tempo de exposição foram incorporadas como marcas visíveis do processo. Longe da frustração, esse é um olhar que todo estudante e pesquisador deve ter, já que em algum momento o erro se configura. Essa aceitação não tirou a necessidade de refazer três placas, uma devido ao desprendimento da gelatina durante a lavagem (Figura 42), e duas por ilegibilidade da imagem (Figura 43). O erro foi parte constitutiva da aprendizagem e da investigação artística.



Figura 42 - Erro de impressão e descolamento da gelatina no vidro. Acervo pessoal, 2026



Figura 43 - Bolha na gelatina e acúmulo de químico durante a impressão. Acervo pessoal, 2026

VIRAGEM

Na etapa final, realizaram-se as viragens com os chás verde, preto, hibisco, carvalho e barbatimão. A semelhança de todos é o ácido tânico responsável pela alteração da tonalidade da imagem. Em teoria a viragem modifica o azul característico para outras variações cromáticas, porém mesmo após banho por até cinco horas, as alterações foram visíveis, mas sutis (Figura 44). Testes preliminares realizados em papel canson 200 g/m², pH neutro, apresentaram resultados insatisfatórios tanto na impressão quanto na viragem, possivelmente devido à tendência do papel ir para uma escala de pH mais básica do que neutra. A cianotipia não reage favoravelmente em meios básicos, mas o carbonato de sódio de caráter alcalino, pode ser empregado para rebaixar a intensidade da imagem e ajustar áreas de luminosidade.



Figura 44 - Processo de viragem em chá de carvalho com barbatimão. Acervo pessoal 2026

NEGATIVOS

Utilizar um negativo digital implica fazer ajustes finos na imagem, regulando os tons preto e branco, e os níveis que resultarão em uma melhor qualidade da impressão. Fazer os negativos dedicou estudo e tempo, apenas ajustar a imagem aos olhos não resultará em uma impressão necessariamente satisfatória, tudo precisa ser regulado para a impressora utilizada.

Para esse trabalho, optei pelo uso de uma impressora jato de tinta que tinha em casa, sendo necessária a compra das transparências no acetato de 100 micras e cartucho preto, a fim de adequar o acetato, as fotografias foram reguladas ao nível de preto compatível com a impressora. O software usado para manipulação digital foi o Adobe Photoshop CC 2019.

De início, foi feito um teste de uma tira impressa e foi concluído que a impressora não imprime abaixo de 70% do tom de cinza em uma escala de 100% a 0% (Figura 45). Portanto, os detalhes da imagem impressa precisavam atingir ao menos a escala mínima, abaixo disso era transparente, a escala era regulada pela ferramenta nível que permite o ajuste da curva de cinza e dos níveis de saída. Abaixo imagens do resultado dos negativos digitais (Figura 46).



Figura 45 - Impressão para teste de tons. Acervo pessoal, 2025



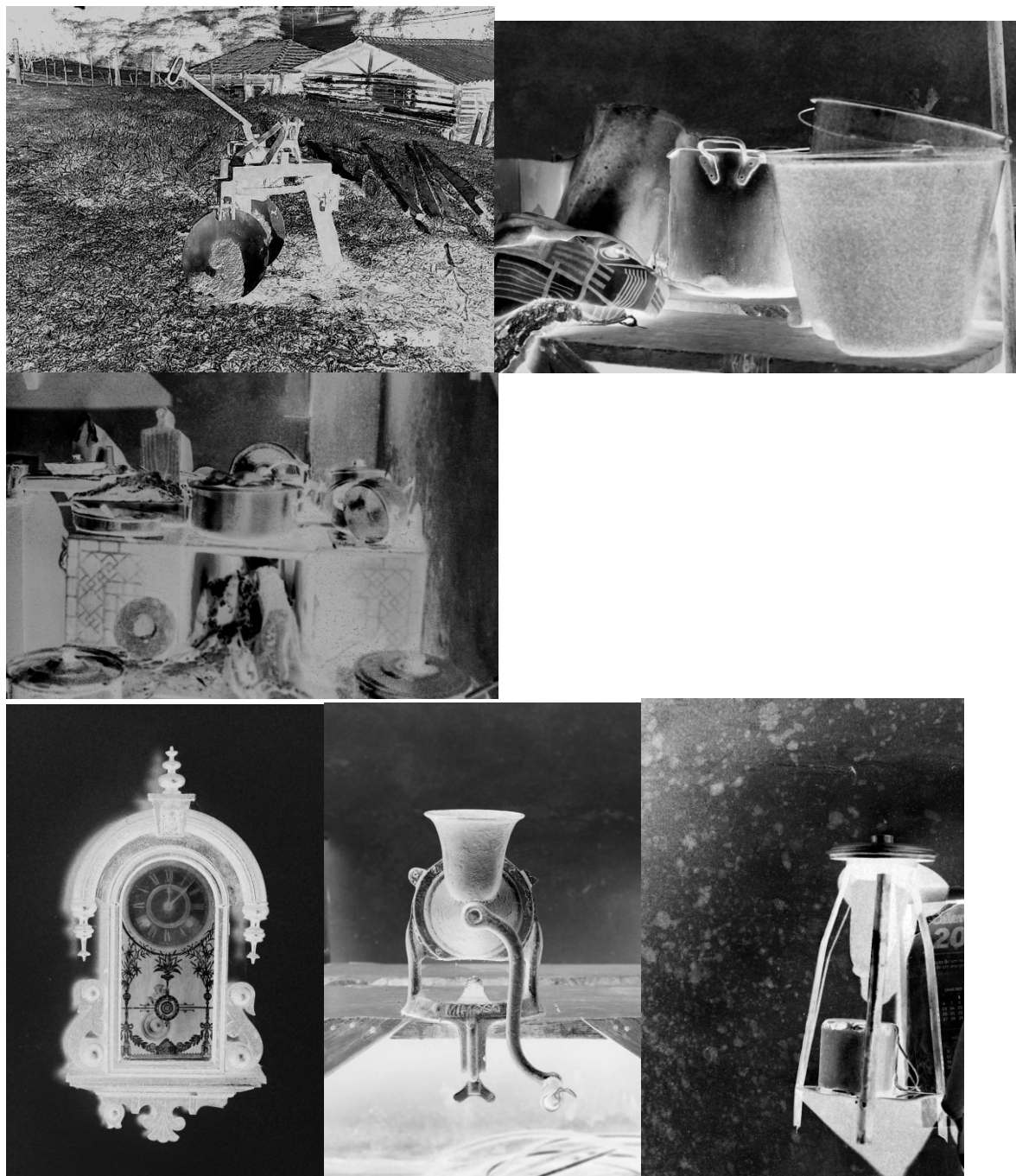


Figura 46 - Negativos com níveis ajustados. Acervo pessoal, 2026

APÊNDICE B - IMPRESSÃO E FINALIZAÇÃO DAS CARTAS

Foram realizados diversos testes de impressão das imagens no papel vegetal. Nos primeiros testes de impressão, ocorreram falhas no resultado final das imagens, como o texto claro e a imagem muito escura, e vice-versa, algumas tiveram partes da fotografia parcialmente apagadas ou com contraste irregular. Inicialmente, essas imperfeições foram entendidas como erros técnicos do processo de impressão, no entanto, ao observar as imagens sobrepostas, percebeu-se que tais falhas produziam novos efeitos visuais, criando zonas de opacidade e transparência que alteravam a leitura das fotografias.

Paralelamente ao processo de experimentação com as imagens, foram produzidos textos curtos que acompanham o espaço e forma de cada fotografia, realizadas digitalmente pelo Software *Adobe Photoshop*. A seguir as imagens feitas para impressão (Figura 47 e 48):

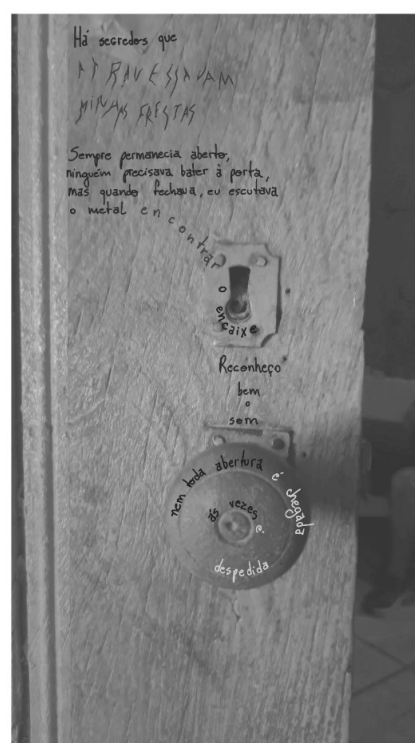
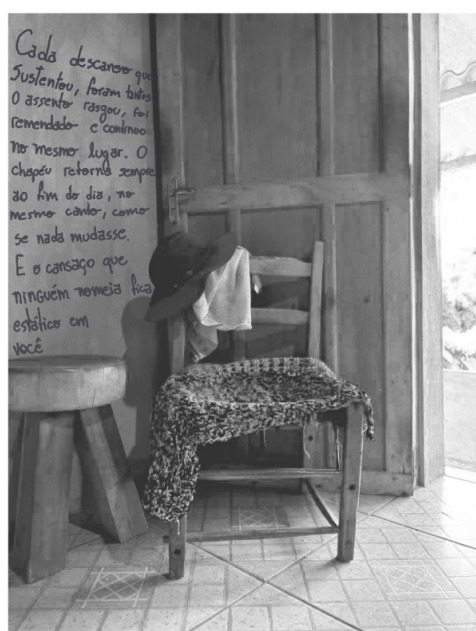
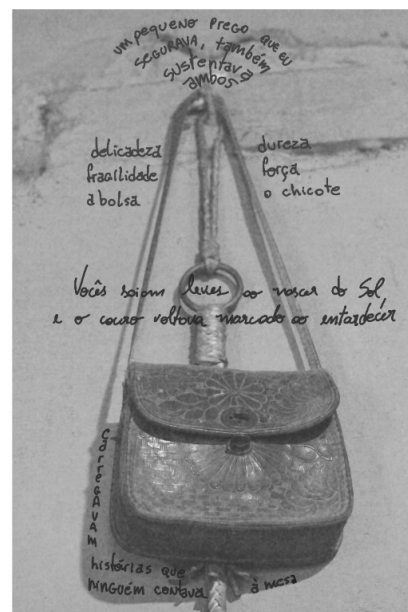
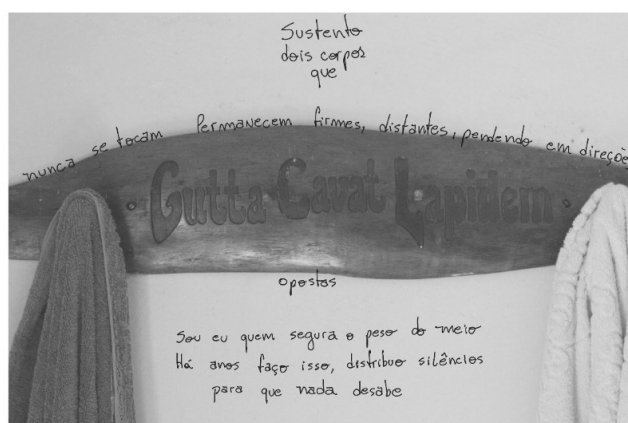


Figura 47 - Escrita e imagem. Acervo pessoal, 2026

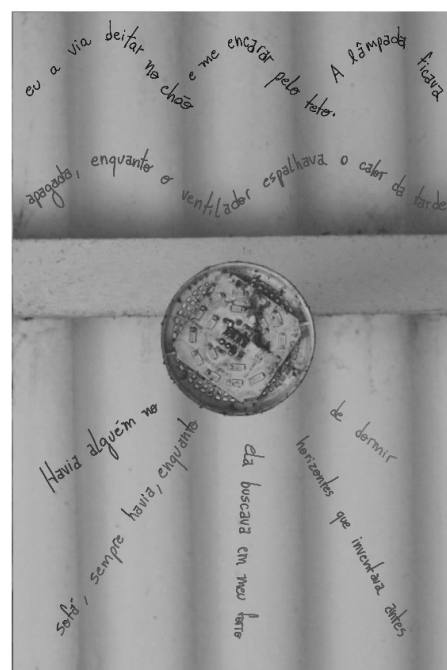
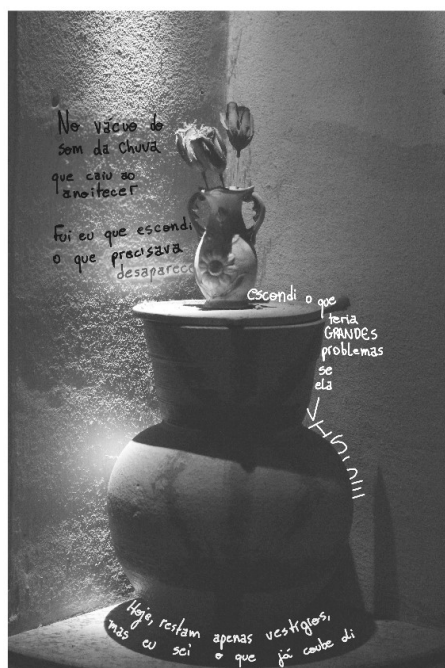


Figura 48 - Escrita e imagem. Acervo pessoal, 2026

APÊNDICE C - PESQUISA TÉCNICA SENSOR DE PRESENÇA

Para a detecção de presença, uma placa de ensaio onde os cabos são conectados de acordo com a afinidade de carga, o protoboard, é o ponto de conexão dos demais componentes, um Módulo sensor de movimento de presença Hc-sr501 Pir Arduino, um relé 5V, o Arduino Uno e tudo conectado no ampliador de fotografia (Figura 49) com uma luz LED 60W, o negativo da janela e uma objetiva 50mm.

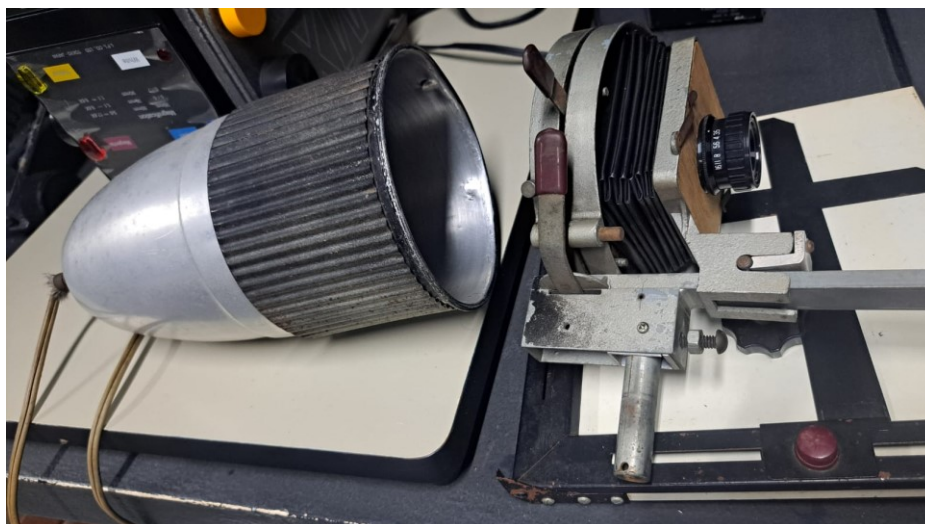


Figura 49 - Ampliador utilizado para projeção. Acervo pessoal, 2025

A programação de código aberto refere-se a um código acessível entre os usuários, e a partir do compartilhamento de códigos foi possível encontrar algo próximo do que era preciso, um código para apagar a luz ao acionar o sensor, a função inversa de um sensor de presença convencional. O relé com cinco pontos estruturalmente consiste em uma bobina, contatos (normalmente aberto, normalmente fechado e comum).

A programação do arduino foi testada em um programa chamado AutoDesk Tinkercard (Figura 50) para acertar todas as entradas e o funcionamento dos equipamentos, evitando possível curto dos equipamentos quando ligados em uma fonte 220V. Posteriormente a programação foi aperfeiçoada nos testes práticos e o sensor ajustado para ativar durante quatro segundos, sendo esse o tempo mínimo (Figura 51).

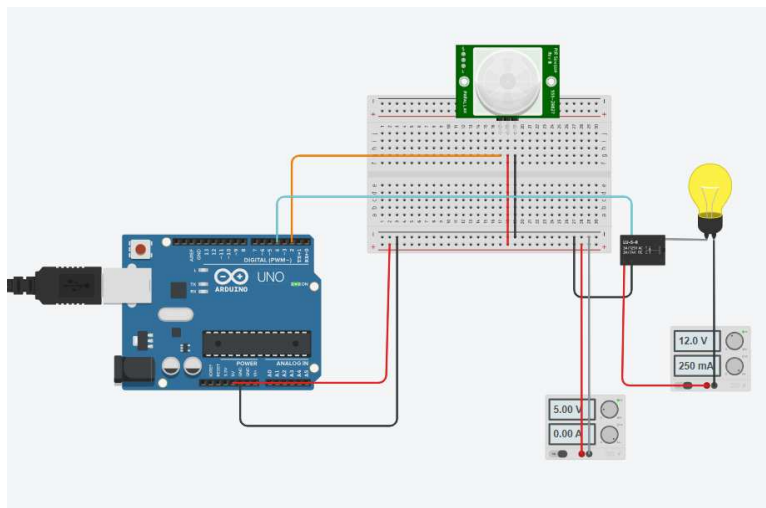


Figura 50 - Projeto do sistema de presença inverso. Fonte: captura de tela do Site Tinkercad

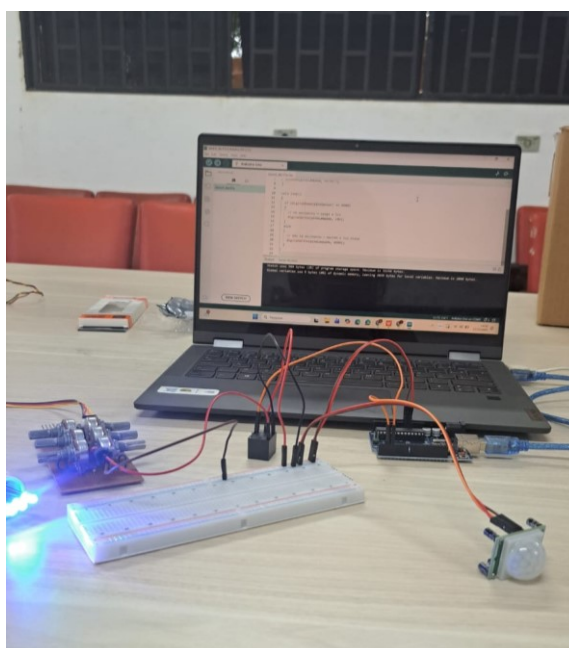


Figura 51 - Teste prático do projeto. Acerto pessoal, 2025

Por fim, o maior desafio foi a montagem do sensor de presença e dos fios no ampliador, que necessitou da maestria em conhecimentos elétricos do orientador, garantindo o funcionamento do sistema junto ao ampliador de fotografia. Além disso, para facilitar a montagem e agrupamento dos equipamentos foi soldado em uma placa os pinos e o relé, garantindo a passagem de carga entre os fios e melhor fixação do Arduino Uno. (Figura 52) e um ventilador para resfriamento do equipamento durante a exposição (Figura 53).

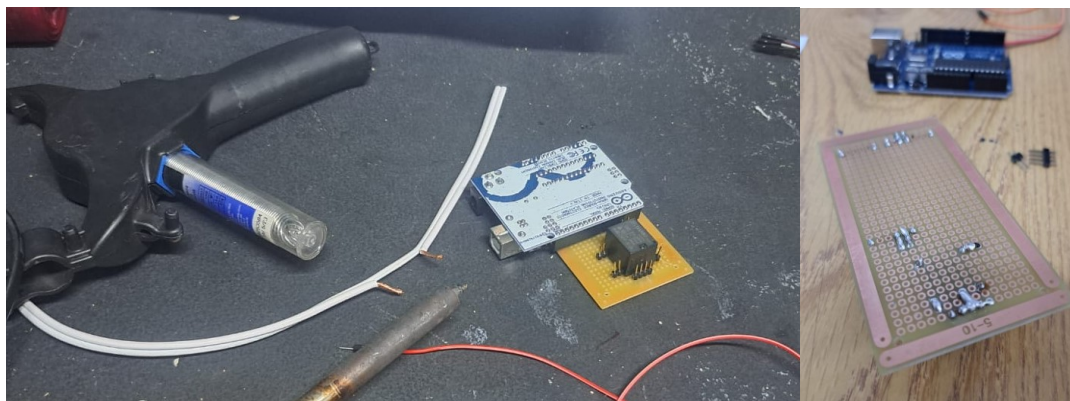


Figura 52 - Solda da placa. Acervo pessoal, 2026



Figura 53 - Solda da placa. Acervo pessoal, 2026