

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes

Victória Sofia Lúcio Silva

**A AÇÃO ABRASIVA DO
ESTAR PRESENTE:**
Registros de um tempo contínuo

Belo Horizonte
2025

Victória Sofia Lúcio Silva

A AÇÃO ABRASIVA DO ESTAR PRESENTE: Registros de um tempo contínuo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes Visuais
Orientadora: Prof^a Dra. Patricia Dias Franca-Huchet

Belo Horizonte
2025

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08 S586a 2025	<p>Silva, Victória Sofia Lúcio, 1998- A ação abrasiva do estar presente [recurso eletrônico] : registros de um tempo contínuo / Victória Sofia Lúcio Silva. – 2025. 1 recurso online.</p> <p>Orientadora: Patricia Dias Franca-Huchet.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Arte – Filosofia – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Tempo na arte – Teses. 4. Imagem (Filosofia) – Teses. 5. Fotografia – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7. Livros de artistas – Teses. I. Franca-Huchet, P. D., 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **VICTÓRIA SOFIA LÚCIO SILVA** - Número de Registro **2023702822**.

Título: **“A ação abrasiva do estar presente: Registros de um tempo contínuo”**

Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet – Orientadora – EBA/UFMG
Profa. Dra. Junia Cambraia Mortimer – Titular – ARQ/UFMG
Prof. Dr. Ricardo Miranda Burgarelli – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 22 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Dias Franca Huchet, Professora do Magistério Superior**, em 26/08/2025, às 15:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Junia Cambraia Mortimer, Professora do Magistério Superior**, em 28/08/2025, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Miranda Burgarelli, Professor Magistério Superior-Substituto**, em 28/08/2025, às 12:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 08/09/2025, às 13:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4490122** e o código CRC **E6803D20**.

Aos meus fantasmas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, meus queridos Ana e Alex, pela fé incondicional no conhecimento e pelo amor sem limites que sempre me proporcionaram. Ao meu irmão, Igor, por ser um farol mesmo sem se dar conta.

À minha orientadora, Prof^a Dra. Patricia Franca-Huchet, pelas trocas honestas e pelo apelo fraternal que sempre dirigiu a mim. Sua presença contribuiu de forma viva para a elaboração deste trabalho, do início ao fim.

Aos integrantes da banca de defesa, Prof^a Dra. Junia Mortimer e Prof. Dr. Ricardo Burgarelli, presentes desde a qualificação, que muito colaboraram para a metamorfose da escrita e me inspiraram com seus próprios trabalhos desenvolvidos dentro e fora do âmbito acadêmico. Ao Prof. Dr. Roberto Bethônico, integrante da banca como suplente, pela parceria de

longa data e contribuições sinceras, desde a minha graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes.

Ao gigante Programa de Pós Graduação em Artes da UFMG, em especial à secretária Natália Arruda e à coordenadora em exercício Prof^a Dra. Rita Lages Rodrigues, além dos demais trabalhadores que fazem do nosso um PPG de excelência.

Aos professores cujas disciplinas enriqueceram enormemente minha passagem pelo Mestrado: Prof^a Dra. Rita Velloso, do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG; Prof^a Dra. Patricia Franca-Huchet, Prof. Dr. Carlos Falci, Prof^a Dra. Gabriela Christóforo, Prof^a Dra. Rita Lages Rodrigues, Prof^a Dra. Elisa Campos, todos integrantes do corpo docente do Programa de Pós Graduação em Artes da UFMG.

Às amigadas que se iniciaram ou se intensificaram durante o tempo de desenvolvimento desta dissertação, bem como aos colegas que sempre prestaram apoio

quando o processo pareceu confuso e solitário.

Aos grupos de pesquisa que me acolheram, GRASSAR (Grupo de Ações Continuadas em Arte) e NEDEC (Núcleo de Estudos em Desenho Contemporâneo), em especial às suas respectivas coordenadoras, Prof^a Dra. Liliza Mendes e Prof^a Dra. Camila Rodrigues Moreira Cruz, além dos demais integrantes dos grupos, e ao Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo, coordenado pela minha orientadora. Em memória do Prof. Dr. Márcio Diegues.

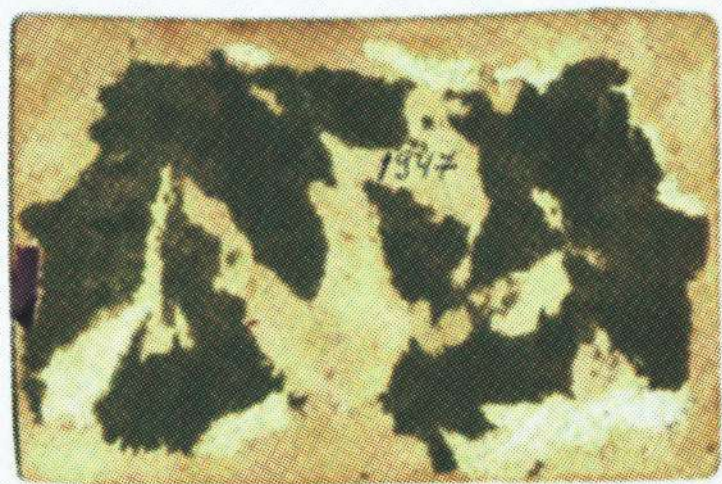
Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) pela concessão de bolsa de estudos para que esta dissertação fosse materializada, tornando a pesquisa em arte meu campo de trabalho formal. Agradeço, também, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que possibilitam a manutenção contínua do Programa.

Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem.

Georges Didi-Huberman

Os fluxos da rua e da memória fizeram deste um trabalho rugoso, com uma delicadeza característica, que se apresenta especialmente através da imagem como recurso máximo de enunciação, mirando o livro de artista para a composição de um dissertação de artista. O livro por si só é uma montagem: a sequencialidade das páginas, a diagramação do texto e a forma como ele se apresenta visualmente, as imagens e a ordem das imagens, são constituintes do próprio sentido do texto.

Normas da ABNT e concepções acadêmicas formais foram respeitadas, mas subvertidas e convertidas em uma forma própria de organização, já que trata-se de um trabalho literário, fluido, processual, construído sob os alicerces do escrito de artista, do livro de artista e da pesquisa autobiográfica. Aqui, a própria pesquisa é uma imagem do processo. Em um único volume, são reunidos pequenos capítulos temáticos sem distinções de grupos principais, fragmentos estilhaçados de texto e dois cadernos de imagens compostos inteiramente por fotografias do meu acervo pessoal e/ou familiar.



RESUMO

Esta dissertação se constrói como um livro de artista, uma montagem entre fragmentos textuais, cadernos de imagens e notas bibliográficas, onde o tempo e a ruína operam como matéria e método para compor um atlas imagético e teórico de múltiplas paisagens artificiais. A pesquisa parte da experiência subjetiva do caminhar urbano e se ancora na empiria delicada, conceito proposto por Walter Benjamin, para investigar como a paisagem, especialmente a da cidade de Belo Horizonte, registra e revela o desgaste como estética, memória e linguagem. Ao articular a ruína como devir e a matéria como campo simbólico, o trabalho propõe a corrosão como gesto artístico, instaurando um modo de criação em que o tempo age como coautor. A reflexão sobre o tempo como agente transformador é atravessada por autores como Emanuele Coccia, que entende a metamorfose como condição essencial da vida, e Milton Santos, que concebe a técnica como

empiricização do tempo na produção do espaço. O uso de processos químicos e biológicos sobre chapas metálicas tensiona os limites entre controle técnico e ação imprevisível, inscrevendo no corpo da obra uma temporalidade viva e instável. Essa experimentação se aproxima das práticas de Anselm Kiefer e Tacita Dean, artistas que lidam com o tempo como elemento constituinte da imagem e da matéria, revelando a impermanência como potência estética.

Entrelaçada a essas investigações, a memória familiar atua como fio condutor que atravessa e costura os diferentes materiais do trabalho. Fotografias de arquivo, sonhos e narrativas ancestrais emergem como vestígios que ultrapassam o plano individual, compondo uma arqueologia íntima e coletiva da imagem, em diálogo com a ideia de sobrevivência de Georges Didi-Huberman e com a noção de arquivo subjetivo presente na obra de Sophie Calle. O fotolivro, como dispositivo híbrido, torna-se espaço de inscrição do tempo doméstico e da história não oficial, em que o

corpo e a casa se confundem como suportes de memória. A imagem fotográfica é compreendida como rastro, espectro e arquivo, atuando como campo de fricção entre visível e invisível, presença e ausência, realidade e imaginação.

O caminhar pela cidade desafia estruturas individuais e torna o ser andante um amálgama de sensações. Uns atravessados pelo medo - ou pela coragem demandada no ato de estar presente -, outros pela curiosidade, a maior parte movida pela necessidade de deslocamento na metrópole. A participação no Núcleo Nômade de Fotografia insere a dimensão coletiva e performativa da caminhada como método de produção de sentido, reafirmando o corpo em trânsito como operador estético e político através da Pesquisa Baseada em Arte, evidenciando relações entre o corpo do artista e o corpo da cidade, a prática criativa em ateliê coletivo e a existência deste ateliê em um espaço museal institucional. A cidade, nesse contexto, é simultaneamente ruína e gesto, palco e arquivo, território

e linguagem.

Ao articular visualidade, escrita e matéria em constante metamorfose, esta pesquisa propõe um modo de fazer artístico ancorado na escuta, na fabulação e no gesto de demorar-se sobre o que tende a desaparecer.

Palavras-chave: ruína; tempo; cidade; memória; imagem; arquivo; corpo.

ABSTRACT

This dissertation is built as an artist's book — a montage of textual fragments, image notebooks, and bibliographic notes — where time and ruin operate as both material and method to compose an imagetic and theoretical atlas of multiple artificial landscapes. The research begins with the subjective experience of urban walking and is grounded in *delicate empiricism*, a concept proposed by Walter Benjamin, to investigate how the landscape, particularly that of the city of Belo Horizonte, registers and reveals wear as aesthetics, memory, and language. By articulating ruin as becoming and matter as symbolic field, the work proposes corrosion as an artistic gesture, establishing a creative process in which time acts as co-author. The reflection on time as a transformative agent is informed by authors such as Emanuele Coccia, who understands metamorphosis as a fundamental condition of life, and Milton Santos, who conceives technique as the

empiricization of time in the production of space. The use of chemical and biological processes on metal plates challenges the boundaries between technical control and unpredictable action, inscribing in the body of the work a living and unstable temporality. This experimentation resonates with the practices of Anselm Kiefer and Tacita Dean, artists who engage time as a constitutive element of image and matter, revealing impermanence as aesthetic power.

Intertwined with these investigations, family memory acts as a guiding thread that weaves together the various materials of the work. Archival photographs, dreams, and ancestral narratives emerge as traces that exceed the individual sphere, composing an intimate and collective archaeology of the image, in dialogue with Georges Didi-Huberman's notion of survival and Sophie Calle's idea of the subjective archive. The photobook, as a hybrid device, becomes a space for inscribing domestic time and unofficial history, in which the body and the home merge as memory supports. The photographic

image is understood as trace, specter, and archive, functioning as a field of friction between visibility and invisibility, presence and absence, reality and imagination.

Walking through the city challenges individual structures and turns the walking subject into an amalgam of sensations. Some are crossed by fear — or the courage required by the act of being present — others by curiosity, and most by the necessity of displacement in the metropolis. Participation in the Núcleo Nômade de Fotografia inserts the collective and performative dimension of walking as a method of meaning-making, reaffirming the body in transit as an aesthetic and political operator through Art-Based Research. This dynamic reveals relations between the artist's body and the body of the city, the creative practice in a collective studio, and the presence of this studio within an institutional museum space. In this context, the city is simultaneously ruin and gesture, stage and archive, territory and language.

By articulating visuality, writing, and matter in constant metamorphosis, this research proposes a mode of artistic practice grounded in listening, fabulation, and the gesture of lingering over what tends to disappear.

Keywords: ruin; time; city; memory; image; archive; body.

SUMÁRIO

- 1 Cidade vivida, cidade sonhada.....p. 21
- 2 Imagem-mistério, imagem-poeira e
imagem-ruína.....p. 22
- 3 Oxidações: matéria, corpo e tempo.....p. 36
- 4 Poeira de família: arqueologia de um afeto
herdado.....p. 47
- 5 Caderno de vestígios íntimos.....p. 56
- 6 O corpo como cartografia sensível, a rua como
convite ao corpo.....p. 82
- 7 O devir ruína: imagens do tempo.....p. 88
- 8 Caderno de fantasmas urbanos.....p. 98
- 9 Núcleo Nômade de Fotografia: interlocuções entre
o museu e a rua.....p. 132

10 A imagem é uma ferida aberta da linguagem.....p. 150

11 Sonho como arquivo vivo: insurreição do tempo sobre a carne.....p. 156

Referências bibliográficas.....p. 161

1 Cidade vivida, cidade sonhada

Tenho sonhado cidades que não conheço e não sei se existem para além do sonho. São avenidas largas com poucos carros, muitas pessoas transeuntes, viadutos cheios de vida. Parece que estou sempre indo até um destino, que não sei qual é, pois nunca chego lá. Há uma certa pressa em meu caminhar, que se esvai à medida que percebo o novo das ruas. No caminho observo as frestas, os reflexos das luzes, vejo quem se desloca e quem busca a inércia, penso qual o melhor trajeto para chegar a um prédio público com um banheiro acessível. Às vezes pareço estar na avenida Antônio Carlos ou na rua Assis Chateaubriand, pois acordo com a lembrança destas conhecidas travessias. No sonho, os lugares me transmitem uma estranha sensação de familiaridade. Acordo e não me contento com a dureza do concreto, como as ervas daninhas que insistem em brotar onde não há mais terra.

2 Imagem-mistério, imagem-poeira e imagem-ruína

A memória do mundo reside nele próprio. Aquilo que modificou a terra, como um osso calcificado depois de uma fratura, se torna sua estrutura, se mantém em camadas submersas e sustenta a entropia designada pelo tempo. Este tempo, acontecimento presente contínuo, medido menos pelas horas e mais pela estética ruidosa causada pelos anos de desgaste, pode se manifestar de infinitas maneiras a depender do contexto em que é observado. Para Emanuele Coccia (2020), a metamorfose é uma condição indissociável à vida, e somente através dela é possível a manutenção da existência, inclusive com os próprios ciclos de nascimento e morte. Se levarmos em consideração uma noção de materialização do tempo através da matéria no espaço físico e esta conceitualização da metamorfose enquanto parte intrínseca da vida, como a imagem do desgaste se apresenta na paisagem urbana? O tempo cronológico, neste sentido, é implacável, incessante, cria

um amálgama sobre as superfícies a ele expostas, muda aparências e estruturas, cria desenhos aparentemente abstratos que carregam consigo uma inteligência fractal única.

As ruínas urbanas, emboscadas pela infertilidade produtiva, sobrevivem como organismos híbridos neste terreno inóspito da cidade modernizada; transitam entre real e sublime, concretude e mistério, lembrança e esquecimento. Através da mudança, da metamorfose, há continuidade da vida, há transmutação e prosseguimento no corpo terrestre, e mesmo os corpos inanimados — tanto os que já tiveram ânimo e padeceram, quanto os que nunca conheceram o viver — reverberam e incorporam apêndices na existência em geral. Segundo Coccia,

O meio ambiente natural não existe. O mundo está sempre, em todas as suas partes, concebido, desenhado, construído. E, o mais importante, o espaço é sempre concebido e

construído por outras espécies e para outras espécies além daquela que o ocupa. É por esse motivo que as relações com o mundo nunca são simplesmente físicas ou naturais, mas sempre políticas. Estar no mundo significa, para cada espécie, viver no espaço concebido e construído por outros. Viver, portanto, significa sempre invadir, ocupar um espaço estrangeiro e negociar o que poderia ser um espaço compartilhado. (COCCIA, 2020. p. 185)

Pensar a metamorfose da matéria, no campo da arte, tende a fugir da ideia de controle da técnica e, por consequência, do resultado. Se por um lado o domínio da técnica é de grande relevância para a formação em arte, a subversão a este alicerce também oferece grande impacto na completude política do pensar artístico. Como nas cidades, nas esquinas em negrito pela ação do fogo, nas paredes mofadas pela umidade mal canalizada, nos revestimentos acrílicos arranhados por metal,

sempre está presente uma determinada previsibilidade de reação da matéria que, ironicamente, responde em único à natureza imprevisível do viver. Sobre as relações entre o espaço geográfico e as técnicas empregadas ao realizá-lo, para Milton Santos,

[...] empirizamos o tempo, tornando-o material, e desse modo o assimilamos ao espaço, que não existe sem a materialidade. A técnica entra aqui como um traço de união, historicamente e epistemologicamente. As técnicas, de um lado, dão-nos a possibilidade de empiricização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação precisa da materialidade sobre a qual as sociedades humanas trabalham. Então, essa empiricização pode ser a base de uma sistematização, solidária com as características de cada época. Ao longo da história, as técnicas se dão como sistemas, diferentemente caracterizadas. [...] As técnicas são datadas e incluem tempo,

qualitativamente e quantitativamente. As técnicas são uma medida do tempo: o tempo do processo direto de trabalho, o tempo da circulação, o tempo da divisão territorial do trabalho e o tempo da cooperação. (SANTOS, 2006. p. 33)

Me pergunto, portanto: qual a função sistêmica destas técnicas? Como se transformam em imagens subconscientes de uma espécie de iconografia da ruína? Qual a posição do artista pesquisador neste sistema? Milton Santos propõe que o tempo, ao ser percebido e traduzido em experiência concreta, torna-se assimilável ao espaço, pois ambos ganham expressão material. Essa materialidade é essencial para que o espaço seja visto, vivido e transformado. A técnica se torna, então, uma mediadora desse processo, uma ponte entre o tempo vivido e o espaço construído. Mais que instrumentos, as técnicas são expressões históricas das sociedades humanas, pois revelam como o tempo é usado e incorporado ao território. Quando Santos afirma que “as

técnicas são uma medida do tempo”, está mostrando que a organização técnica de uma sociedade molda suas relações com o espaço e com os ritmos da vida urbana.

Há, ainda, de se pensar na apropriação e manipulação do tempo pelo próprio artista, e na réplica do real que este é capaz de criar. O que confere mistério a uma imagem? Quando confrontamos uma imagem, quais de suas partes se impregnam em nós? Man Ray dizia preferir fotografar uma ideia (uma tradução inextricável do pensamento para o visual) a fotografar um objeto (um fato), o que se manifesta em explícito com a imagem fotográfica *Élevage de poussière* (*Criação de poeira*, sendo o termo *élevage* utilizado no francês para referir-se a algo como *criação de gado*, *breeding* no inglês, não necessariamente relacionado à *criatividade*, *criação* no nosso português, associando ao título uma condição de paisagem, como a visão aérea de um pasto), de 1920, criada a partir da obra *Le Grand Verre* (*O Grande Vidro*), de Marcel Duchamp.



Man Ray e Marcel Duchamp,
Élevage de poussière, 1920.
Impressão em gelatina de prata
sobre papel. Fonte: Galerie
Françoise Paviot, Paris, 2015.

Escrever sobre esta fotografia é o mesmo que encerrar-lhe o mistério: da paisagem meio lunar e meio rural, meio cyber e meio escatológica, tanto real quanto sublime, emerge a verdade de um tempo mais curto que o esperado, numa dimensão muito mais doméstica e íntima. Durante alguns meses, *O Grande Vidro* permaneceu no ateliê de Duchamp, intocado a não ser pela poeira das horas que alcançava a prateleira, dia após dia.

Georges Bataille, em outubro de 1929, publica um verbete de seu *Dicionário crítico*, na revista *Documents*, cujo título é *Poeira*. Bataille neste verbete nos traz uma poeira que persiste, e talvez seja essa persistência da poeira que altera nossa visibilidade, tornando-a mais evidente, ou seja, visível quando se acumula; enfim, ela tanto é espectro quanto vestígio, tanto é memória quanto matéria. Uma matéria que existe, mas que mesmo assim pode ser sinônimo não apenas de memória, mas do esquecimento,

quando se tem em vista um exemplo prosaico de uma casa abandonada, cuja poeira cria uma camada, uma película, praticamente uma pele sobre a mobília. É em torno dessa oscilação entre memória e esquecimento que a poeira paira na história (da literatura e da arte). (FERREIRA, 2022. p. 3-4)

O acúmulo material e o acúmulo temporal (talvez um retroalimentando o outro, a todo tempo) presentes nesta fotografia são indícios de um fazer artístico profundamente enraizado em uma ideia de ruína. A “estética dos vestígios” (FERREIRA, 2022) aponta para a ruína da memória, a ruína do arquivo, a ruína dos modos-de-fazer e dos modos-de-pensar, a ruína do sonho, a ruína da própria vida em si. Se a ruína se mostra inevitável e, ao mesmo tempo, em absoluto natural, então “não é o medo da loucura que vai nos obrigar a hastear a meio-pau a bandeira da imaginação” (BRETON, 1924). Ao fotografar poeira acumulada sobre uma obra outra, Man Ray não apenas subverte a linguagem

fotográfica da guerra por insinuar uma paisagem marcada pelo declínio, como anarquiza, também, o status de *acabamento da obra*, ou melhor, antecipa a noção de *obra em processo* que hoje nos é tão cara.

Aqui, os ciclos históricos se apresentam não sob a forma do círculo ou da linha contínua, e sim como um desenho fractal que se assemelha às fissuras rizomáticas no concreto em contato com a emulação do real: o próprio tempo. Talvez, os *tempos*. Estes tempos são muitos e ambíguos. O tempo de uma obra no ateliê, de um método fotográfico, de uma guerra findada e de uma outra que se aproxima, de um sistema impositivo, de uma busca por disruptura. É, também, o tempo da linguagem, já que a leitura de uma imagem se dá, a princípio, do contato direto com a visualidade. Todas as coisas, animadas ou inanimadas, possuem sua própria e singular linguagem, e cabe ao indivíduo traduzir (ou não) esta linguagem em parâmetros inteligíveis a si próprio (BENJAMIN, 2018) Trata-se de uma mimese do real através do imaginário (a paisagem onírica alcançada

através de um objeto díspar), mediado pelo instrumento sintético criado por este mesmo real (a fotografia).

Em Man Ray e Duchamp a poeira estaria presente como algo análogo ao tédio, [...] que alerta para um local que não faz mais sentido, anacrônico, frente a uma cidade que insiste em mostrar sua modernidade. Essa poeira que sufoca o passado, que se perde em meio a uma modernidade que se faz presente. Poeira que se acumula, que revela não apenas no aspecto material, mas também no aspecto temporal. [...] No *Vidro* de Duchamp a poeira *insiste*. A exigência da poeira seria a exigência da própria imagem e do próprio texto: o *demorar*. A poeira, assim como a imagem, é lenta. (FERREIRA, 2022. p. 8)

Assim, a poeira assume o duplo papel de concretizar e mimetizar o real. Para além da linguagem fotográfica em si, eis o dever do espectador:

O dom de ver as semelhanças, de que todos dispomos, mais não é do que um fraco rudimento da poderosa compulsão, a que estávamos submetidos antes, de nos tornarmos semelhantes e de agirmos segundo a lei das semelhanças. Talvez não exista mesmo nenhuma das suas funções superiores que não seja decisivamente determinada pela faculdade mimética” [...] sendo a linguagem humana [...] “o grau mais elevado do comportamento mimético e o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis: um *médium* para o qual migraram definitivamente as antigas forças da ação e da ideia miméticas, até o ponto de liquidarem as da magia. (BENJAMIN, 2018, p. 55-56)

Ao confrontar a imagem de Ray e Duchamp, estamos diante do paradoxo entre magia e linguagem, tentamos nos convencer de qualquer coisa que nos ampare, que ratifique a desilusão do real, que tente dar

sentido lógico ao que enxergamos. Vale lembrar que na década de 20 do século passado, há cem anos, quando esta fotografia foi publicada pela primeira vez, os meios de manipulação da imagem fotográfica eram muito menos densos que as tecnologias empregadas nos dias de hoje — fenômeno este que, diga-se de passagem, levanta um sem-fim de questionamentos.

Em contraposição a adaptação à letargia e à morte dos mundos de imagens, uma aproximação consciente e mimética ao percebido aponta para uma acessibilidade do acontecimento por meio de uma “adaptação” do sujeito a este. Numa tal forma de olhar — entendido metaforicamente — o visto não deve ser adaptado ao sensível, mas o próprio sensível deve assemelhar-se ao visto. (GEBAUER, WULF, 2004. p. 80)

Quando olho para esta imagem por uma outra perspectiva (a única que tenho, a princípio; a minha própria), em um tempo cronológico outro, um contexto

outro, um continente outro, tudo, enfim, díspar, e, ainda assim, o apelo me toca, gera uma fascinação estranha e familiar, consigo compreender melhor a regressão arqueológica que define a prática ruinológica para Raul Antelo, “para a qual o não-passado que ainda age apresenta-se agora sob a forma do sintoma, ao passo que, na arqueologia, troca-se a busca da origem pela captação da emergência”, sendo esta análise de *Élevage de poussière* uma tentativa de compreender, começando pelo fim (a obra em si), ou se aproximar de um movimento para além de seu status de vanguarda através desta regressão que é “como o realismo borgiano, *elusiva*, o anverso pontual do eterno retorno: ela não busca repetir o passado, mas quer deixá-lo fluir para aquém ou além do próprio passado, encontrando o que nunca existiu de fato” (ANTELO, 2016).

3 Oxidações: matéria, corpo e tempo

Em 2020, realizei uma série de oxidações sobre chapa de aço galvanizado que, com exposição contínua a água sanitária, vinagre, urina e sangue, além da influência direta da irradiação solar, se transformaram em imagens espontâneas na superfície que se modificam com o passar do tempo. A reação química do processo alterou, também, a própria estrutura física do metal, que foi corroído e, simultaneamente, passou a corroer tudo aquilo com o qual entra em contato. Ao empregar agentes químicos e biológicos que operam tanto na degradação da matéria quanto na ativação simbólica do corpo, busquei tensionar os limites entre o controle processual e a ação imprevisível do tempo. A superfície metálica se transforma em suporte e agente, corroendo e sendo corroída, em um processo de troca que extrapola o visível. Este trabalho me levou à concepção do *método de degradação orgânica*, que consiste no uso de substâncias naturais e/ou sintéticas para acelerar a

reação de desgaste causada pela passagem do tempo. Como resultado, a reação deixa rastros que entendo serem um indicativo de uma ação, um registro aleatório de presença, conforme Carlos Falci:

Os rastros seriam tanto as marcas de que algo se passou, ou de que algo passou por um lugar, bem como a ação que produziu aquela marca, aquele vestígio. A passagem que produz a marca confere ao traço uma dinâmica, a possibilidade de resgatar a narrativa que criou tal marca da passagem; e ao mesmo tempo, essa marca tem uma permanência no aqui e no agora, fundamentalmente ligada ao documento que contém o rastro. Este, então, é ao mesmo tempo móvel e estático, porque fala de um ato que aconteceu e se faz visível naquele momento em que é reconhecido enquanto tal, numa inscrição mais duradoura. Nesse sentido, é construído na própria busca de um lugar passado e não somente como a

confirmação de que esse lugar passado existiu. Por essa razão, entendo que o rastro não pode ser dissociado da operação que produz textualidades capazes de autorizar uma determinada memória e de terem autoridade sobre a mesma. (FALCI, 2019. p. 611)

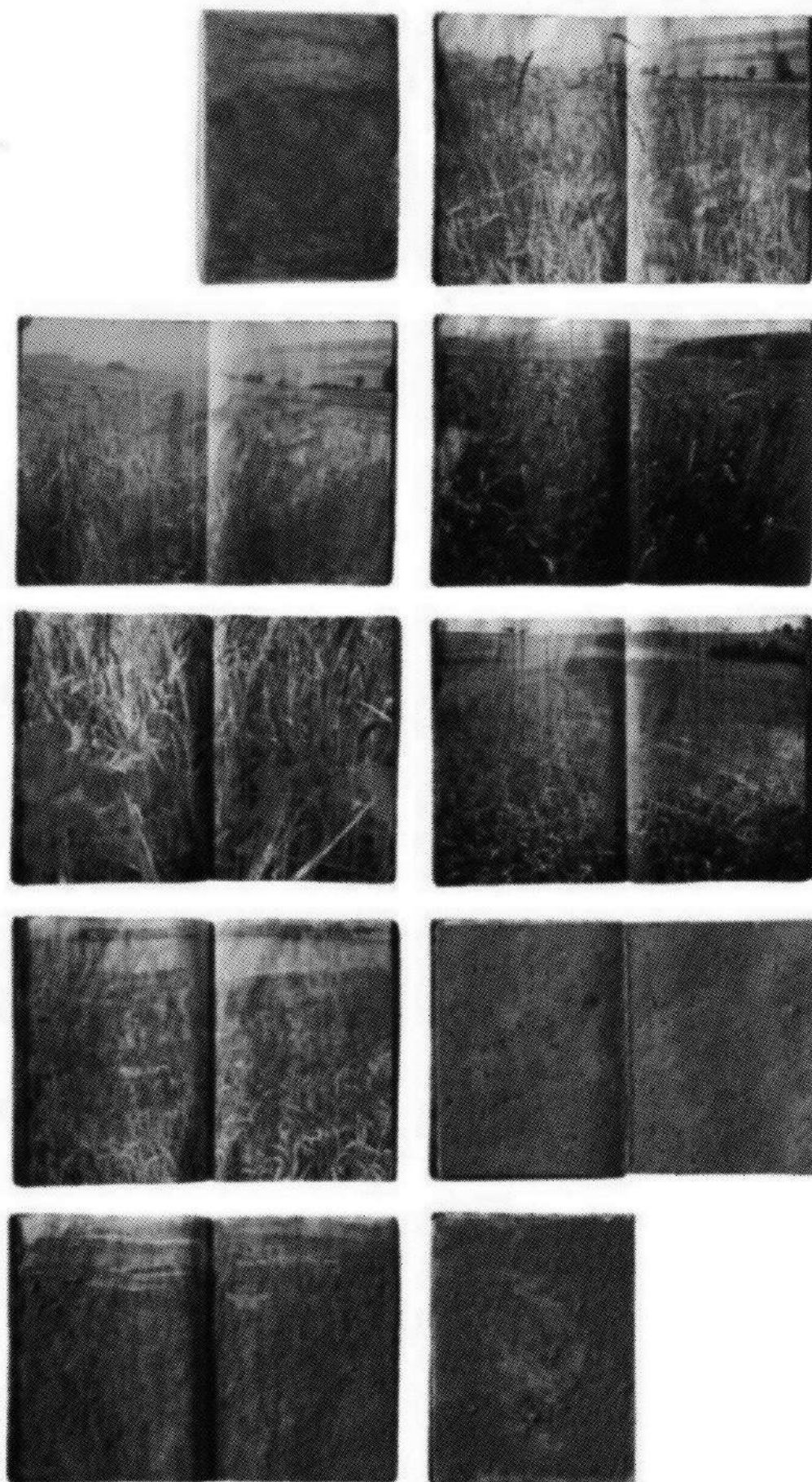
Seguindo o raciocínio de Falci, a obra parte de um interesse pelas transformações físicas da matéria como registro da passagem do tempo e como metáfora para os processos de desgaste — sejam eles materiais, históricos ou subjetivos — e pela intenção deliberada da inscrição do rastro. Ao longo do desenvolvimento da série, passei a entender essas chapas não apenas como objetos plásticos, mas como corpos expostos, sujeitos à deterioração, à contaminação e à inscrição de marcas invisíveis que vão emergindo com o tempo. Nesse sentido, estabeleço uma relação direta com o pensamento visual de Anselm Kiefer, cuja produção mobiliza a ruína e a decomposição como signos da

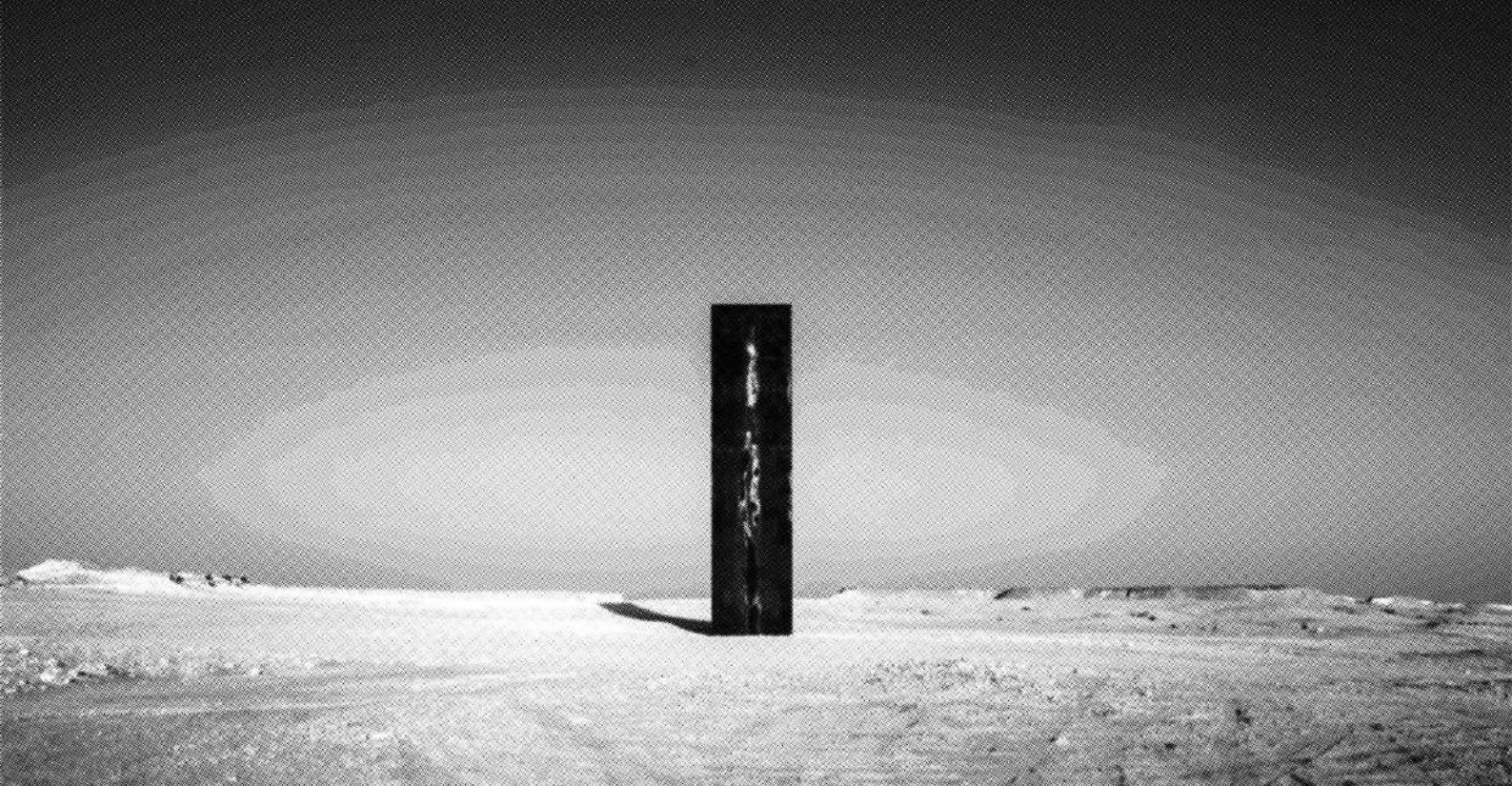
memória. Me interessa esta capacidade da matéria de reter camadas de tempo e história, criando imagens que se formam por acúmulo e perda. O uso do sangue — fluido vital e simbólico — aproxima meu gesto de uma arqueologia pessoal e coletiva, evocando uma memória visceral, inscrita na própria carne da obra. Para Kiefer, o material e o tempo são condutores de todo um processo, e o artista, literalmente, “pede ajuda à natureza” (GIRARDI, 2010), expondo suas criações à chuva, ao sol, à lua.

Ao colocar suas obras em contato direto com as ações do tempo, Kiefer como que busca a aceleração do processo de significação da passagem do tempo, assim trabalha não com a ilusão do “passar do tempo”, mas com o tempo agindo de maneira real. O artista investiga, então, as possibilidades latentes do quadro que vão direcioná-lo a tomar certas decisões. São tantas possibilidades e cada opção descartada é uma perda e ao mesmo tempo, um reflexo de todas as contradições

internas. Para ele, a guerra interna pode se converter em uma paz externa; porque a nostalgia, o desespero por todas as opções não tomadas, só poderiam acalmar-se quando a forma chegada corresponda à proximidade inicial. Da mesma forma que a fruição nunca corresponde ao desejo, o resultado é sempre algo provisório. (GIRARDI, 2010. p.55)

A fisicalidade do aço e seu comportamento frente à corrosão me remeteram também à escultura de Richard Serra, em especial sua instalação no deserto do Qatar East-West / West-East, de 2014, embora minha abordagem se afaste da monumentalidade e do gesto industrial. Aqui, a ação escultórica se dá pelo inverso: corroer em vez de erguer, submeter a matéria à fragilidade em vez de exaltá-la como potência. A gravidade da chapa oxidada, sua densidade visual e material, torna-se um campo de tensão entre presença e decomposição.





Richard Serra, *East-West/ West-East*, 2014 (acima). Chapa de aço, aproximadamente 14m de altura. Instalação permanente no Brouq Nature Reserve, Qatar. Fonte: QATAR MUSEUMS.

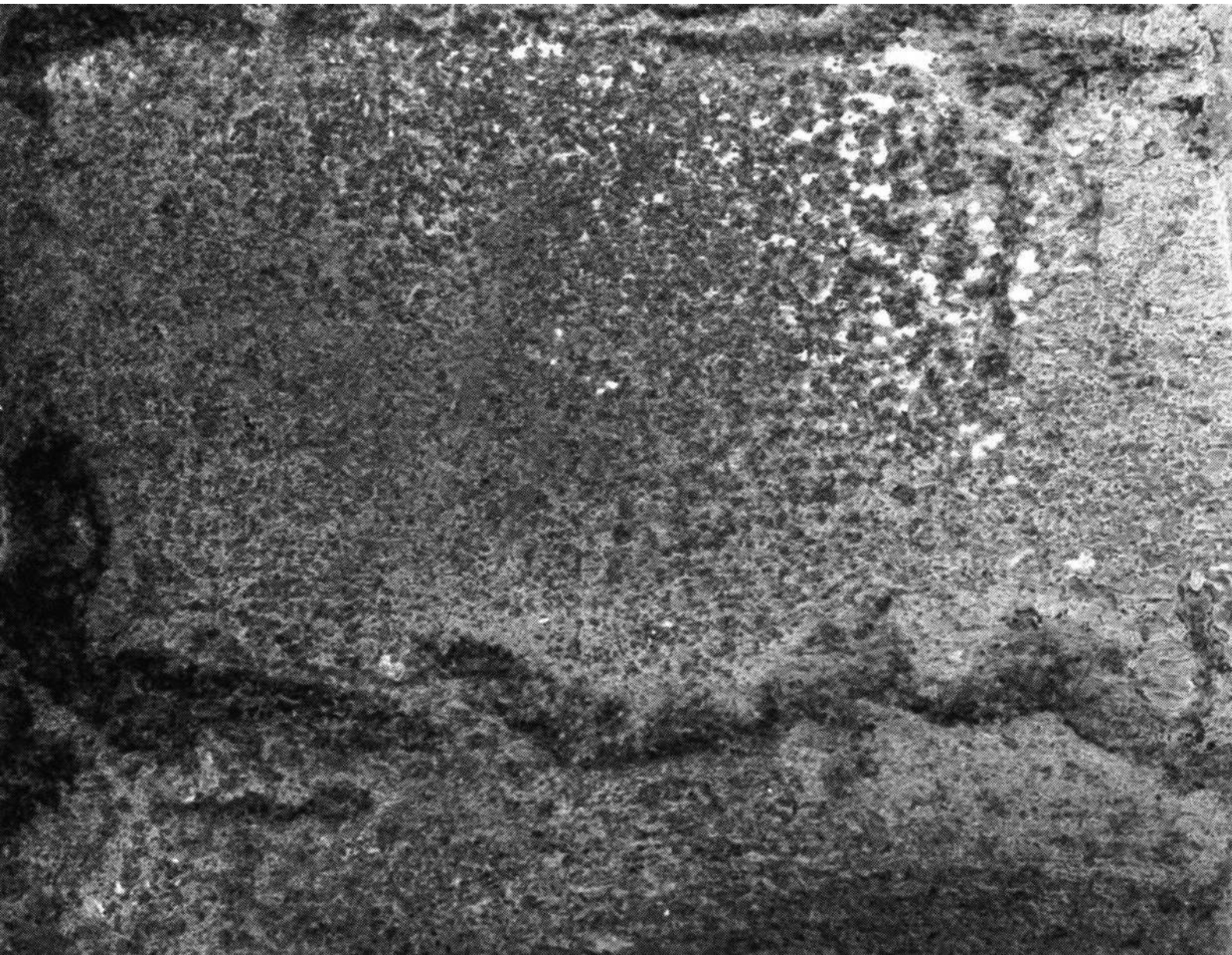
Anselm Kiefer, *Märkischer Sand V*, 1977 (à esq.). Livro de artista. Imagens fotográficas, areia, óleo e cola sobre papel. 62 x 42 x 8,5 cm. Fonte: SILVEIRA, 2008, p. 78.

Ao introduzir elementos corporais como a urina e o sangue, proponho um tipo de inscrição autobiográfica silenciosa, onde o corpo atua como agente transformador, sem se fazer diretamente visível. Não se trata de contar uma história linear, mas de fazer do suporte uma superfície de inscrição sensível, onde o invisível atua. A impermanência e a instabilidade da imagem também se tornaram centrais no processo. Na obra de Tacita Dean, o tempo não é apenas um tema recorrente, é constituinte da forma e da experiência estética. Ao trabalhar com suportes analógicos como o filme em 16mm e 35mm, a artista britânica posiciona sua produção à margem da lógica da imagem digital, optando deliberadamente por tecnologias obsoletas ou em processo de desaparecimento. Essa escolha não é nostálgica, mas política e poética: trata-se de evidenciar o caráter instável, finito e falível da imagem, que se comporta como um organismo em constante transformação. Da mesma forma, compreendo o tempo não apenas como tema, mas como meio ativo da criação. Cada chapa de aço galvanizado é um experimento em

curso, uma imagem que continua a se modificar após sua "finalização", tornando-se um objeto temporal por excelência — sempre inacabado, sempre em trânsito.

Este trabalho situa-se no cruzamento entre linguagens, como um gesto que dissolve os limites entre escultura expandida, pintura matérica, performance e instalação. Interessa-me a ação do tempo como gesto estético, e a corrosão como escrita: uma escrita implícita, que emerge do contato entre matéria, química e ambiente. O tempo é aqui o principal meio expressivo, não apenas como tema, mas como ferramenta ativa, sendo um colaborador na feitura da obra, um coautor. O trabalho convida à observação lenta, à convivência prolongada com as alterações que continuam a ocorrer, mesmo após a finalização da ação artística propriamente dita. Ao permitir que o aço oxide, absorvendo agentes biológicos e químicos, inscrevo no corpo metálico uma narrativa da degradação, mas também da persistência daquilo que se mantém vivo, ainda que em ruína, em tempos de esgotamento — em que o corpo, o meio

ambiente e os materiais estão todos marcados por processos de desgaste, contaminação e transformação irreversível.





Victória Sofia, série sem título, 2020 (à esq. e acima). Oxidação sobre chapa de aço galvanizado, dimensões variáveis. Fonte: acervo pessoal da artista, 2020.

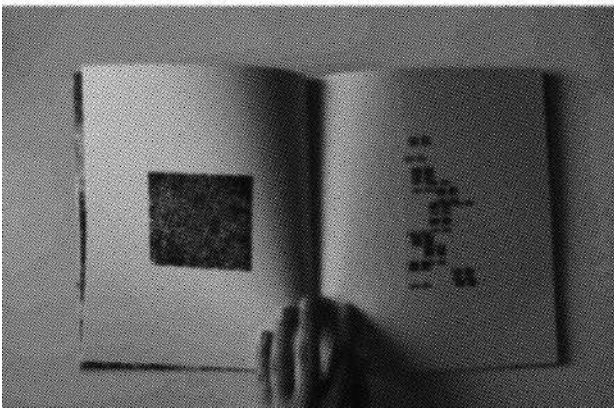
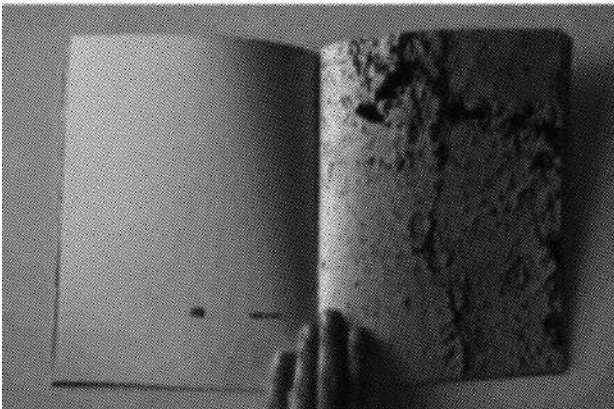
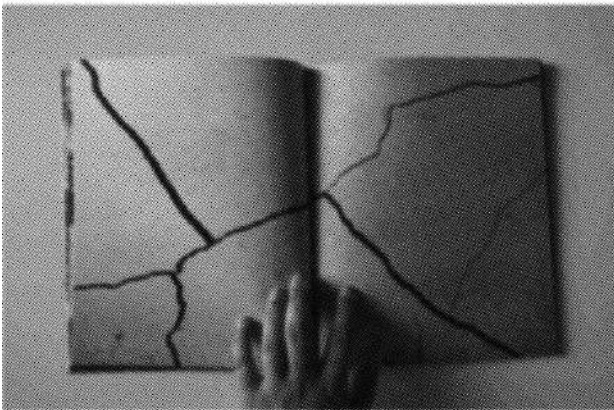
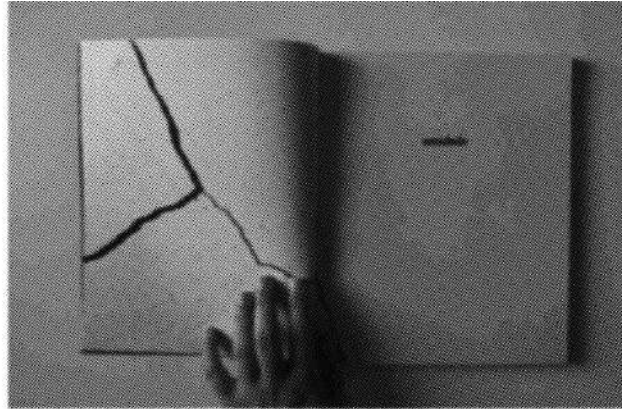
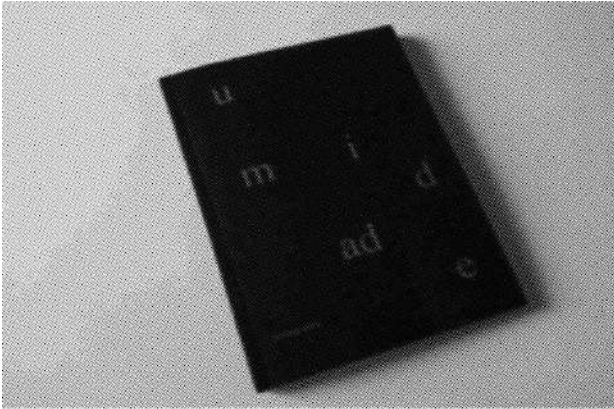
4 Poeira de família: arqueologia de um afeto herdado

o dia claro tomba na varanda, acorda esporos e manda para o fundo da terra a água de suas lágrimas. lágrimas caídas na hora de vitória, os porcos gritando são hoje puros e rosas, o caule leitoso como aquela mulher de mãos finas que me ensinou a fazer chá de folha de goiaba para amenizar a dor do útero. fala pouco sobre coisas necessárias e quando o faz é realmente necessário. o cheiro de mijo no quintal em nada define as camadas de memória daquele lugar e nem seus cabelos brancos falam sobre velhice. falam mais sobre a vida vivida cheia de arrependimentos em forma de cacto, choro em forma de pé de galinha, voz derivada do silêncio, o dito silêncio costurado na boca em forma de ruga. sorriso para baixo, noventa graus de descompostura, mais noventa de puro sangue fervente, trezentos e sessenta de

misericórdia, mais algumas contas de amargura. muitas contas amargas, azeda é a lembrança do que não foi, os peitos murchos como orquídeas no outono.

agrado? creio que não. quando menos se espera já virou areia. e os olhos aflitos me levam a lugar nenhum senão à certeza de que terei este mesmo rosto, ruga em forma de abraço, jardim em forma de fotografia velha, mofo em forma de sorriso para baixo, os dentes da boca em forma de dente dos pés, unha em forma de redemoinho. o rio correndo sozinho mirando as paredes. as paredes rachando mirando o sol. a terra estralando mirando as estrelas. e uma lagarta sem caminho almejando o mato que arranco a leves puxões, extorquir as raízes na expectativa de que [...] irei me deitar [...] e a água correrá [...] além dos meros olhos meus. (SOFIA, 2023. p. 104-105)

O texto acima, intitulado Umidade [2], é parte de um fotolivro composto por fotografias de paredes das casas de minhas avós, materna e paterna, ambas residentes da região de Venda Nova, em Belo Horizonte. Este texto é parte do meu primeiro livro, *Permissão ao desgaste: o rebento do tempo enquanto processo criativo*, publicado pela Editora Appris em 2023, como uma adaptação do meu TCC em Artes Visuais, apresentado em 2022 com orientação de Rodrigo Borges Coelho. O fotolivro original foi uma tiragem única, possibilitado pelo edital de Auxílio ao Estudante, promovido pelo Colegiado de Graduação em Artes Visuais da EBA - UFMG em 2020, durante o isolamento social. Nele, foi explorado o caráter solitário da passagem do tempo a partir de imagens e textos poéticos que evocam a relação entre corpo e casa, além de uma noção de afetividade em constante estado de mudança. Elementos como o mofo, a rachadura, o granulado, os riscos e as manchas remetem instintivamente a ambientes da memória, corroídos e atravessados pela ação do tempo.





Victória Sofia, *Umidade*, 2020 (à
esq. e acima). Fotolivro, 21 x 15
cm Fonte: acervo pessoal da
artista, 2021.

Muito antes de mim, meus avós transitavam por entre ruas e estradas de terra nesta cidade cunhada Belo Horizonte, quando começava o sufocamento dos rios e das matas urbanas em prol do desenvolvimento, “destruir para criar” ou qualquer lema cinquentista que se apoie em asfalto e concreto para dar sentido à existência. A imagem de meu avô montado em um cavalo em plena Praça Rui Barbosa, bem em frente ao prédio da Estação Central, me atingiu como uma bola de fogo, um cometa atravessando o horizonte do passado no presente (DIDI-HUBERMAN, 2009). Inesperada, aquela composição fez surgir em meu interior fabulações frescas sobre a vida na cidade, sobre a vida de meu avô e sobre a vida construída pela minha família na cidade. No verso amarelado da fotografia, em letra cursiva azul, está escrito apenas “Junho de 1966, Carlos Lúcio”. Ele, então com seus 19 anos de idade, recém saído de Uberlândia, cidade em que nasceu e viveu até mudar-se para a capital do estado, esguio, seu rosto fino dotado de uma expressão neutra com sobrancelhas grossas e retas bem marcadas, uma mão apoiada sobre o cavalo sem sela,

mostrava uma aptidão interiorana para o galope, contrastando à arquitetura eclética que, por suposto, conferiria à cidade um ar de iluminação urbano-cultural próprio das metrópoles europeias que serviram de espelho ao grupo de homens que “fundaram” Belo Horizonte. Bem perto da data desta fotografia, meu avô conheceu minha avó, que à época trabalhava em uma padaria no bairro Bonfim. Ela nasceu em Belo Horizonte, o que é algo raro, dado que a cidade, recente, foi por muito tempo ocupada pelos constantes fluxos migratórios demandados por um canteiro de obras permanente.

Se [...] a imagem é um operador temporal de sobrevivências - portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa “atualidade integral”, logo, a nosso futuro -, é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de *queda* em nossa direção, essa queda ou esse “declínio”, até mesmo essa

declinação, que não é [...] desaparecimento.
(DIDI-HUBERMAN, 2009. p. 117)

A fabulação que me revela a fotografia tem relação com o imaginário urbano da matéria: penso na espessa camada de poeira que cobria as ruas, montanhas ainda recheadas de minério em seu interior mais profundo, largas avenidas de pedra calçada, árvores exuberantes por longas extensões no coração da metrópole. Ao mesmo tempo, esta criação de significados e histórias se relaciona com a própria concepção de imagem enquanto percepção do entorno. A imagem se cria no tempo do pensamento, e pode tanto se dissipar quanto se multiplicar em outras formas possíveis de existência. É o espelho do mundo, e cria o mundo; se a imagem é aquilo que se vê, então ela é capaz de definir o real enquanto cria imaginários. No tempo da perda do valor da experiência, a fotografia vem como prova da experiência-forte de Benjamin, não para mim, mas como documento da experiência-vivência de meu avô e de seu entorno. Em mim, uma nova experiência foi gerada a

partir da documentação da experiência externa. Ao me permitir ser afetada, tenho uma experiência de empiria delicada, como quem percebe a vida nos detalhes de outra vida, de outro corpo, de outro tempo. O passado ressoa no presente, encontra sua presença no presente, enquanto imagina um futuro. Neste sentido, a imagem é um futuro do pretérito: ela indica aquilo que poderia ter sido, mais do que aquilo que, de fato, foi, quando abre margem à urdidura, à imaginação para além da “verdade”.

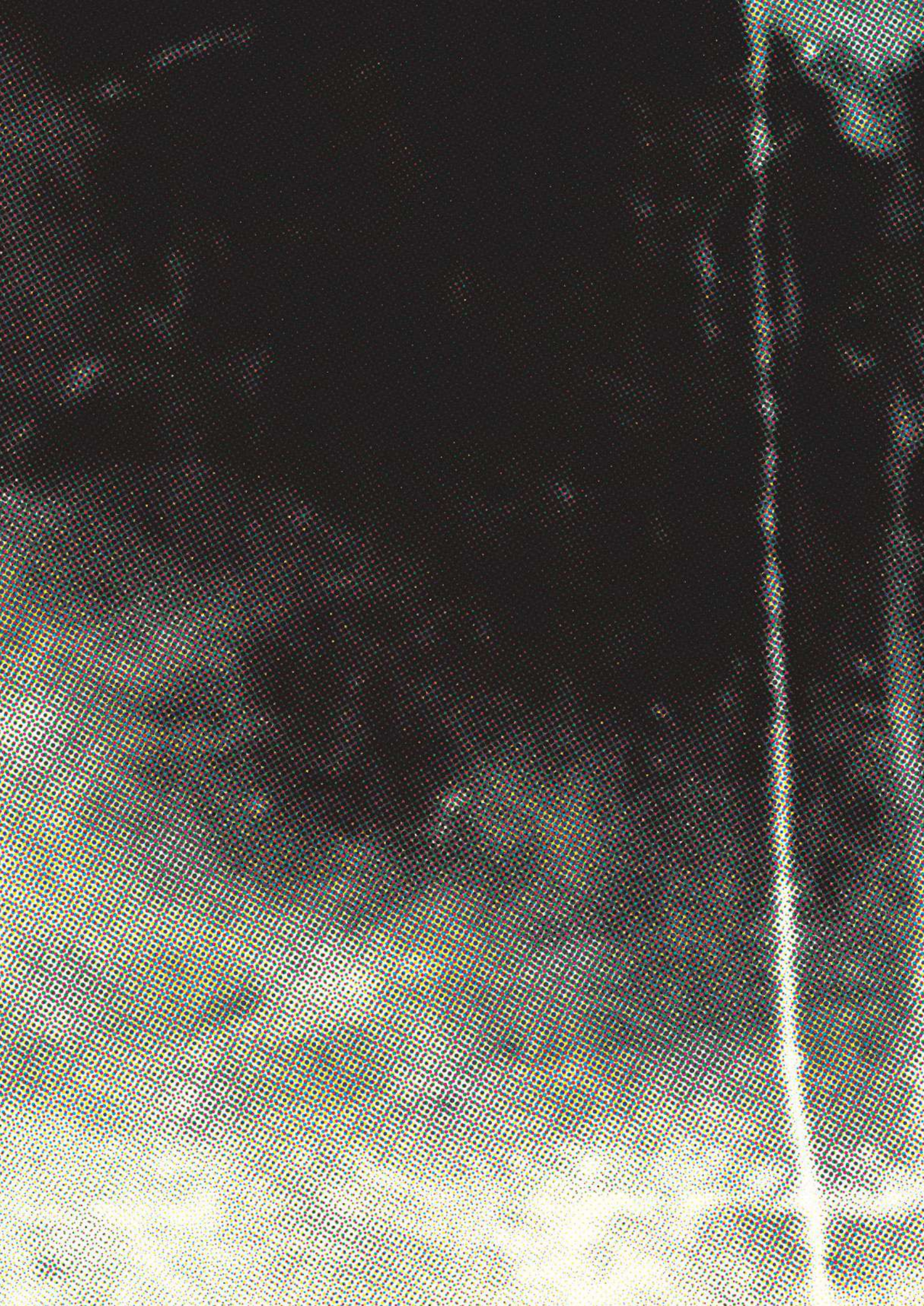
5 Caderno de vestígios íntimos

Este caderno reúne fragmentos visuais de um arquivo doméstico, composto por fotografias da minha família, reorganizadas como material de pensamento e escuta. O arquivo está, hoje, em posse de minha avó materna, Eliana, quem me contou as histórias carregadas pelas fotografias e as que se escondem fora das imagens.

Aqui, a imagem opera menos como documento e mais como vestígio — uma aparição silenciosa de algo que já não está, mas que insiste em permanecer. O gesto curatorial não visa restaurar uma memória estável, mas escavar suas camadas de poeira e silêncio, reconhecendo o tempo como agente de apagamento e de presença. Cada fotografia é tratada como uma fresta onde o passado reluz e falha ao mesmo tempo, revelando uma memória que não se fixa, mas se desfaz com delicadeza. Estas imagens não narram uma história familiar linear;

ao contrário, elas se deixam contaminar pelo ruído da ruína, pela dobra do afeto, pela montagem como forma de sobrevivência do sensível. O caderno de aparições íntimas é, assim, uma cartografia instável do que ainda pulsa no intervalo entre a perda e o gesto de guardar.















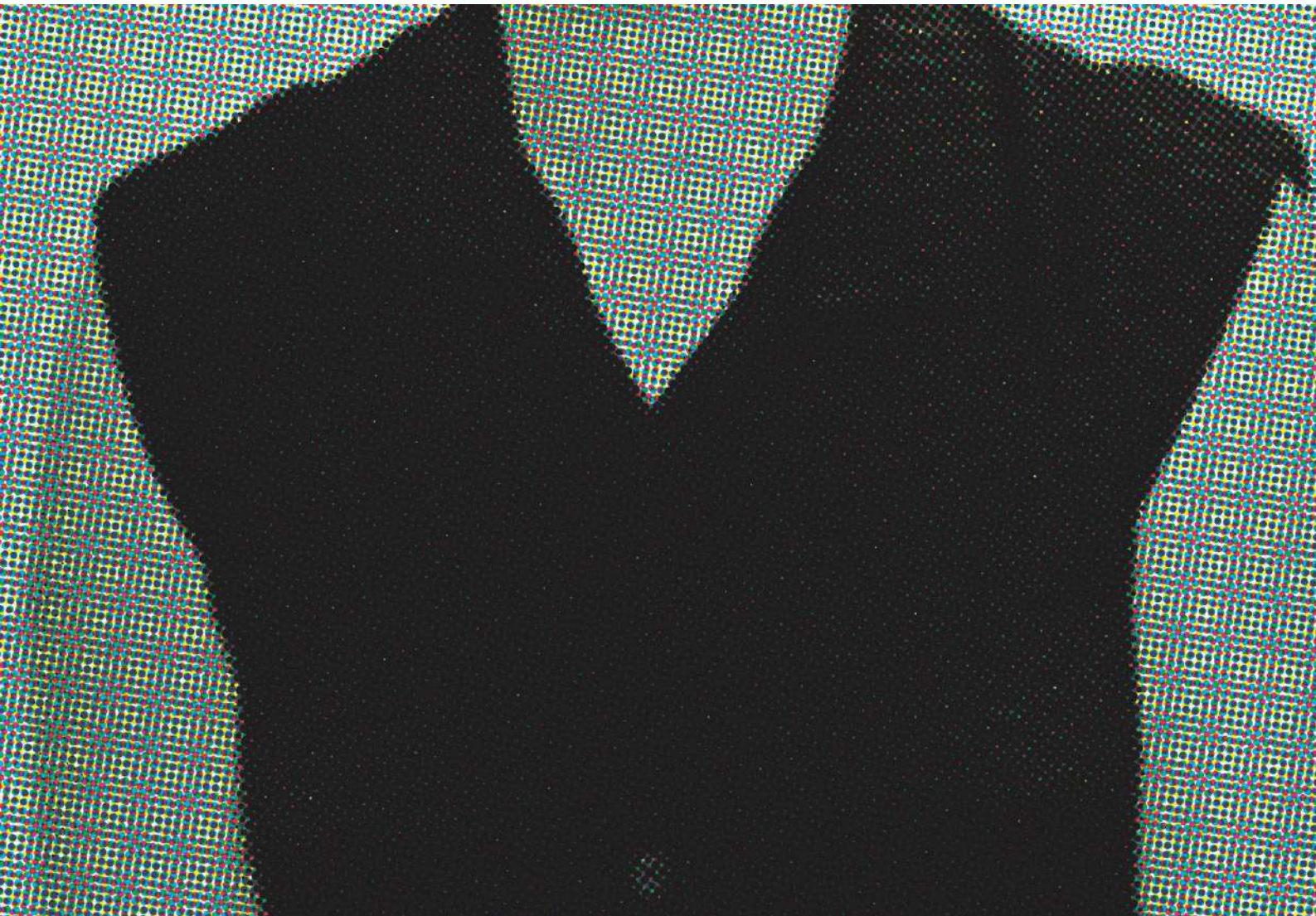
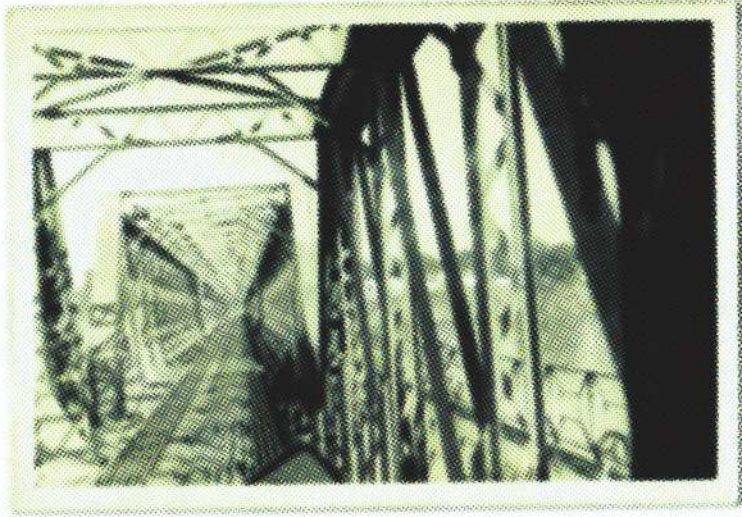






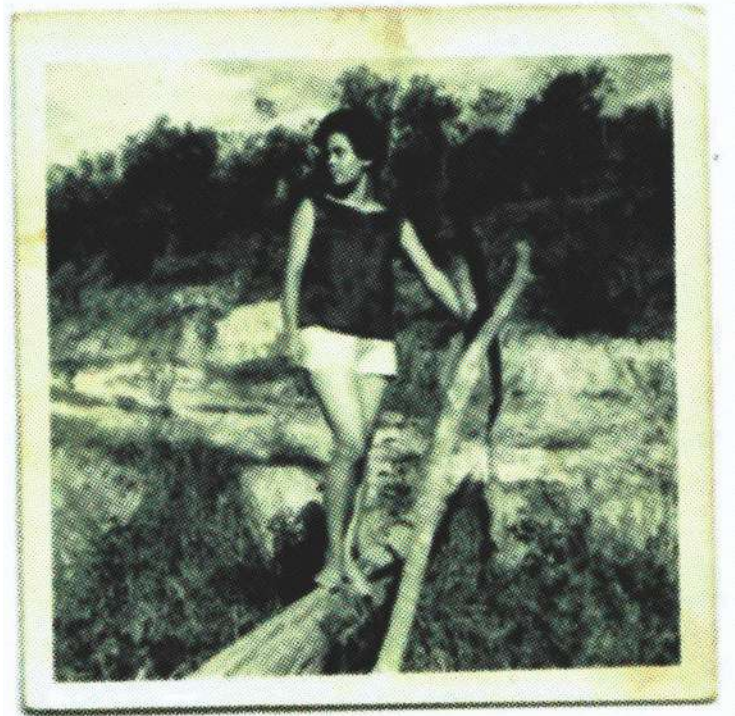
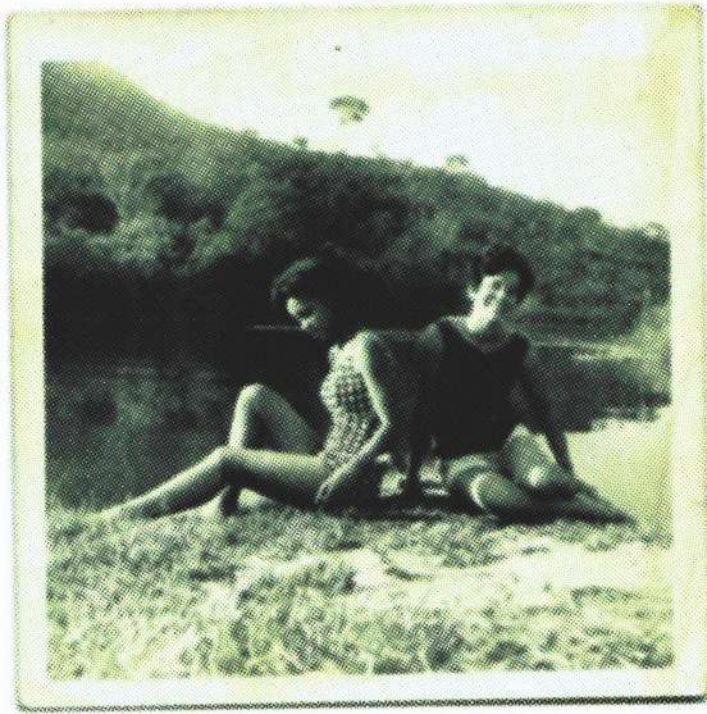












B. H. 8. 5. 65

Chano & Edilene

parten a a Chano



947



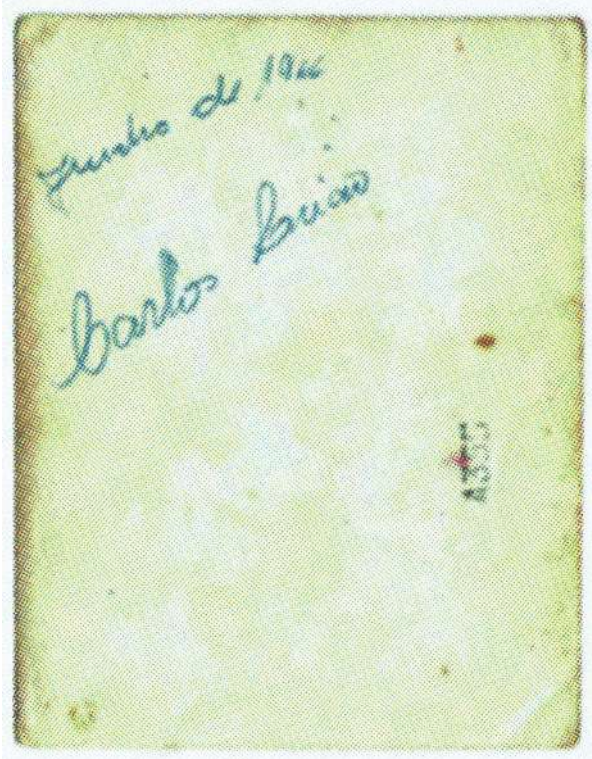
Dedico toda
esta cuenta y el resto
de ella a mi esposa
con el amor con que
ella me ha criado

Ma Luisa Torres

N. Y. St. B. H. M. C.







6 O corpo como cartografia sensível, a rua como convite ao corpo

O caminhar está para a história humana como o desenvolvimento das raízes está para a história vegetal. Nas plantas, o corpo subterrâneo se relaciona com uma infinidade de seres vivos, organismos complexos, fungos, vermes, bactérias; da mesma forma, a pessoa que caminha se funde ao mundo exterior e dele apreende as ferramentas necessárias ao próprio caminhar. É preciso estar atento, tanto às macro distrações quanto às micro realidades presentes no caminho, já que o deslocamento do corpo no tempo-espço demanda uma presença absoluta. O que se cria a partir do caminhar enquanto método é um emaranhado de experiências, imagens e rastros de cidades, bairros, ruas e, além de tudo, de pessoas.

Se referindo à imagem como *zonarde*, termo advindo de um neologismo em francês, como "uma forma de habitar o mundo por um sujeito nômade, clandestino,

indetectável, cuja identidade fugitiva escapa de qualquer controle, de qualquer prisão domiciliar ou de qualquer identidade" como bem escreveu Marie-José Mondzain sobre a prática subversiva do fazer imagens, relaciono, portanto, este trecho aos trajetos cotidianos mascarados pelo desinteresse:

Goza e sofre no local interno da imagem que é sem dúvida a camada de sedimentação mais arcaica sobre a qual se constrói o vivo. [...] Hoje, este sofrimento se tornou social e político, justamente porque os poderes dominantes nos atingem diretamente, invadem o local íntimo de nossas operações imaginárias e, portanto, prejudicam a gênese da nossa construção subjetiva. Não é um acaso que seja no mundo mais submisso à produção industrial das imagens que surgem as queixas mais agudas daquelas e daqueles que experimentam fenômenos viciantes ou delirantes de dessubjetivação (MONDZAIN, 2018. p. 18).

Ao afirmar que “gozamos e sofremos no local interno da imagem”, Mondzain nos convoca a repensar radicalmente o papel das imagens na constituição da subjetividade, não apenas como uma simples representação do real, mas como campo de afetação e experiência. Ao se referir à imagem como uma camada de sedimentação arcaica, ela propõe que há um núcleo íntimo, uma matriz originária do sujeito que se estrutura pela experiência do visível. Diferente de uma abordagem que reduz a imagem ao objeto de consumo ou à ilustração do real, Mondzain identifica nela um espaço de produção do vivo, ou seja, do que nos constitui como sujeitos históricos, sensíveis e políticos. Essa capacidade da imagem de atingir um local interno faz com que nossa própria intimidade seja um território de vulnerabilidade, onde tanto o gozo quanto o sofrimento se instalam. E é justamente por isso que ela se torna alvo de disputas: quem controla as imagens, controla a gênese do sujeito.

Caminhar a cidade é se permitir afetar pelas imagens do urbano: desde a transformação até a

decadência, do marketing infiltrado em velhas fachadas ao lixo panfletário descartado nas calçadas, das ocupações urbanas duramente conquistadas à gentrificação de casas tombadas transformadas em cafés superfaturados, é possível vislumbrar o caráter destrutivo sob o qual se apoia a estrutura da cidade:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 2004. p. 237)

Nesse trânsito sensível entre imagens, resíduos e formas de vida urbana, o caminhar se revela não apenas como deslocamento físico, mas como gesto perceptivo capaz de evidenciar a pulsação contraditória da cidade. Ao lançar o olhar para o que geralmente é ignorado — os fragmentos, os excessos, os sinais de desgaste e exclusão — o corpo que caminha experimenta a cidade como um palimpsesto em constante apagamento e reinscrição. É nesse sentido que a figura do caráter destrutivo torna-se especialmente elucidativa, já que o destruidor não busca permanência, mas abertura. Sua ação, ainda que associada à ruína, não é niilista: ela aponta para a potência do porvir contida nos escombros do presente.

Como aquele que vê caminhos onde outros veem barreiras, o caminhante-destruidor opera uma espécie de crítica imanente ao espaço urbano, revelando tanto sua precariedade estrutural quanto sua capacidade de reinvenção. Assim, caminhar pela cidade é também percorrer seus conflitos latentes, suas tensões espaciais

e simbólicas, reconhecendo no efêmero e no fragmentário as pistas para compreender a lógica de um espaço que se refaz continuamente a partir do que ele mesmo destrói.

7 O devir ruína: imagens do tempo

O tempo cronológico crava marcas em todos os lugares. Indiscriminadamente, estas marcas nos avisam: a finitude é o destino. Nas confabulações urbanas, este tempo capaz de desenhar padrões de desgaste em superfícies é menos evidenciado que o tempo de trabalho, o tempo de deslocamento e o tempo de pragmatismo, quando não sobrepostas pelo não-tempo daqueles indivíduos que habitam a cidade sem operar a lógica moradia-trabalho-transporte, e estas sobreposições de múltiplas realidades no espaço público, muitas vezes, resultam em diferentes interpretações e pontos de vista da experiência na cidade. Por uma infeliz coincidência, a sede capitalista por separar e delimitar espaços resulta em uma paisagem artificial que, dia após dia, tem suas estruturas físicas e simbólicas expostas ao desígnio do tempo, sob o risco de tornarem-se obsoletas ou serem substituídas, ou, ainda mais grave, serem abandonadas e rapidamente

acabarem em ruína. Enquanto não padecem, existem enquanto devir ruína. A decaída toma tempo, mas se inicia logo.

Experienciar nas ruas, no espaço público, na esfera dos comuns, a dimensão do tempo em sua manifestação visual mostra-se um exercício sensível de empirismo. Walter Benjamin define a atenção às pequenas coisas, aos detalhes que demandam esforço para serem notados como empiria delicada, uma experiência que exige presença em tempo contínuo. Esta experiência é capaz de fazer o observador compreender a linguagem daquilo que é observado, ou seja, é possível ouvir, através da atenção e da abertura à escuta, a voz daquilo que não tem voz, mas tem a enorme capacidade de comunicar sentido.

A existência da linguagem [...] abarca absolutamente a totalidade do ser. Não existe acontecimento ou coisa, nem na natureza animada nem na inanimada, que não

participe de algum modo da linguagem, porque a tudo é essencial poder comunicar o seu conteúdo espiritual. (BENJAMIN, 2018. p. 6)

Através de um exercício que somente mais tarde descobri se tratar de empiria delicada, caminho pelas ruas de uma Belo Horizonte que me é muito viva, longe do centro geográfico, caracterizada por um urbanismo mais ou menos rural — mais ou menos, pois nos últimos anos as casas com terreiros vastos e os lotes vagos vêm cedendo lugar a pequenos e médios prédios e/ou casas geminadas. O lugar a que me refiro é Venda Nova, regional habitada pela minha família há quase 50 anos, onde vivo desde que nasci, assim como uma grande parte dos meus familiares.

Caminho por estas ruas como quem pertence, como um boi que conhece os caminhos abertos pelos bois antes dele, mas que nem sempre volta pelo trajeto da

ida. Olho para os muros, para a calçada: são velhas novidades. Minha avó caminhava o mesmo percurso que eu, ela seguindo com as filhas (a mais velha, minha mãe, tinha sete anos de idade quando se mudou para Venda Nova) para se refrescarem no córrego que hoje recebe o esgoto da vizinhança, passando pelas ruas de terra batida pelo carro de boi todos os dias, eu seguindo para o ponto de ônibus ou para a padaria. Durante muitos anos, quando ainda pertencia a ela um ânimo surpreendente, minha avó costumava ir até o centro comercial do Rio Branco, nosso bairro, e levava horas para chegar ao seu destino final. Fazia um percurso até, sem muita preocupação com a chegada, pois a principal motivação não era de fato chegar ao comércio, e sim parar em cada portão em que habitava uma figura como ela, disposta a simplesmente conversar, observar a rua, comentar as notícias e curiosidades do dia anterior, planejar os dias seguintes, num sem-fim de assuntos que poderiam surgir. Minha mãe conta esta história da perspectiva da criança que acompanha os mais velhos na jornada incessante por conhecidas ruas, dia após dia, um

cansaço por sentir-se presa ao labirinto. Também me lembro dos passeios com minha avó e com mãe com esta mesma morosidade, e mais tarde percebi que uma caminhada pelo bairro pode ser vazão para fortes trocas sociais.

Existe algo mágico na lentidão. A empiria delicada esteve sempre aí, nos momentos em suspensão, justamente aqueles dos quais não se espera um acontecimento extraordinário, nos raros momentos que nos sobraram para não procurar nada, para simplesmente estar, sem precisar ser ou ter. Hoje, quando caminho pelas mesmas ruas que minha mãe caminhou e que a mãe dela já havia caminhado, penso o quanto este espaço foi atravessado pela metrópole, o quanto a experiência de realizar um simples trajeto se transformou e, de certa forma, se manteve. Os loteamentos de antigas fazendas deram lugar a habitações de vários tipos, as ruas de terra ressurgem através dos buracos no asfalto, e as edificações agora têm uma espécie de aspereza, algumas camadas de

tempo que vão se acumulando sobre os muros e criando desenhos próprios do espaço antigo. Esta mistura de mofo, sobreposições de camadas de tinta, ferrugem, queima, raspagem, tudo o que pode acontecer quando não há muito controle de condições, como é o caso do espaço público na cidade — a rua —, configura o que tenho chamado de devir ruína.

O devir ruína se manifesta no corpo físico da cidade através da materialidade das edificações. Ainda que a construção civil tente sempre inovar na estética e nos materiais, numa tentativa de uniformizar e poupar as vistas da decadência de intoleráveis rasuras temporais, as velhas edificações se mantêm como um totem da perenidade da vida.

As técnicas empregadas em Venda Nova parecem ser um pouco mais datadas, já que a região é sumariamente residencial, com centros comerciais distribuídos pelos bairros e muito pouca atividade industrial. No histórico de fundação da regional podemos

observar que os primeiros loteamentos, entre as décadas de 60 e 70, foram irregulares e apressados, longe dos olhos da prefeitura, com as terras sendo vendidas diretamente às imobiliárias pelos fazendeiros, que por sua vez as vendiam a um público de baixa renda. Inclusive, meu próprio avô sofreu um golpe ao se estabelecer no bairro Rio Branco; o lote foi vendido a ele por um homem que dizia ser o proprietário e, mais de um ano depois, minha avó, grávida de seu quinto filho e junto das quatro filhas pequenas, recebe à porta um oficial de justiça com uma ordem de despejo imediato, informando que o verdadeiro proprietário do lote reclamava sua posse. O oficial teve o bom senso de não dar continuidade ao despejo, pois meu avô, caminhoneiro, estava na estrada e minha avó não teria condições de resolver o problema naquele momento. Em resumo, precisaram novamente pagar pelo lote que já habitavam. Neste movimento, meu avô ajudou seus irmãos a construírem em outros dois lotes, ao lado de sua casa, onde foram morar com sua mãe, minha bisavó.

Tanto habitavam que mantiveram seus pés absolutamente fixados ao Rio Branco. As ramificações da família começaram a nascer ali; meus pais se mudaram para esta mesma rua nos anos 2000. A família do meu pai também habita a região há quase 30 anos, num bairro vizinho. É importante dizer que meus progenitores se conheceram nesta mesma microrregião. Daí tiro uma conclusão: os lugares habitados pelos seres humanos são tão capazes de moldar indivíduos quanto os indivíduos são capazes de moldar os lugares que habitam. Existe uma relação intrínseca entre a paisagem que cerca e o sensível interno. Quando somos privados de experienciar o lugar que habitamos, somos impedidos de nos subjetivar. Busco ruínas pois elas são modelos de resistência à sistematização. No artigo “A imagem da ruína, a imagem como ruína”, Cláudia Mesquita define este fenômeno do espaço-tempo tanto como uma perda quanto uma presença daquilo que já passou, colocando a ruína em um lugar entre: entre passado e presente, ascensão e definhamento, vida e morte. Nesse sentido, quando estamos inseridos em uma paisagem tomada por

ruínas, somos constituídos pelo desmoronamento literal e simbólico das estruturas que nos cercam e, muitas vezes, nos abrigam.

As imagens que coleteo nas ruas são signos da minha própria presença no mundo. Um corpo de mulher que se dedica ao e no espaço urbano, se atentando às miudezas no caminho e refletindo os corpos que caminhavam, se aventuravam e se arriscavam desde muito, muito antes. A paisagem que me cerca me investiga como eu a investigo. Nossa relação de mimese se dá através da imagem.

Há que se viver bem rápido e morrer com frequência, e não cair no fetichismo da forma que a vida escolheu: ela é um modo e não uma substância. [...] não só tudo ao nosso redor participa da vida que nos atravessa na mesma intensidade em que somos da mesma carne e vida de tudo que povoa este planeta, mas, acima de tudo, qualquer paisagem,

pouco importa que ela seja "natural" ou "artificial", é apenas um arquivo a céu aberto dos nossos corpos passados e futuros. (COCCIA, 2020. p. 126)

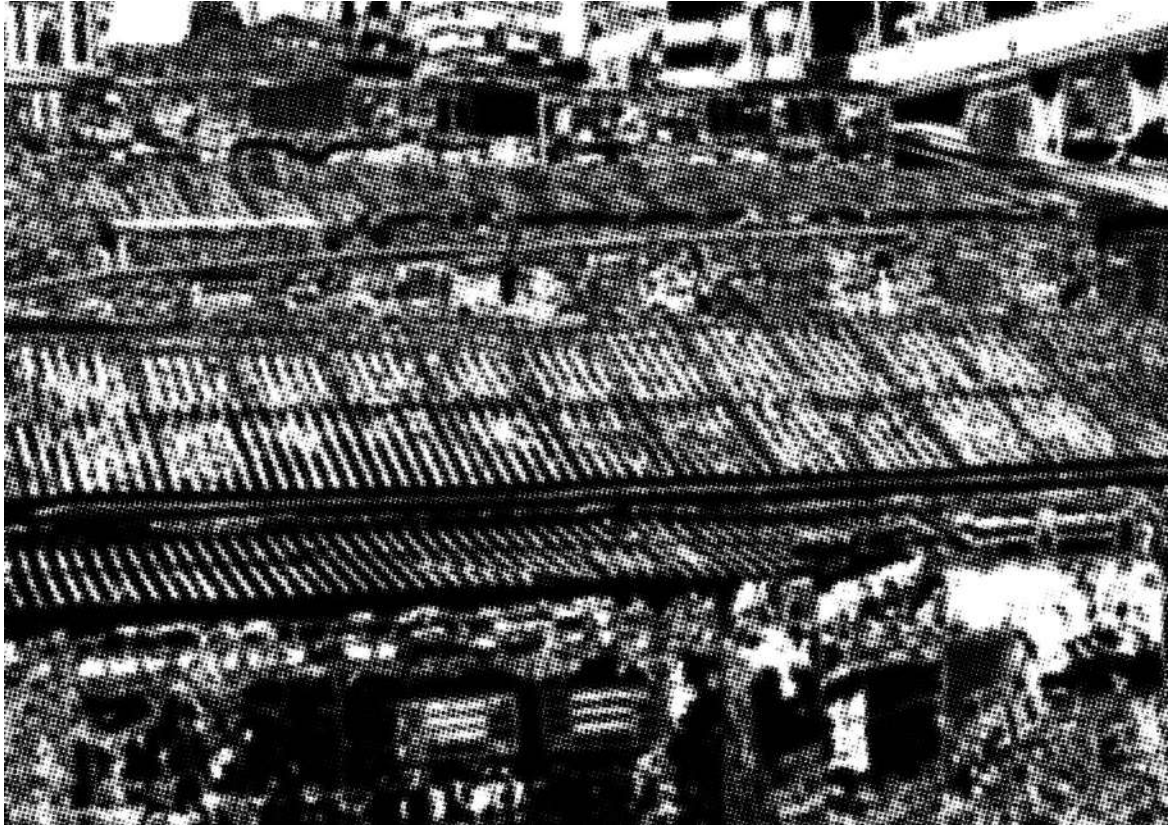
8 Caderno de fantasmas urbanos

Este caderno propõe uma deriva pelo espaço urbano a partir daquilo que o tempo corrompeu e deixou à mostra: fissuras, rastros, sombras, ruídos depositados sobre as superfícies da cidade. Imagens que não procuram a arquitetura monumental ou o urbano funcional, mas sim seus fantasmas, formas residuais que resistem à erosão e que, ao mesmo tempo, se confundem com ela. Trata-se de um exercício de atenção ao que sobra quando o uso cessa, ao que emerge quando o olhar desacelera. Os fantasmas urbanos aqui convocados não assombram; eles persistem como matéria do esquecimento, como inscrições do tempo. Estas imagens não documentam a cidade, mas a leem como pele arqueológica, onde o concreto e a ferrugem se tornam linguagem. Este caderno é um ensaio visual sobre o urbano como corpo em colapso, e sobre o olhar como gesto capaz de escutar o que já se tornou ruído, poeira ou ausência.

As fotografias presentes neste capítulo foram realizadas em Belo Horizonte, em um trânsito entre a regional Venda Nova e o hipercentro, após o ingresso no mestrado, entre 2023 e 2024, durante a fase inicial da pesquisa. Comecei o trabalho com a coleta de imagens, pois elas foram meu mote.





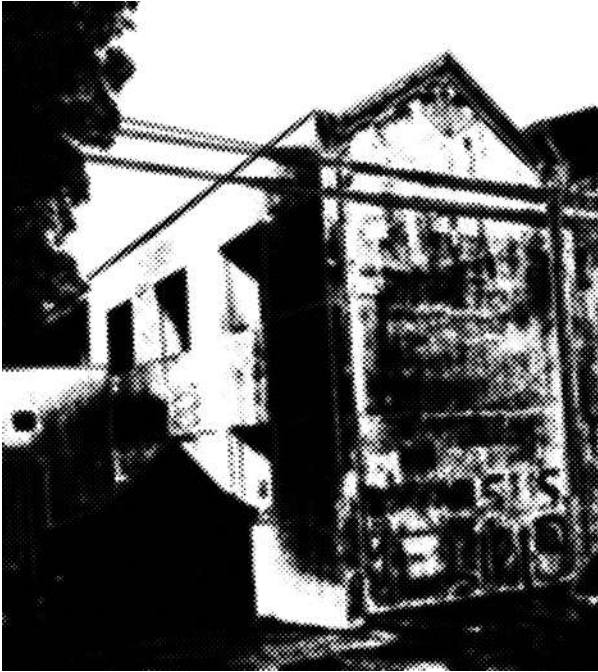












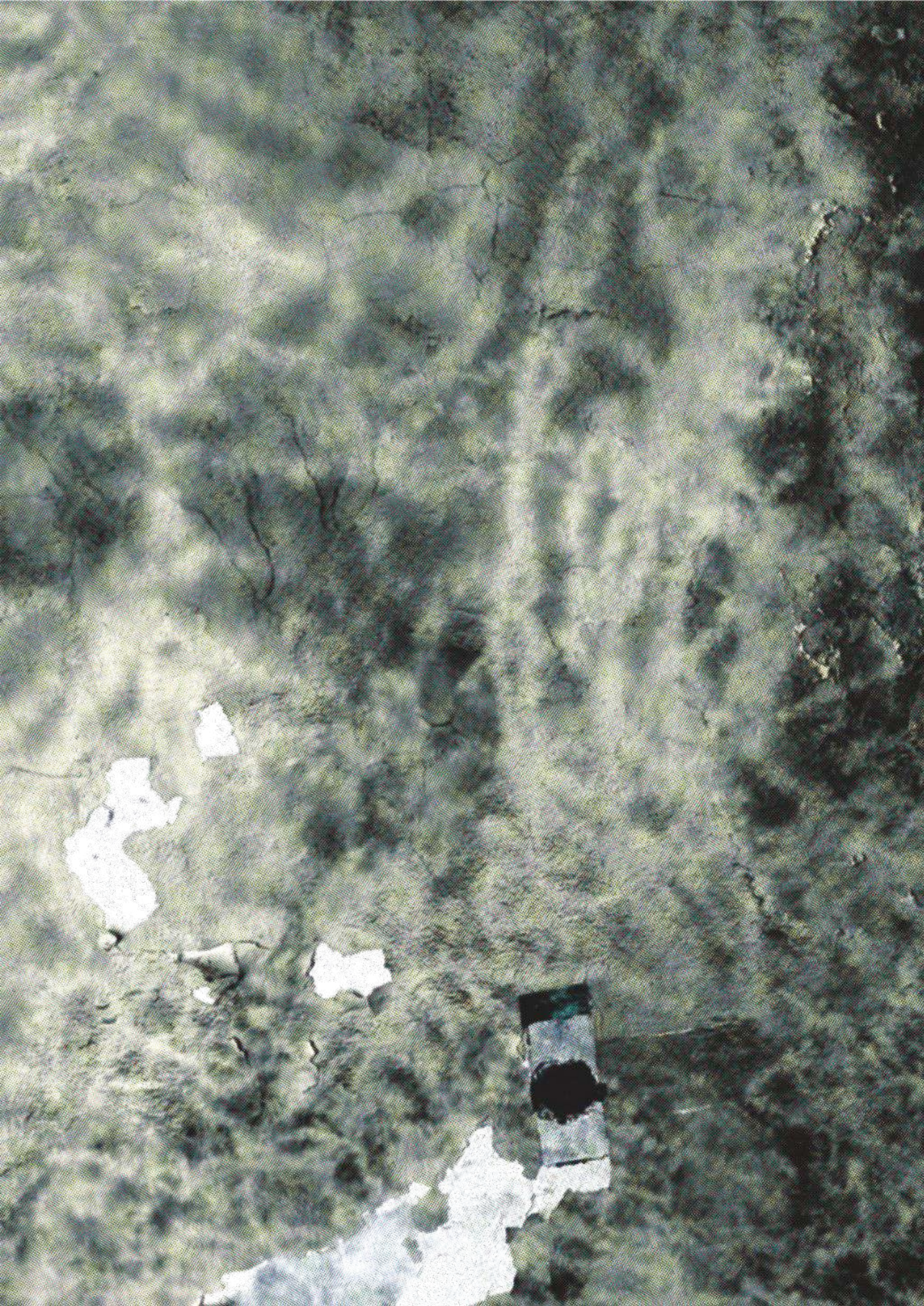


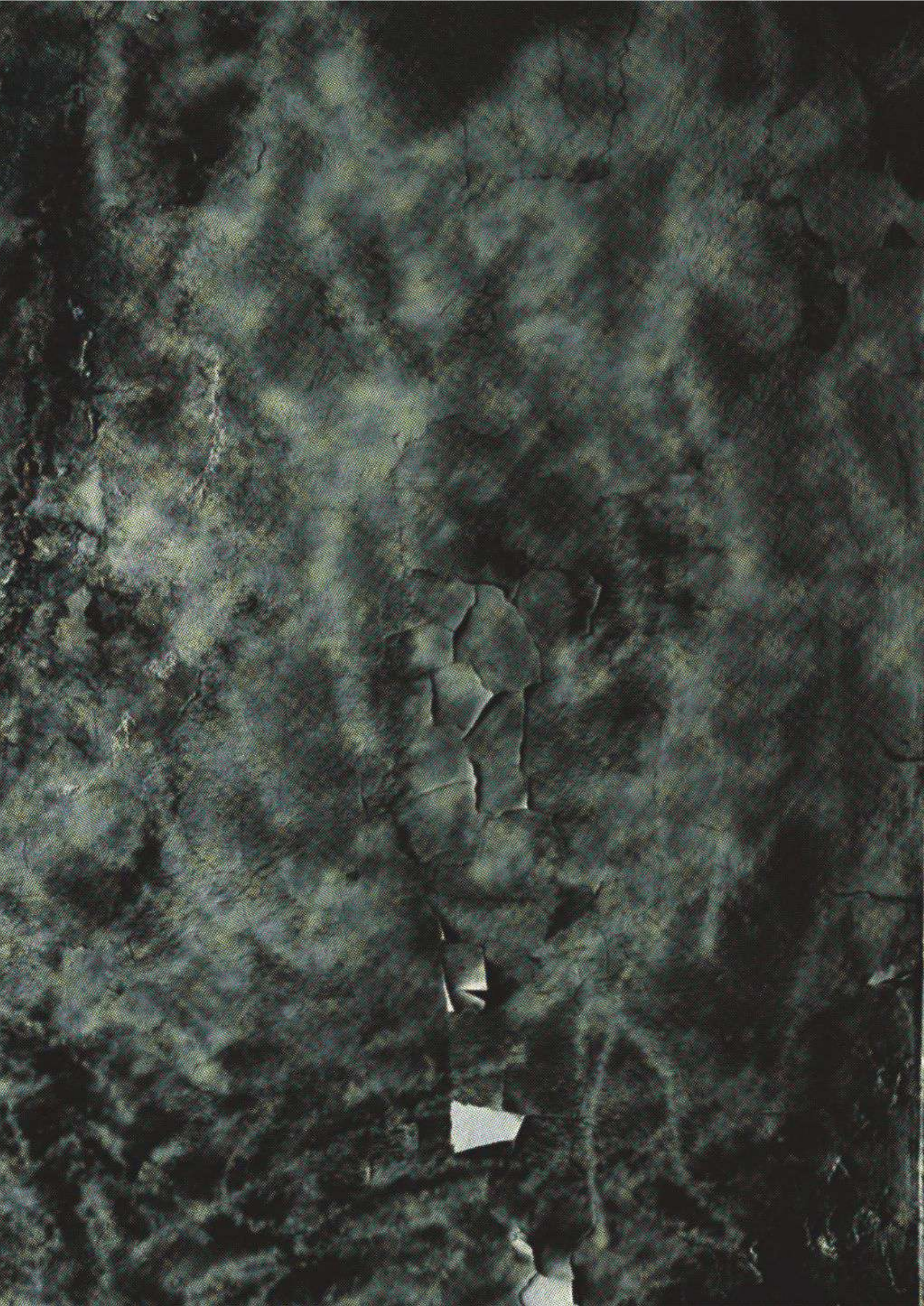


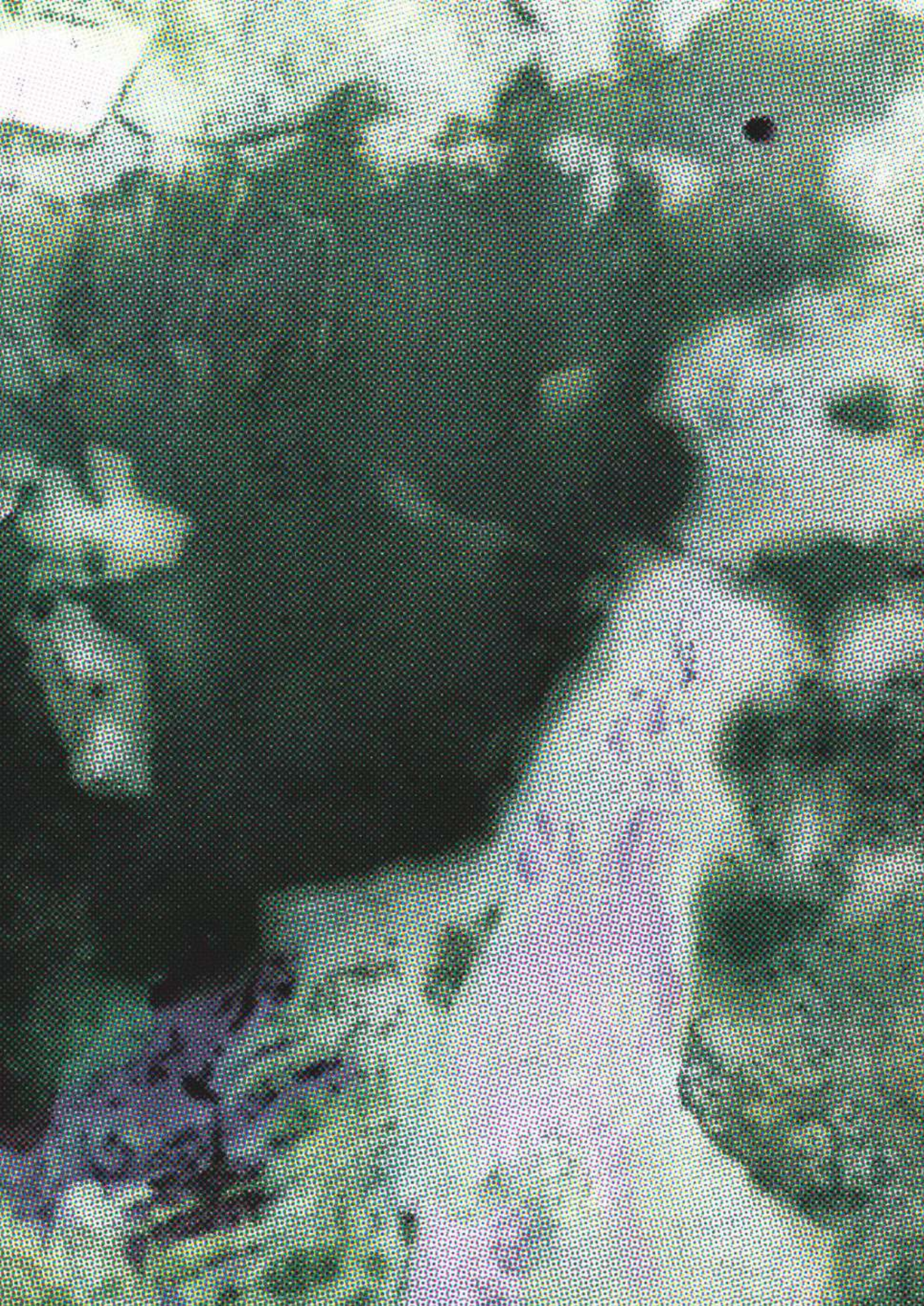


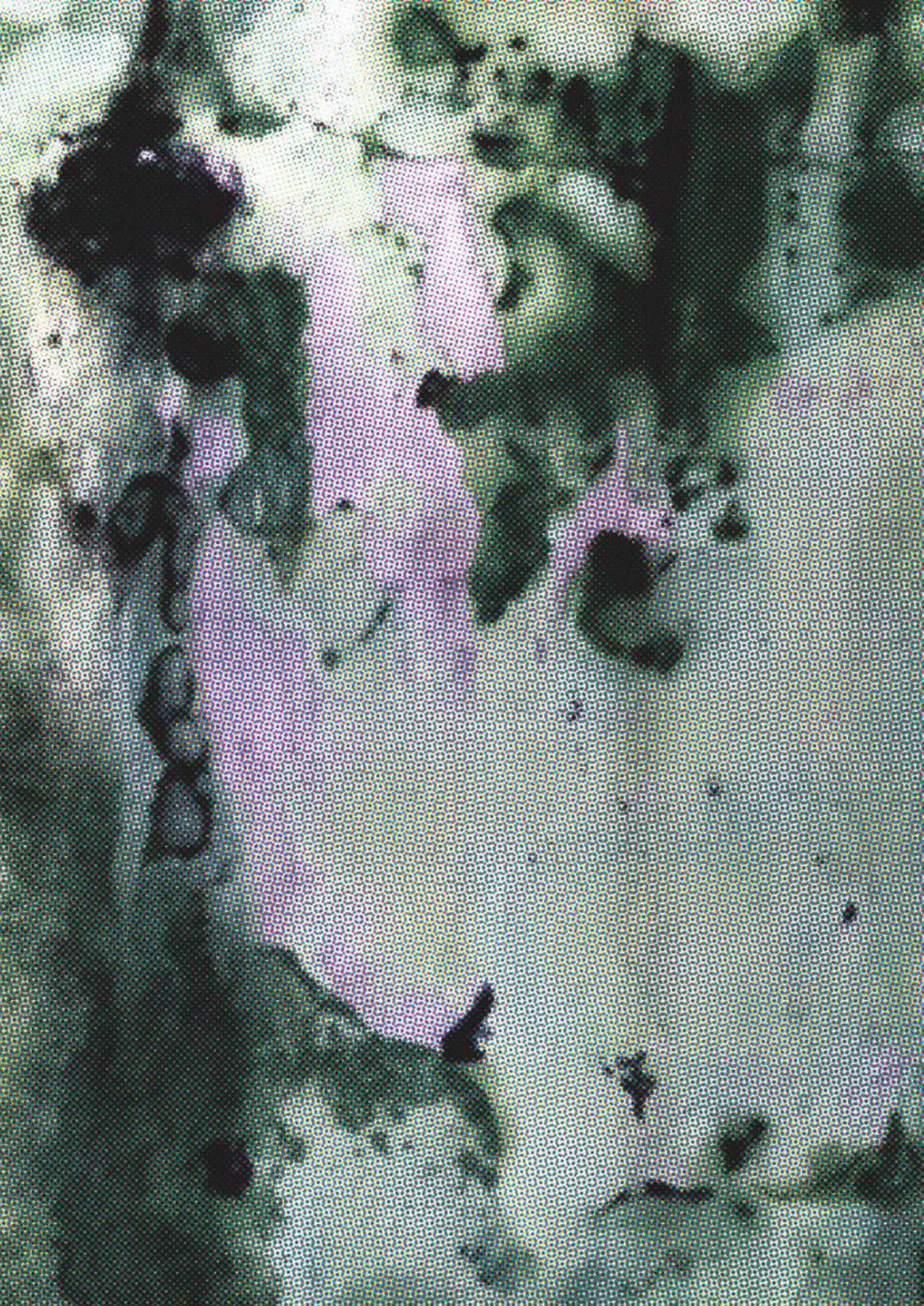


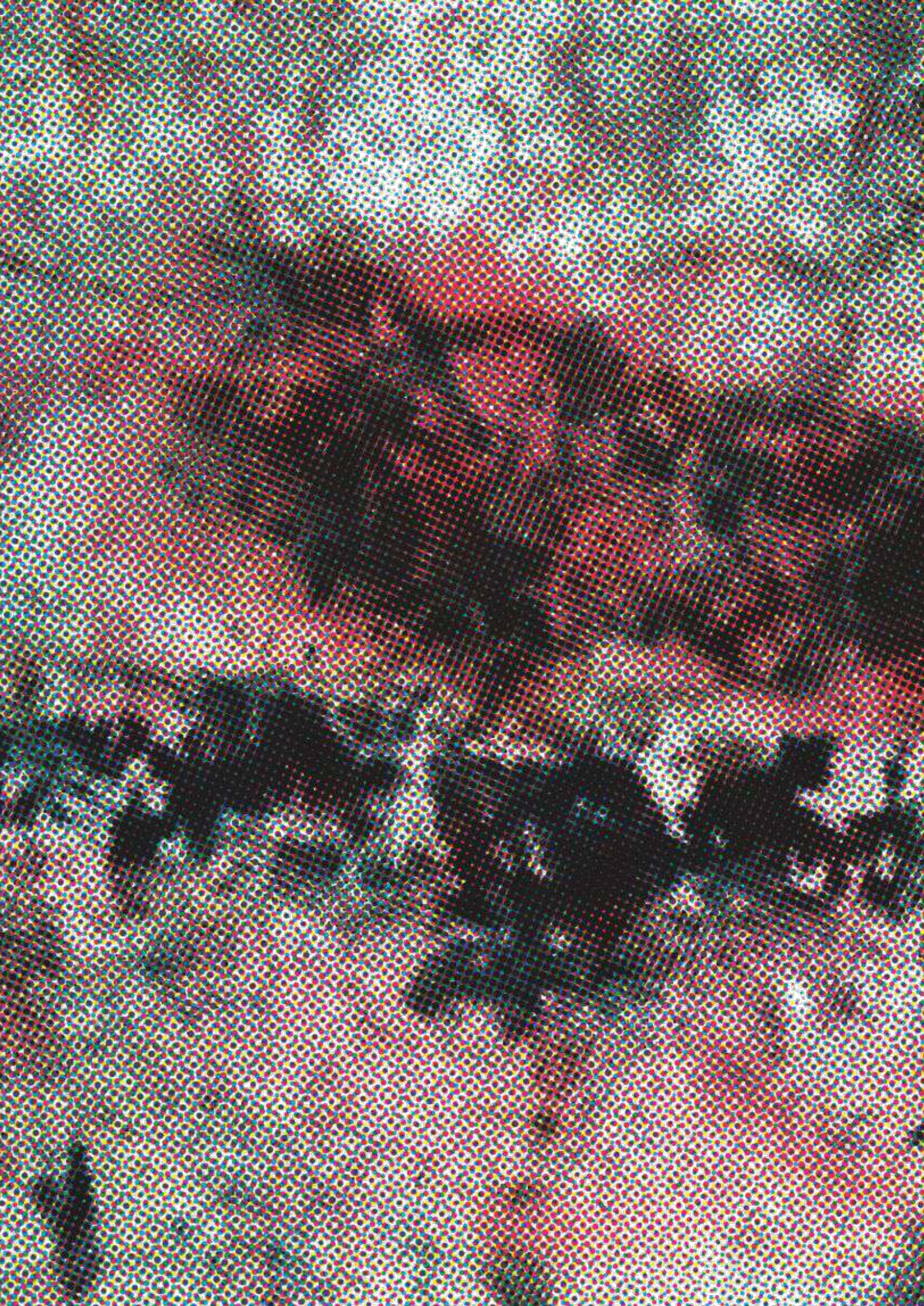


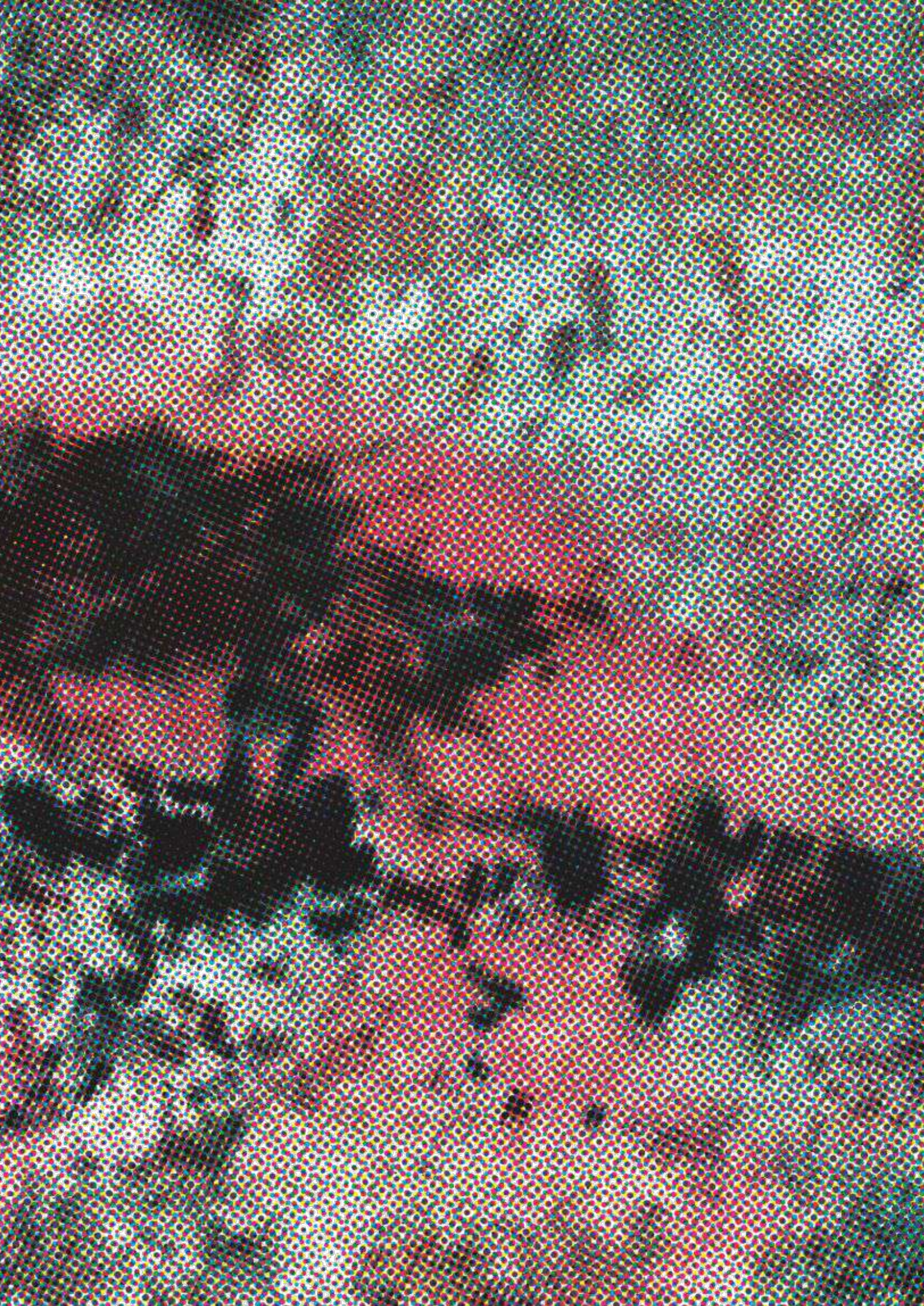






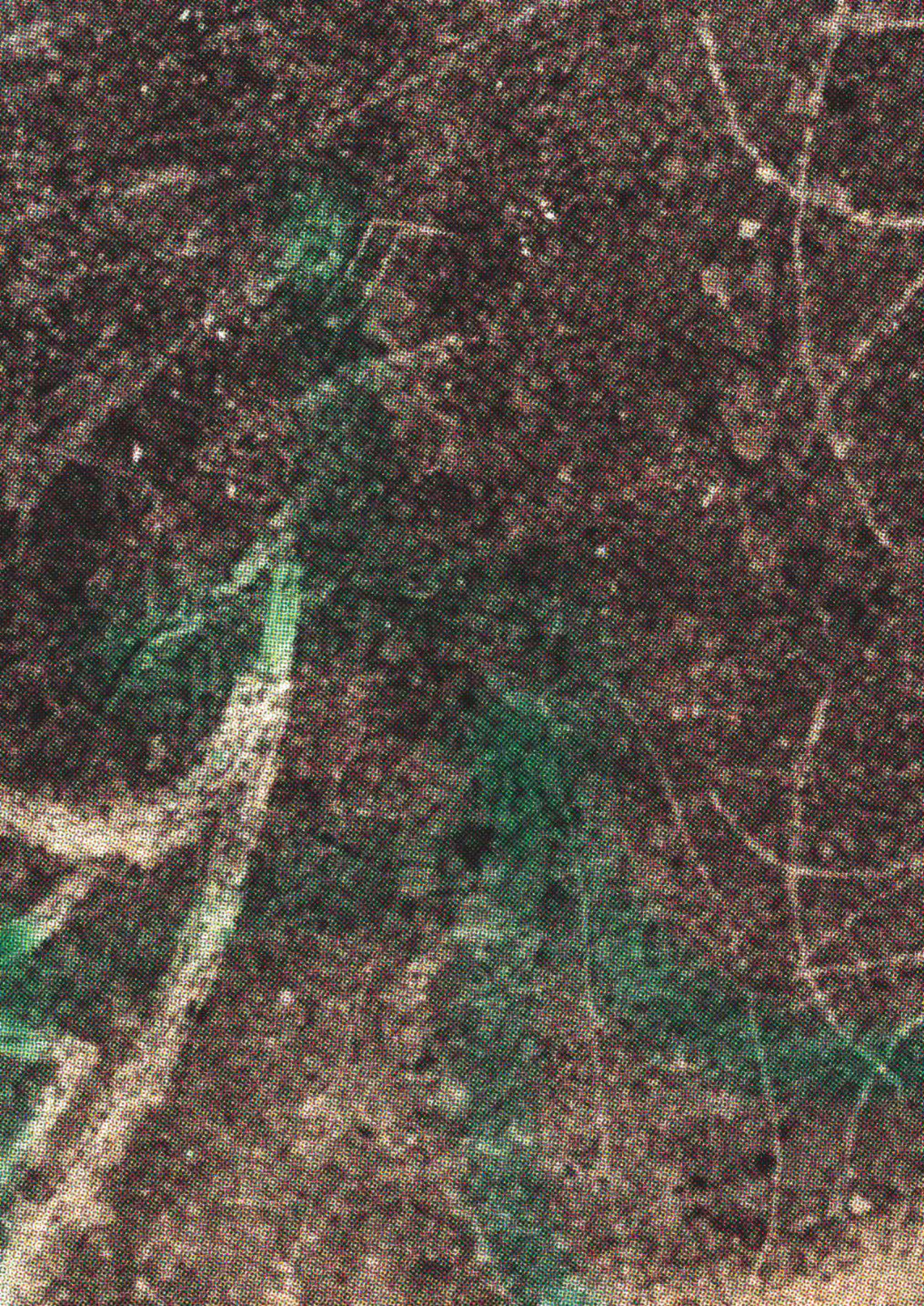


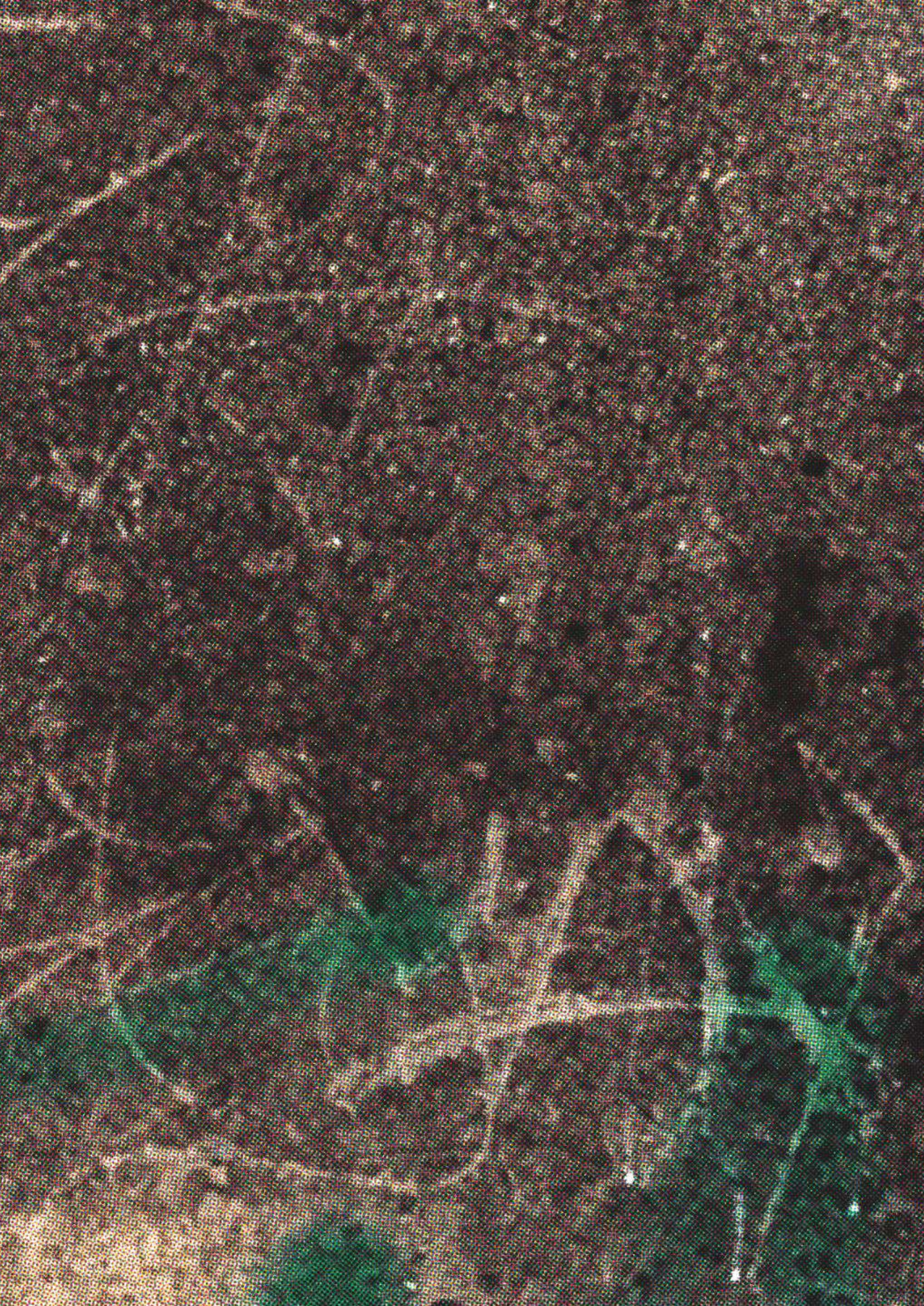


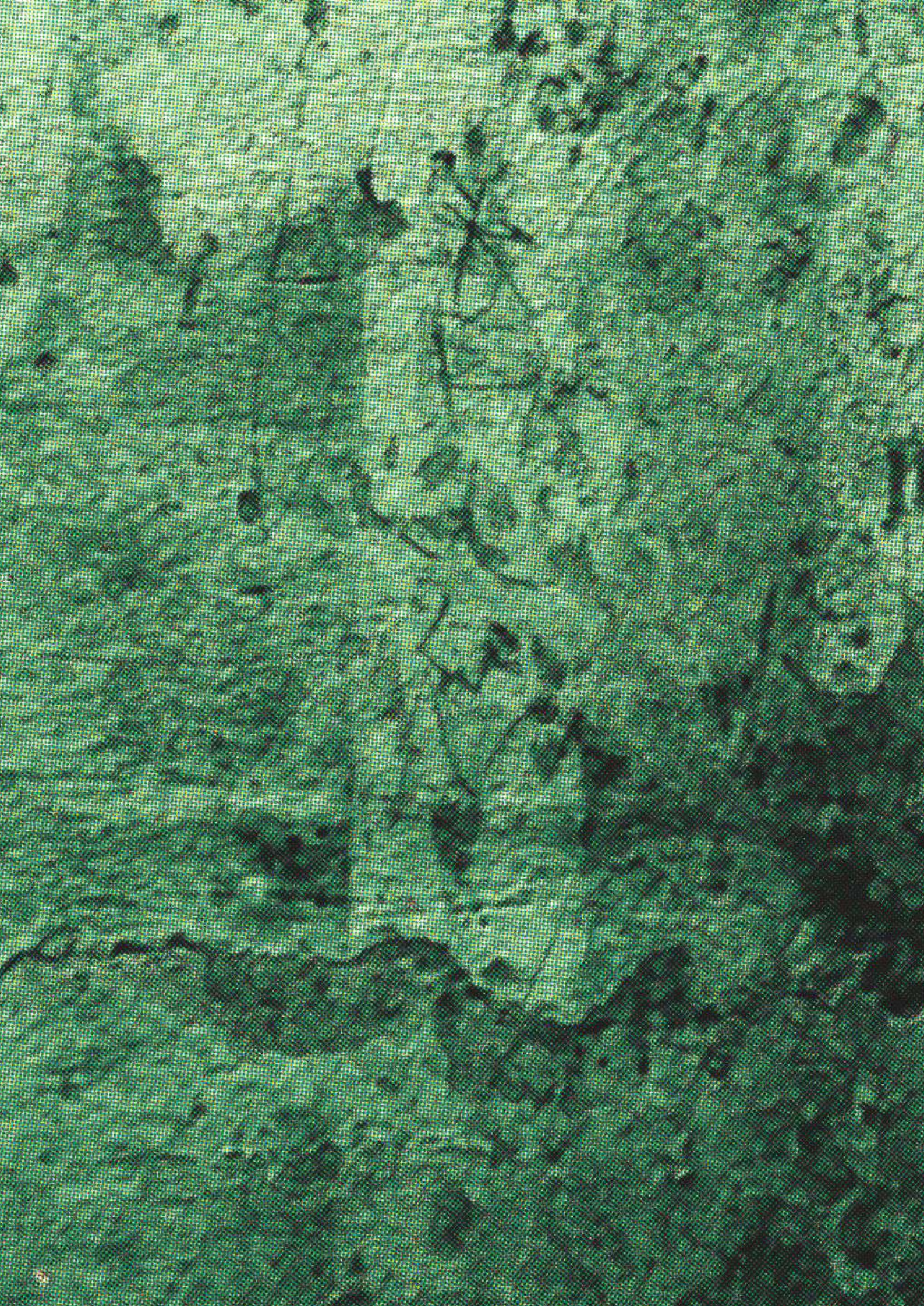


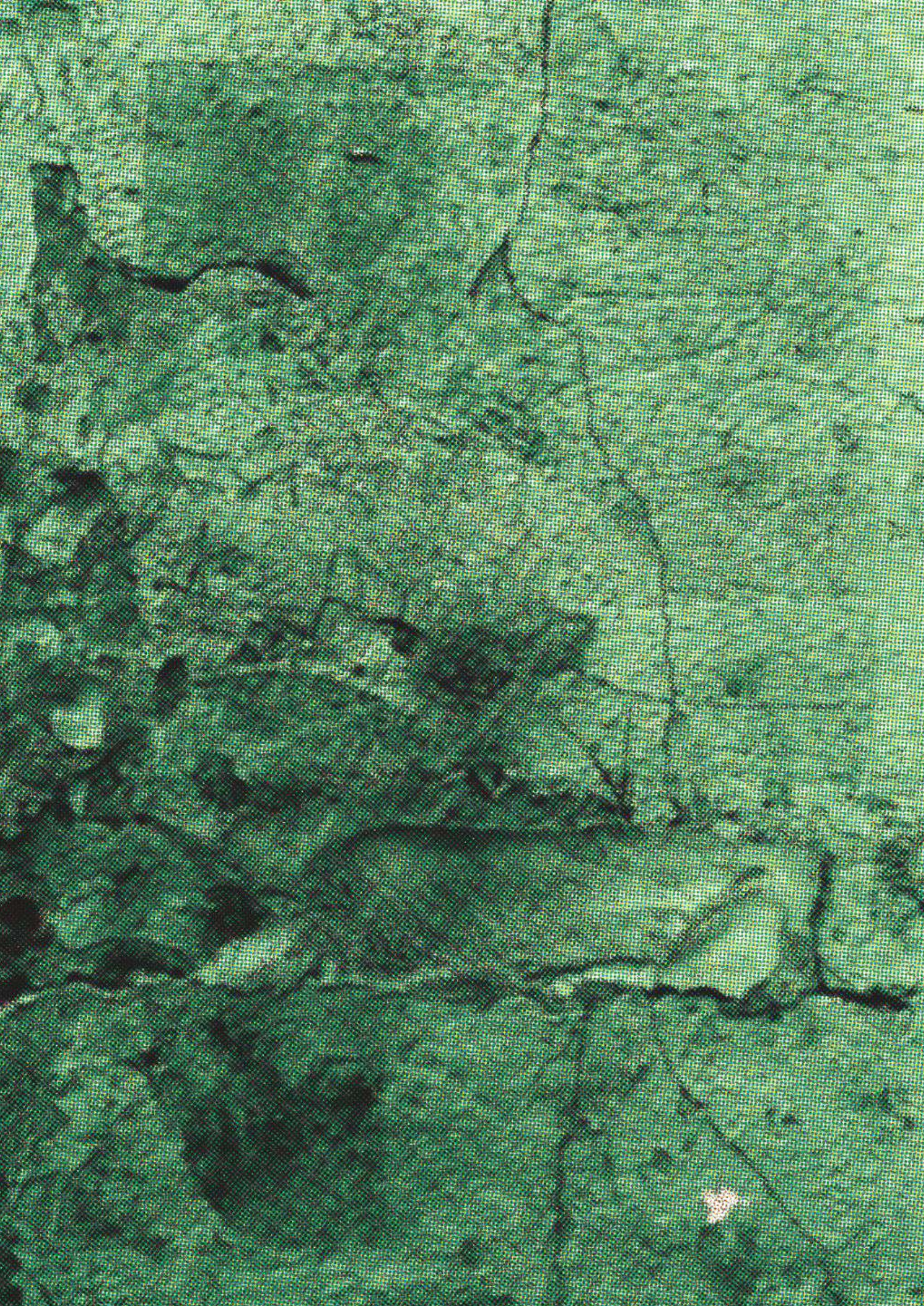






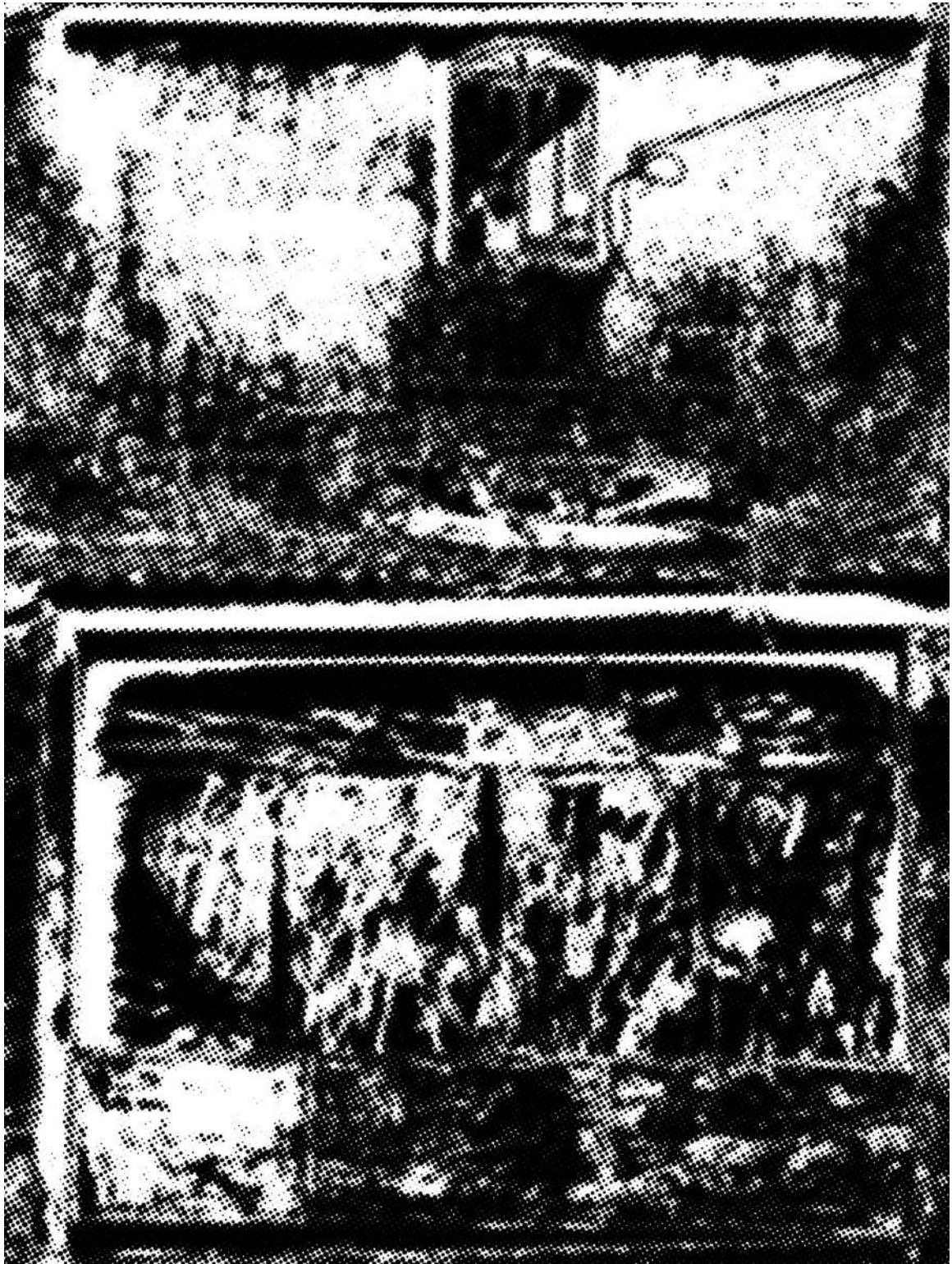




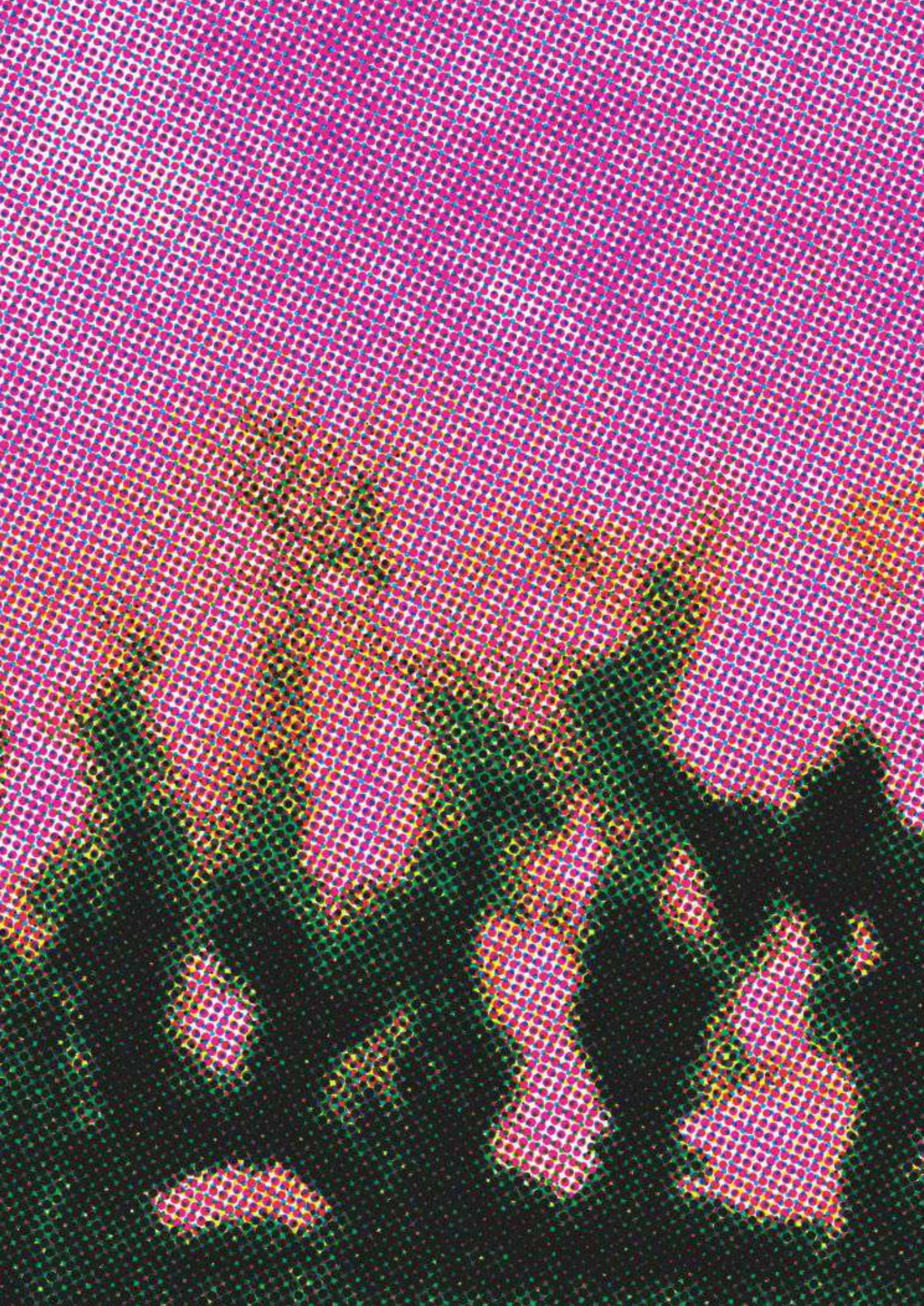


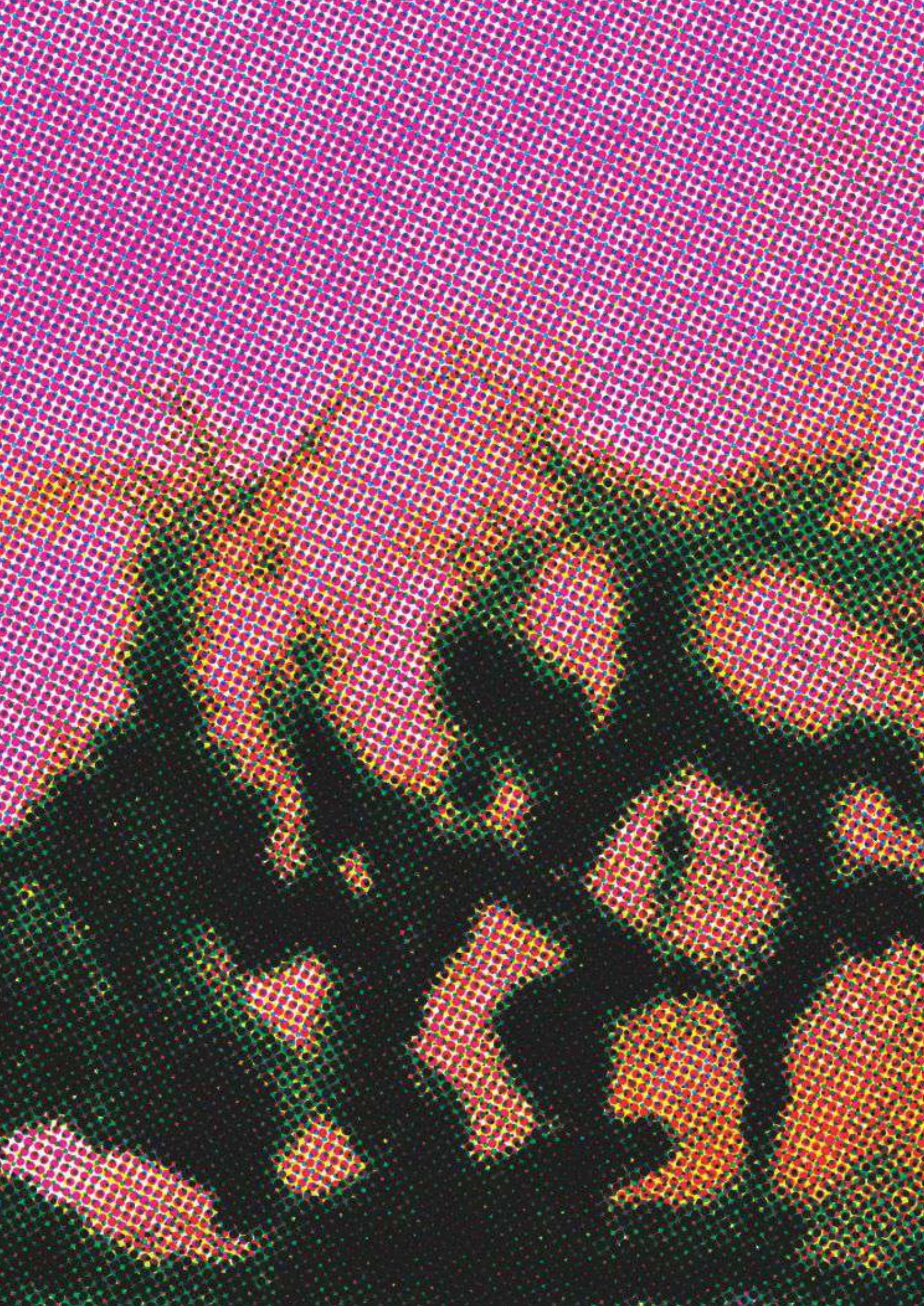














9 Núcleo Nômade de Fotografia: interlocuções entre o museu e a rua

Caminhar pela cidade desafia estruturas individuais e torna o ser andante um amálgama de sensações. Uns atravessados pelo medo — ou pela coragem demandada no ato de estar presente —, outros pela curiosidade, a maior parte movida pela necessidade de deslocamento na metrópole. Em alguns momentos, acontece neste ímpeto ser criativo, como na experiência artística do coletivo *Núcleo Nômade de Fotografia*, que combina a prática da caminhada, a fotografia e a impressão gráfica enquanto métodos de criação. No início de 2024, os artistas André Baumecker e Marcelo Castro foram vencedores do 4º Prêmio Décio Noviello de Fotografia, uma das mais importantes formas de reconhecimento e fomento do trabalho fotográfico no Brasil, promovido pela Fundação Clóvis Salgado. Seu projeto consistia num desafio museológico, para além de seus próprios objetos artísticos. Através de uma chamada pública, foram selecionados dez artistas mineiros, não apenas visuais,

para integrarem o coletivo Núcleo Nômade de Fotografia em duas semanas de residência criativa na galeria principal do CâmeraSete — Casa da Fotografia de Minas Gerais, no hipercentro de Belo Horizonte, seguida de uma exposição coletiva no mesmo espaço e da criação de um fotolivro inteiramente produzido durante a residência. Este grupo bastante diverso, com áreas de atuação entre fotografia profissional e amadora, audiovisual, Hip Hop, pintura, teatro, dramaturgia, design, artes gráficas, arte educação e docência, é formado por Amanda Canhestro, Anderson Feliciano, Bárbara Elizei, Bê de Sá, Hermano Lamas, Junia Mortimer, marco sem s, Matéria Prima, Pâmela Bernardo, Victória Sofia, além dos idealizadores André Baumecker e Marcelo Castro.

Três eixos essenciais funcionam como premissas para o Núcleo Nômade de Fotografia: o primeiro é a ação de caminhar enquanto prática estética, definida em dimensão teórico-política por Guy Debord, em filosofia por Frédéric Gros e em intervenção criativa por Francis

Alys; em seguida, a fotografia que investiga, sistematiza e sensibiliza uma corporeidade indissociável ao espaço urbano, sendo entendida no momento de seu ato como uma extensão da ação performática do caminhar, intencional; e, por fim, o processo gráfico que se desenvolve a partir das duas etapas anteriores, com intensa experimentação e edição da imagem fotográfica através do xerox, para a criação de um fotolivro de artista que retoma a experiência tátil e imersiva inicial, além da montagem da exposição que ocupou o CâmeraSete durante o mês seguinte à residência.

O desafio museológico se iniciou logo na noite de abertura da exposição: uma galeria com paredes vazias, uma mesa de trabalho com 12 lugares, uma máquina Xerox Altalink C 8030, carinhosamente apelidada por nós como décima terceira integrante do coletivo, e uma gama de obras referenciais em fotolivro e fotoperformance no ambiente urbano que incluía nomes como Francis Alys, Frédéric Gros, erre erre e Júlia Baumfeld, dentre outros. A noite de abertura foi,

também, a primeira reunião de trabalho do grupo de artistas que realizaria a residência. Ali, começamos a entender que a experiência consistiria em um diálogo constante entre a intensidade urbana da prática corporal criativa, a fragmentação e multiplicação da imagem fotográfica através de processos gráficos, e o uso do espaço físico e metafísico da instituição como ateliê. Em analogia, esta “tríade” tem uma lógica semelhante à Artografia, metodologia que relaciona produção em ateliê, pesquisa acadêmica teórica ou de campo e prática docente ao processo criativo em arte. No caso do Núcleo Nômade de Fotografia, a substituição da sala de aula pelo museu criou novas perspectivas para a relação entre a pesquisa prática em campo — caminhar a cidade, registrar a cidade, editar o registro — e a presença do corpo artista na instituição enquanto intervencionista, já que durante todo o período da residência o museu teve seu espaço constantemente ocupado como se ocupa um ateliê, sendo um ambiente em metamorfose até a montagem final da exposição. Com paredes reconfiguradas a cada dia, deslocamento de mobiliário,

organização de materiais coletados, mesa de trabalho tomada por papéis de várias cores e texturas, fotografias impressas das caminhadas diárias e um amálgama entre a produção de doze pessoas que logo dissolveu a noção de autoria, o CâmeraSete esteve aberto para visitaçã o e o público acompanhou e teve parte no desenvolvimento do Núcleo Nômade, o que dá à experiência uma camada reflexiva que surge do contato direto entre o artista, a(s) obra(s) em processo e o espectador ativo, todos em pulsão de movimento e realizando trocas que vão além da estrutura museal.

Produzir e discutir arte enquanto Núcleo Nômade de Fotografia, levando em conta as microrrealidades múltiplas que surgiram nos trajetos da cidade, como uma matrioska se revelando — nos localizamos geograficamente na cidade de Belo Horizonte, nos encontramos depois de nos deslocar de nossos locais de origem, condensamos nossas atividades sitiados num edifício no centro da cidade, nos dirigimos a esta cidade com unhas e dentes afiados pelo coletivo, transmutamos

a experiência em imagem, então em imagem gráfica, multiplicada e acrescida — é dar coro à prática da caminhada enquanto ação política e estética. Durante o período da residência, os integrantes do NNF assumiram práticas *zonarde*. Em nossos trajetos, assumimos a figura performática do artista que caminha o cotidiano sem saber ao certo para onde vai, ou o que esperar, ou o que pode vir a encontrar. “Aquele que caminha tampouco tem história; bagagem pesada demais para a viagem” (GROS, 2021. p. 97). O ato de caminhar implica desprendimento não apenas do peso físico, mas também do fardo simbólico da história pessoal. Para Gros, caminhar é um modo de existir no presente, livre de narrativas fixas, de identidades rígidas ou compromissos acumulados. A "história", nesse contexto, pode ser entendida como um lastro que nos ancora a papéis sociais, memórias e expectativas. Ao caminhar, deixamos tudo isso para trás. É uma forma de suspensão, um convite ao esquecimento produtivo, à leveza e à redescoberta de si fora das exigências do tempo cronológico e da biografia. Caminhar, portanto, é uma

prática de liberdade: “como expressão da recusa de uma civilização putrefata, contaminada, alienante, miserável” (GROS, p. 17). Esta relação do artista com a rua desafia as estruturas da metrópole mercantilizada, justamente por não possuir pragmatismo é que a ação encontra novas possibilidades de existência. Ocupar o espaço público através do coletivo artístico, caminhar como um corpo unificado que se fragmenta conforme a necessidade, se adaptando ao território, ao clima, às construções, é como assumir o papel de um fluido orgânico escorrendo pelas estruturas urbanas e corroendo suas entranhas metálicas.

Uma das imagens mais emblemáticas dessas caminhadas, para mim, foi a dos dois carroceiros em frente a um bar, cheio de pessoas ocupando as mesas em um início de noite quente de abril, o ponto de ônibus ainda mais cheio de viajantes urbanos. Eu e o Matéria nos voltamos para fotografar a cena, pedimos aos carroceiros permissão para o registro. Foram tantas camadas em um único instante, as zonas de contato do

espaço público se articulando, se sobrepondo como se a própria cidade fosse um ser orgânico, um animal composto por átomos, células, tecidos complexos arraigados por profunda desigualdade e especulação imobiliária. Nesta configuração, a câmera fotográfica pode causar desconforto ou descontração, a depender da forma como o corpo do fotógrafo se apresenta. É necessário equilibrar uma camaradagem sincera ao ato da fotografia na rua. Em especial, saber o momento em que é possível sacar o equipamento e o momento em que é preciso capturar apenas com os olhos. Quando estivemos pela passarela da rodoviária, por exemplo, somente observamos os ambulantes e sua variedade sem fim de roupas, sapatos, bolsas, chapéus, aparelhos eletrônicos, itens domésticos, brinquedos infantis; o mesmo ocorreu em alguns pontos da rua Guaicurus, em frente ao entra e sai dos hotéis e às lojas de produtos importados. Todas as coisas têm sua linguagem própria.

É importante frisar que nem todas as práticas de deambulação tinham como propósito ou como objetivo

final o registro fotográfico. Núcleo Nômade é um método de pesquisa desenvolvido por Marcelo Castro durante seu master em Práticas Cênicas e Cultura Visual da UCLM e do Museu Reina Sofia, da Espanha, que diz muito mais sobre o corpo em deslocamento no espaço do que sobre qualquer técnica empregada para o registro da investigação. Artista cênico, audiovisual e performer, Marcelo se utiliza desse nomadismo ativo para atravessar a corda bamba do processo artístico e informalmente cita Benjamin: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.” Partindo desta premissa é que nasce o Núcleo Nômade de Fotografia, na convergência entre a pesquisa de Marcelo Castro e a pesquisa de André Baumecker, fotógrafo urbano experimental, malabarista e inventor de livros e fotolivros de artista.

Geralmente nos reuníamos no museu e tínhamos uma conversa mais ou menos norteadora, onde era apresentada alguma proposta aberta para as andanças

que faríamos na sequência. Houve deambulações aleatórias, sem trajetos definidos com antecedência, que nos levavam ao acaso da descoberta do tédio ou da surpresa; percursos calculados até um ponto específico, como quando nos deslocamos até o Espaço Comum Luiz Estrela, importantíssimo agente da luta antimanicomial e da inclusão da população de rua em Belo Horizonte; caminhadas em que nos comprometemos com não utilizar o registro fotográfico em prol do registro escrito. Em uma destas reuniões, Marcelo propôs que fizéssemos uma breve caminhada seguida de uma lista de três palavras chave que transmitisse as sensações experimentadas no percurso. Escrevemos em pedaços de papel que dobramos e sorteamos entre nós, de modo que cada pessoa ficou com uma nova lista. Voltamos para a rua, cada um com esta nova lista, escrita por algum colega, dirigindo toda nossa atenção para aquilo que chamava a atenção do outro. Um exercício de perspectiva. Escrevi o seguinte fragmento enquanto andava ruminando as palavras chave de Pâmela:

caminhar o caminho de outra pessoa; pessoalizar o caminho des-individualizado; buscar a busca de outros olhos, como se pudesse me alimentar desse devaneio. andar pela cidade com um medo oculto pode ser também uma forma de autopreservação. descer bahia até afonso pena às 5 da tarde. buscar o afeto da memória ali. ouvir o que ninguém me diz. escutar o corpo que convive. viver junto para descobrir. inventar para corporificar.

por onde você vai? por onde seu caminho te escolhe? onde busca abrigo no caos? ou: onde o caos pode ser confortável? e quando o conforto é o próprio caos?

quase peguei o metrô só para ir como quem não precisa chegar a lugar algum. mas algo me atracou aqui. fiquei, como quem tem pressa para estar em qualquer lugar.

Nossa forma de apreender a linguagem da cidade durante a residência, com suas especificidades para além da fotografia, se materializou através da experimentação gráfica. Totalmente livres, passamos dias a fio investigando as possibilidades visuais e técnicas

oferecidas pela máquina de xerox, partindo das fotografias, textos, scan de objetos, cópias de revistas e panfletos, e todo tipo de material coletado durante as caminhadas para criar, recriar e reapropriar imagens que mais tarde ocupariam as paredes do CâmeraSete e as páginas do fotolivro do NNF. Digo “reapropriar” pois a dissolução do conceito de autoria fez com que trabalhássemos as imagens uns dos outros com tamanha autonomia que uma única fotografia ou elemento gráfico poderia se proliferar e ocupar inúmeras composições, e estas composições manteriam suas singularidades, sem necessariamente aparentar um aspecto de repetição. Todos nós, integrantes do coletivo, nos dedicamos a esta etapa de criação. A partir daí, nos dividimos em grupos de trabalho para realizar todas as tarefas a tempo da reabertura da exposição. Com quase 600 impressões e colagens experimentais, ocupamos uma enorme parede com um pé direito de 6,90 m de altura, o que não teria sido possível sem a ajuda da artista visual e circense Clarice Panadés. Foi o primeiro produto da residência a tomar corpo. Em paralelo, o

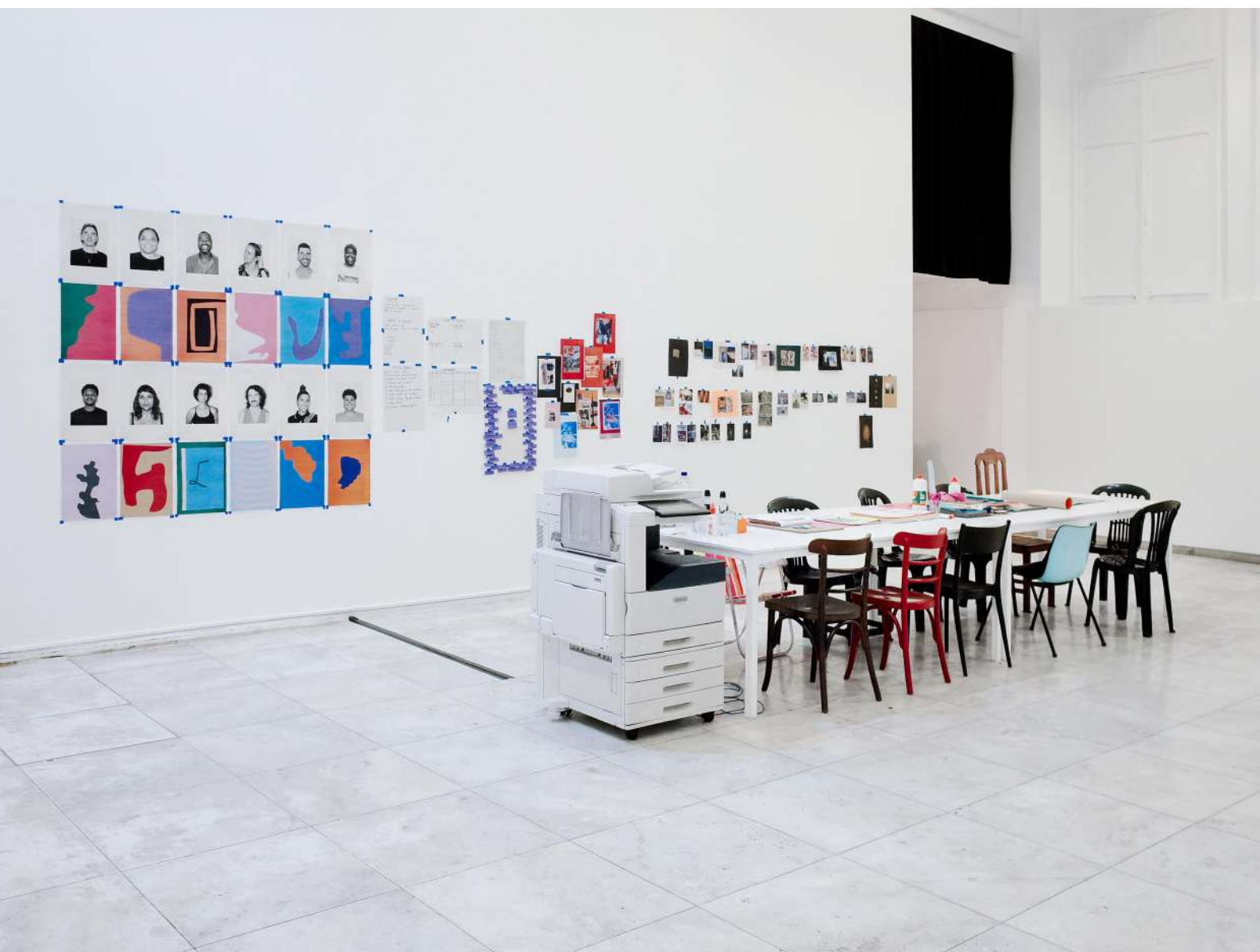
fotolivro começava a ser editado por Hermano e Marco, em um processo em que edição e criação se tornaram uma única etapa, já que as matrizes da impressão se tornaram páginas definitivas do livro, e a seleção das imagens foi simultânea à definição de uma narrativa e dos papéis que seriam utilizados, o que também resultou na diagramação final da obra impressa. Quase inteiramente produzido no museu durante a residência, apenas a encadernação do livro foi externa, do tipo acadêmica, para criar o mesmo contraste entre instituição (o museu que nos envolvia e tornava possível nossa prática) e rua (objeto de estudo), ou seja, invólucro e conteúdo. Mais tarde, a capa foi pichada com as iniciais NNF pelo nosso amigo arruador Márcio Murari. Finalmente, sem hierarquias, cada um dos doze integrantes do coletivo produziu uma obra individual com as imagens geradas durante a residência, usando tanto a fotografia quanto desenho, colagem e/ou recortes. Aplicadas com cola branca e água sobre placas de compensado de 110 x 90 cm (lambe-lambe), as imagens refletem aquilo de íntimo que cada artista levou

ao coletivo.

Em três semanas, andamos muitos e muitos quilômetros no centro de Belo Horizonte e seu entorno, criamos um acervo enorme de imagens tanto digitais quanto físicas, tivemos trocas intensas entre os integrantes do coletivo e o mundo exterior (a Fundação Clóvis Salgado, a equipe do CâmeraSete, os visitantes, as figuras com quem nos relacionamos nas ruas), enraizamos nossos laços tão profundamente que mantivemos o Núcleo Nômade de Fotografia um coletivo ativo, inclusive com novas ações e novas publicações mesmo depois do fim do período expositivo do Décio Noviello. Em setembro de 2024, publicamos uma versão reduzida do fotolivro através do edital da Faísca Festival para Publicações Experimentais em Xerox, com um número de imagens reduzido e adaptada para a reprodução em xerox preto e branco, com uma tiragem de 200 exemplares.

A experiência do Núcleo Nômade de Fotografia,

além de proporcionar um grande volume de material físico produzido, foi, também, um importante exercício metodológico para a construção desta dissertação no que diz respeito à prática da caminhada urbana como processo criativo e à coleta de imagens, textos e práxis para a construção de um arquivo íntimo.



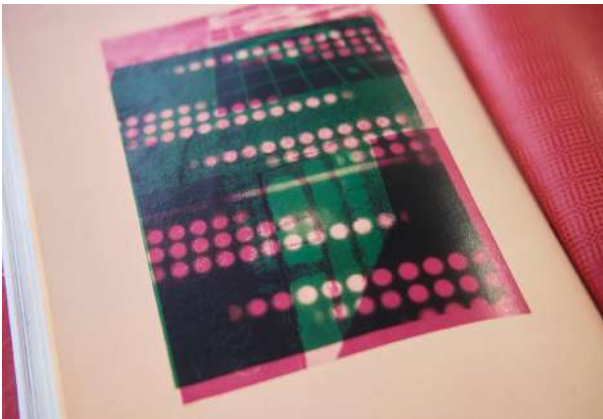


Núcleo Nômade de Fotografia, 2024 (acima). Vista final da exposição da residência artística, no CâmeraSete, em Belo Horizonte. Imagem cedida por André Baumecker.

Núcleo Nômade de Fotografia, 2024 (à esq.). Primeira semana de residência no CâmeraSete, em Belo Horizonte. Imagem cedida por André Baumecker.



Núcleo Nômade de Fotografia, 2024. Processos criativos dentro da galeria e caminhadas urbanas no hipercentro de Belo Horizonte. Imagens cedidas por Amanda Canhestro.



Núcleo Nômade de Fotografia, 2024. Fotolivre editado por Hermano Lamas e marco sem s a partir das imagens criadas durante a residência. Imagens cedidas por André Baumecker.

10 A imagem é uma ferida aberta da linguagem

Por que escolher a linguagem escrita? Esta escolha, a princípio, pode ser como uma escolha pela tradução direta do pensamento. O pensamento que se manifesta como uma frase, uma palavra ainda não dita, sussurrada, que na escrita evoca sua forma mais semelhante à sua forma primária. É claro que esta manifestação é questionável e não se limita a uma tradução literal, uma vez que o próprio pensamento em si é fluido, ora imagético, ora oralizado, e não pode ser registrado com total fidelidade. O pensamento-imagem, com suas complexas visualidades instantâneas — como lampejos —, se manifesta no texto como figura de linguagem, escrita que cria imagens com palavras, para além do uso das imagens enquanto ilustrações do texto, e por isso também não pode ser encarado como tradução literal do pensamento. A imagem que se cria com o texto está totalmente fora do alcance de controle de quem escreve, já que quem lê cria suas próprias imagens de acordo com

seu próprio pensamento, independente da intenção do texto; este é um ponto em comum entre a linguagem da escrita e a linguagem da imagem. Da mesma forma, somamos à equação o uso da fotografia: mais que um simples registro do real do que uma tradução direta da realidade, é uma ponte entre individualidades em constante embate e em igual acordo, tanto na ação do registro da imagem (autoria/fotografia autoral) quanto em tomar para si o olhar do outro (construção de um arquivo). Novamente, a figura de linguagem mostra-se uma aliada à construção de um possível texto-imagem, híbrido entre a arte escrita e a arte visual, sendo a fotografia um método de leitura. Um sintoma deste raciocínio híbrido, em meu processo criativo, é a substituição gradativa dos cadernos de desenho pelos cadernos de anotações, que nos dois casos, se mantêm em um estado de construção imagética, generativo.

A linguagem, tanto fotográfica quanto escrita, surge, então, como uma condição de expressão, mais do que uma revelação do pensamento: não é um conjunto de

signos e símbolos, tampouco o domínio técnico, ela permite a invenção da história humana ao manter sua *magia*, sua essência imaginativa, sendo uma fonte através da qual todo o conhecimento humano é elaborado, transformado e transmitido (BENJAMIN, 1916). O fenômeno concreto (fato histórico, historicizado ou não) está em constante diálogo com a ideia, a abstração do pensamento, o que torna a pesquisa em arte uma miscelânea de ação ativa e passiva desde a sua concepção até sua materialização. O sonho, a memória, o valor atribuído à ruína são parte do caráter imaginário da linguagem, uma busca por aquilo que existe, pois foi pensado, imaginado, mas que não necessariamente está no plano físico, aqui e agora. Aquilo que não pode ser expresso pela linguagem humana é incorporado ao pensamento, e sobrevive em outros modos de expressão, ainda por vir. A própria língua, escrita e falada, é um reflexo daquilo que, a princípio, não sabíamos nomear, e passamos a dar nome para começar a compreender.

Um exemplo de experiência do imaginário criada a

partir do contato com fotografias desconhecidas é o *Álbum de fotos da família D.*, de Christian Boltanski, no qual o artista se apropria de imagens familiares de um amigo para construir uma pseudo narrativa facilmente acessada pelo espectador, trazendo à tona o lugar comum da fotografia, um lugar em que todos podem se ver, se reconhecer, se encontrar, acabando com a ilusão da subjetividade através de um simulacro de intimidade generalizado (BAQUÉ, 1998). Por outro lado, a apropriação fotográfica também conforma uma espécie de apaziguamento essencial do próprio artista, como é o caso de Sophie Calle e o uso de imagens do acervo de sua própria família, o que cria um aspecto íntimo e confessional, especialmente em seu modo de articular narrativas subjetivas através de vestígios e ausências. Na série *Autobiographies*, de 1988, Calle revisita imagens e objetos de sua infância, incluindo fotografias pessoais e objetos do acervo familiar, propondo uma espécie de arqueologia íntima, na qual fragmentos do cotidiano e da memória são organizados como evidências de uma história que oscila entre o real e o ficcional. Calle

constrói uma narrativa subjetiva e fragmentária, onde a imagem da infância não é apenas um testemunho do passado, mas um artefato performático da própria identidade em constante reconstrução. Assim como no *Álbum da família D.*, há uma manipulação da intimidade e da memória familiar, mas aqui a artista se volta para si mesma, utilizando o acervo pessoal como um campo de escavação subjetiva.

Quando me deparo com uma fotografia antiga, vejo pessoas que não sei quem são, que não estão mais vivas ou que não estão mais na mesma vida presente do registro. Vejo lugares que não estão mais conformados como na imagem, cidades que se transformaram; são fantasmas. A revelação deste objeto — a fotografia — me faz compreender sua linguagem através de sua essência, de uma empiria delicada: a minha experiência em contato com a imagem cria um significado que não é necessariamente um sentido atribuído pelos signos da linguagem, e sim pelo sentido do objeto pelo objeto, de forma crua.



Christian Boltanski, *Álbum de fotos da família D.*, 1939-1964, 1971. Fotografias analógicas. Fonte: Institut d'art contemporain de Villeurbanne.

11 Sonho como arquivo vivo:

insurreição do tempo sobre a carne

Já na reta final do processo de escrita deste trabalho, tive um sonho que me marcou profundamente. Eu estava na sala de jantar da minha casa, sentada à mesa, quando percebi lascas de madeira no interior da minha boca. Estas lascas não me feriam, mas eu as sentia quando passava a mão na língua para removê-las. Quanto mais levava as mãos à boca para retirar as lascas, mais madeira surgia. Ao meu lado, foi-se criando uma pilha de lascas, que, aos poucos, foram se transformando em pedaços de fotografias, azulejos, cartas e até mesmo documentos de identidade e certidões reconhecidas em cartório, e estes documentos pareciam pertencer às minhas gerações passadas. À medida que cuspi e a pilha de arquivos emergia, meus pais se aproximavam para me cuidar: meu pai ficou muito ansioso, tentando dar sentido às partes daquele enigma, enquanto minha mãe me afagava, me dizendo que ficaria tudo bem. Tudo acontecia muito rápido, e de

súbito senti que tudo aquilo fazia parte de uma história à qual eu possuía acesso, uma história que estava dentro de mim, mesmo que de forma inconsciente. Me levantei e me virei, saí da sala em que estava e, quando voltei, minha bisavó me esperava, com a aparência que tinha no auge dos seus setenta anos. Me olhava com uma feição tranquila e abriu os braços convidando ao abraço. Senti meu peito inundado. Falei a ela como estava feliz por vê-la, por ver que estava bem, por ela estar ali comigo. Acordei chorando copiosamente no meio da noite, como uma criança.

Na tessitura onírica do cotidiano, o corpo torna-se arquivo e linguagem — um campo de emergência do tempo que se move subterraneamente. Sentar-se à mesa, num sonho, é também sentar-se diante de uma escuta: da casa, da carne, do tempo. Diante da aparente banalidade, o inconsciente realiza seus gestos de insurgência, faz com que o corpo sonhante se veja tomado por lascas de madeira que emergem do interior da boca, como se a fala, ou aquilo que nela se cala,

estivesse saturada por matéria ancestral, matéria bruta, mas não violenta, sinal de algo que insiste em vir à superfície. Embora não ferissem, carregavam em si um afinco: o incômodo ténue do que não se pode mais conter. O gesto compulsivo de remoção, quase ritualístico, revela uma arqueologia íntima: fragmentos de uma história familiar que não está viva no consciente, mas que habita o corpo como um saber em latência. O sonho assume, então, uma espessura benjaminiana: não é o passado em sua linearidade que retorna, mas sua imagem dialética, fissurada, ruída e por isso mesmo capaz de sentido. Revela-se um arquivo em formação — ou deformação — que escapava às classificações institucionais, mas que mantém uma nitidez afetiva profunda, como se uma genealogia pulsante viesse à tona não para ser organizada, mas para ser tocada.

A presença dos pais nesse sonho-acervo manifesta o entrelaçamento inevitável entre o íntimo e o coletivo, entre o cuidado e a tentativa de decifração. O pai, tomado por uma ânsia investigativa, busca sentidos,

causas, relações, como se fosse possível narrar o mistério por via racional. A mãe, ao contrário, oferece gesto e presença, afago e escuta, acolhendo aquilo que não se diz, mas que se sente. Este contraste entre os modos de estar diante da memória, entre a interpretação e o afeto, ilustra a própria dialética do trabalho com imagens, ruínas e arquivos que permeou esta dissertação. Aqui, a montagem não é ordenação nem linearidade: é fricção, é desencaixe produtivo, é a justaposição entre o que retorna e o que ainda arde. Se o caráter destrutivo de Benjamin vê caminhos por toda parte, estes caminhos se abrem justamente entre os escombros, nas brechas deixadas pelo que foi triturado, esquecido ou silenciado. Neste sentido, a aparição da bisavó no sonho não se trata de nostalgia, mas de transmissão. Ao surgir com serenidade no espaço onírico, ela encarna o que essa pesquisa buscou encontrar nas imagens, nos arquivos e nos rastros. Não um retorno ao passado como forma de captura, mas o reconhecimento de que há saberes que nos atravessam mesmo antes da linguagem, saberes que nos habitam como sopros

herdados. A bisavó sonhada, como imagem, é forma de sobrevivência, no sentido que Didi-Huberman empresta à palavra: aquilo que insiste, aquilo que se move por entre os tempos, aquilo que, mesmo fragmentado, se mostra ainda vivo.

Concluir esta dissertação não é apenas encerrar um processo, mas reconhecer que, tal como no sonho, a história que nos forma não é um relato contínuo, e sim um acúmulo de restos, silêncios e lampejos. Ao escrever com e através das imagens — das que sonhamos, das que encontramos, das que nos tocam —, aprendemos que o corpo é também um arquivo vivo, e que as narrativas mais potentes não são necessariamente aquelas que organizam o mundo, mas aquelas que nos atravessam como lascas suaves, como pequenas matérias do tempo, portadoras de memória, gestos, e amor. Compreendemos que as histórias que nos formam nem sempre são ditas, mas às vezes, felizmente, sonhadas.

Referências bibliográficas

ABELLO, S. M. A imagem impressa: uma questão indicial. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 24, n. 41, 2019. DOI: 10.22456/2179-8001.93543. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/93543>. Acesso em: 15 jun. 2024.

ANTELO, Raul. A ruinologia. *Desterro* [Florianópolis], Cultura e Barbárie, 2016.

ARANTES, Antônio Augusto. Paisagens paulistanas: transformações do espaço público. São Paulo: Editora Oficial, 2000.

BAQUÉ, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Éditions du Regard, 1998. 328 p. ISBN 2-84105-008-4.

BENJAMIN, Walter. Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Rua de mão única*. v. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CABRERA, Julio. Esboço de uma introdução ao pensamento desde “américa latina” (para além das “introduções à filosofia”). In: CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno (org.). *Arte e política na América Latina*. Belo Horizonte: Brígida Campbell, 2021.

COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. *Desterro* [Florianópolis], Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

CULLINAN, Nicholas (ed.). *Tacita Dean: FILM*. Catálogo de exposição. Londres: Tate Publishing, 2011. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-film-t14273>. Acesso em: 12 jul. 2025.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges; HERRÈ, Henri. *Tables de montage - Montar / mostrar* [vídeo]. [S.l.]: artefíssil_grupo, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/ki-4bgh9WYc>. Acesso em: 9 fev. 2025.

FALCI, Carlos Henrique Rezende. Paisagens maquinais: a materialidade da mem3ria como fun3o da performance algoritmica. *Mat3ria e Mem3ria*, n. 18, p. 610–622, 2019.

FEDERICI, Silvia. O feminismo e a pol3tica dos comuns. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FERREIRA, J. J. Atlas de poeira: mem3ria, imagem, metamorfose. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. DOI: 10.36025/arj.v9i1.29660. Dispon3vel em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29660>. Acesso em: 17 jun. 2024.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considera33es metodol3gicas para a pesquisa em arte no meio acad3mico. *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte*, v. 1, p. 1-17, 2014.

FRONER, Yacy-Ara. Cole33es: o interst3cio da curadoria, do colecionismo e da preserva33o. In: ANDRADE ROCHA, Maurilio; MEDEIROS, Afonso (org.). *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*. Bel3m: Programa de P3s-Gradua33o em Artes da UFPA, 2014.

GANZ, Louise. Imagin3rios da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet:

FAPERJ, 2015.

GEBAUER, G.; WULF, C. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

GEENE, Anne; DE NOOY, Arjan. *Ornithology*. Rotterdam: De Hef Publishers, 2017.

GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GROS, Frédéric. *Caminhar: uma filosofia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu, 2021.

MESQUITA, Cláudia. A ruína na imagem, a imagem como ruína. In: *O trabalho das ruínas: genealogias, ficções, (re)montagens*, 2019. Anais... [S.l.]: [s.n.], 2019.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem zonarde ou a liberdade clandestina. In: VILELA, Bruno (org.). *Mundo, imagem, mundo: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. Belo Horizonte: Editora Malagueta Produções, 2018.

PIVA, Márcia Helena Girardi. *Anselm Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas megalópoles*. 199 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em:

<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283948>

. Acesso em: 9 jul. 2025.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SOFIA, Victória. Permissão ao desgaste: o rebento do tempo enquanto processo criativo. Curitiba: Appris, 2023.



