

PESQUISA EM ARTES: INVESTIGAÇÕES ACERCA DO PROCESSO CRIATIVO EM FOTOGRAFIA - ESTUDO DO CASO DE CAIXA DE FOTOGRAFIAS: RELATOS DE LUZ, TEMPO E COR

Inaê Coutinho de Carvalho

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil
inaecoutinho@gmail.com

RESUMO

Este artigo tece considerações a respeito da pesquisa em artes visuais no âmbito acadêmico, analisando o caso da tese intitulada *Caixa de Fotografias: Relatos de Luz, Tempo e Cor*. Destacando a produção visual desenvolvida, o artigo apresenta as estratégias da autora para tangenciar o processo artístico realizado, a saber o uso dos conceitos de *pensamento plástico* de Pierre Francastel e de *paisagem materna* de Evandro Carlos Jardim. Tratou-se aqui de identificar os elementos que, conjugados, puderam estabelecer relações entre as imagens fotográficas, a memória visual da artista e os desdobramentos dos conceitos de *pensamento plástico* e *paisagem materna* que reverberam em sua poética autoral, assim mapeando a formação da poética visual constituída ao longo dos então 25 anos de prática fotográfica. A produção artística apresentada numa caixa de imagens em pranchas soltas, traz fac-símiles dos contatos analógicos, cartões de imagens e parágrafos escritos, estes divididos entre *relatos quentes* e *relatos reflexivos*, bem como um catálogo de exposições realizadas ao longo da pesquisa com dados técnicos e textos críticos de terceiros. A tese foi defendida a título de doutorado em Artes na linha de pesquisa Poéticas Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2012.

Palavras-chave: artes visuais, processo criativo, fotografia autoral, processo analógico, pensamento plástico

“Não se trata de nenhuma doutrina a respeito de uma obra de arte. Quadros que são passíveis de interpretação e contêm um sentido são quadros ruins. Um quadro se apresenta como algo de indistinto, ilógico, sem sentido. Ele demonstra a inumerabilidade dos aspectos, tirando a nossa certeza já que nos deixa sem opinião quanto a uma coisa e o nome dela. Mostra-nos a coisa em sua multissignificação e infinitude, que não permitem o surgimento de uma opinião ou concepção.” Gerhard Richter (Richter, 2006: 117).

1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PESQUISA ACADÊMICA EM ARTES

“É da natureza do processo artístico certa indefinição discursiva. O artista transita num ambiente nebuloso, quase que coberto por um véu ao produzir seu trabalho. O processo criativo opera como um jogo fluido, um trânsito de várias mãos entre diversos elementos, percorrendo conexões em movimentos de avanço, recuo, abandono e retomada. Seu percurso pode se dar aos saltos ou por vezes sequencialmente, e as incertezas e angústias são tão frequentes quanto as certezas. Seguindo uma lógica própria, diferenciada, o pensamento visual é atemporal e sintético, mas nem por isso fortuito ou menos assertivo; é entremeado de saberes cognitivos, experiências sinestésicas, enfrentamentos materiais e reflexões mentais, se consolidando pelo diálogo entre as vivências do presente e do passado, da memória e da prática, do confronto com a matéria concreta da linguagem, da acuidade do olhar e do arcabouço técnico.” (Carvalho, 2012). Considerando assim o processo artístico, como então, no contexto da pesquisa acadêmica em artes, aproximar o público do processo criativo autoral? E como dar conta de um processo criativo usando uma linguagem que não é a sua, no caso a da linguagem escrita?

Para o artista Marco Buti “todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.[...] No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético” (Buti, 2005: 85). Se não podem ser conscientes, como falar ou escrever sobre elas? Tal advertência, oriunda do âmbito da produção artística, se soma a de Francastel, que por sua vez parte do âmbito social do discurso da arte ao chamar atenção para “o erro fundamental [ser] acreditar que os valores tornados manifestos pelo artista, devem ser traduzidos em linguagem para tocar a sociedade. Quer se trate de Música ou de arte figurativa, deve-se levar em conta que a obra constitui por si mesma o meio que torna a comunicação possível.” (Francastel, 1993: 5). Ambos, artista e sociólogo da arte, apontam para a impossibilidade de falar ou escrever sobre a arte no momento em que ela é realizada, dada a subjetividade envolvida, mas também de uma dupla função atribuída à realização da arte que é ela mesma expressar um pensamento visual. Falam da incapacidade de abarcar uma obra plástica por outros meios que não o da linguagem de origem. Marco Buti, aliás, no artigo Projeto de Pesquisa em Poéticas Visuais, explicita exemplarmente o conflito entre a linguagem artística e a linguagem acadêmica, ao deflagrar que a estrutura de um projeto de pesquisa acadêmico (com introdução, justificativa, metodologia de pesquisa, cronograma, quadro teórico de referências, bibliografia, considerações finais) não contempla o cerne da pesquisa visual (Buti, 2005: 79-93).

Outra ressalva significativa a se considerar quanto aos textos que acompanham as pesquisas em arte, vale citar a que foi colocada pela historiadora Annateresa Fabris, que trata da necessidade de evitar a “perversão do predomínio [dessa] dimensão intelectual” presente na academia, visto que “a dimensão intelectual de seu trabalho [no caso do trabalho do artista pós-graduando] não está fora da obra, mas entranhada nela, tanto que a reflexão crítica é decorrência da prática artística.” (Fabris, 2012: 179).

Como então tratar da poética visual sem auto-explicá-la, sem reduzi-la, sem esvaziá-la, sem traduzi-la? Partiu-se do pressuposto de que a obra fotográfica se basta, mas que elementos do processo criativo podem dar pistas quanto ao processo desenvolvido. Assim, tentou-se investigá-lo de maneira tangencial, numa aproximação indireta, pelas bordas, levando-se em conta o que Pierre Francastel chamou de *pensamento plástico* e o que o artista Evandro Carlos Jardim chamou de *paisagem materna*. A princípio assumiu-se uma “fala de dentro”, que ao ser escrita indicasse, em conjunto com os outros conteúdos da caixa de imagens, o pensamento plástico constituído.

Como já eram feitos “diários de campo”, ainda que sumários, pareceu natural incluí-los. Não pretendeu-se explicar o porquê do interesse em fotografar casas, justificar as escolhas técnicas, discorrer sobre os significados arquitetônicos ou sociológicos presentes nas fotografias de arquitetura vernacular, mas contornar o cerne da poética desenvolvida, a saber o interesse pela luz, pelo tempo e pela cor. Não se fez, todavia, um texto sobre cada um destes tópicos, eles aparecem em diferentes contextos, e esse grupo de reflexões em conjunto com as reproduções artísticas é que pretende, eventualmente, dar conta do processo artístico constituído.

2. O PENSAMENTO PLÁSTICO

O conceito de pensamento plástico é sugerido por Pierre Francastel em 1965, na elaboração dos preceitos de sua Sociologia da Arte, para quem “a técnica jamais, em tempo algum, determinou isoladamente a forma de nossas ações; ela sempre forneceu os meios, mas não passa de uma virtualidade ou de um processo de aplicação; [...] a partir do momento em que o técnico superior cria não só um objeto mas uma forma, ele age como artista, isto é, como criador não apenas de conceitos ou de objetos mas de esquemas de pensamento. Em suma, existe um pensamento plástico como existe um pensamento político e é essa forma de pensamento que até hoje foi mal estudada.” (Francastel, 1993: 3). Segundo o sociólogo “uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada. [...] [é] realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras. [...] o pensamento estético é, sem sombra de dúvida, um desses grandes complexos de reflexão e de ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas. [...] O artista cria e criando ele pensa tanto quanto o matemático ou o filósofo, mas utiliza, para manifestar em condutas o produto de suas intuições, um outro instrumento que não os outros.” (Francastel, 1993: 5).

Assumindo a técnica como produto de um “esquema de pensamento”, parágrafos soltos intitulados *relatos reflexivos* discorrem sobre as decisões técnicas, estas descritas em detalhes nos cartões *algumas exposições*, espécie de catálogo das exposições que a obra fotográfica foi apresentada. Com o objetivo de “tornar conscientes os elementos fundamentais do processo artístico, o relato reflexivo solto, assumido desde o mestrado, se mostrou eficiente e [foi] aqui retomado. [...] Nestes escritos os elementos se entremeiam e se misturam, apontando para diversas direções, inconclusivas se vistas fora do contexto, mas reveladoras da complexidade do pensamento visual [plástico] quando dentro dele.” (Carvalho, 2012).

3. A PAISAGEM MATERNA

Para o artista Evandro Carlos Jardim todo artista está sempre em busca de um retorno à sua *paisagem materna*, sendo esta condição visual experimentada na primeira infância formadora do clima imagético perseguido, involuntariamente, durante a execução de cada uma de suas obras.

Um exemplo poderá deixar claro do que trata o conceito de *paisagem materna*: o fotógrafo Sebastião Salgado descreve a cena em que ouve de um professor à seus alunos, em visita mediada a uma de suas exposições, que fotografava especialmente em contraluz. Surpreso, se pega observando suas imagens pela primeira vez consciente de que de fato o fazia, ao que começa a se indagar em como ou porquê o fazia. Lembra-se então de sua infância na fazenda no interior de Minas Geraes: branquelo como sempre, ficava sentado dentro da cozinha protegido pela sombra olhando o mundo iluminado lá fora. Se dá conta então que sua primeira visão de mundo fora a contraluz, daí talvez seu domínio instintivo desta situação de luz e sua reincidência em sua produção autoral, mesmo que instintiva e inconsciente.

Ocorreu-me também como professora que, quando tive o privilégio de acompanhar a produção de meus alunos por décadas, identifiquei no primeiro filme características que foram desenvolvidas e aprofundadas posteriormente. Sempre me chamou atenção esta coerência visual inconsciente, essa persistência visual apresentada na produção fotográfica ao longo do tempo, já expressa no primeiro contato consciente com a câmera.

Considerando a *paisagem materna* como matriz inconsciente, optou-se por descrever as experiências visuais significativas desde a primeira infância, e mesmo que pautadas pelo filtro da memória, tais *relatos reflexivos* - apresentados em cartões

soltos - dão pistas sobre modos de ver e sentir o mundo, modos estes que de fato são ao menos em parte correlatos aos apresentados nas imagens fotográficas da tese – que podem ser lidos no subitem 5. Trechos da tese.

4. A MATERIALIDADE DA TESE

A materialidade e visualidade da apresentação das imagens buscou se assemelhar às condições visuais com as quais o fotógrafo analógico trabalha. Sua importância vem por ser ela entendida como condicionante do pensamento visual, matéria prima das decisões intuitivas, daí a tentativa de trazê-la para o leitor da *Caixa de Fotografias: Relatos de Luz, Tempo e Cor*. Buscou-se então oferecer ao leitor alguma aproximação material com os elementos propulsores do pensamento plástico.

A opção por uma caixa preta e papel preto veio tanto da experiência de trabalho no escuro do laboratório fotográfico, quanto da ideia de apresentar o fac-símile do contato fotográfico, cujas bordas queimadas pela luz se apresentam negras, sendo o uso de papel preto a solução encontrada também para simular as condições de visualização das imagens no ambiente escuro do laboratório fotográfico (o negro do papel faz a retina enxergar em baixa luz, o que pode proporcionar melhor visualização dos detalhes da imagem).

Optou-se por apresentar a tese sem encadernação, em pranchas soltas de 2 tamanhos, ocupadas em frente e verso e apresentadas em 3 blocos. Dispostas dentro de uma caixa (solução bastante usada por fotógrafos já que o papel fotográfico comprado em quantidade vem acondicionado em caixas). Depois de aberta, inicialmente encontram-se os fac-símiles das cópias contato (20 pranchas soltas 25X30 cm) em cujo verso as imagens apresentadas nas exposições aparecem isoladas e acompanhadas de seus títulos - a saber, o nº do ano em que foram feitas, do contato e do fotograma ao qual pertencem. Em seguida 2 blocos de cartões se apresentam em tamanho aproximado ao 13X18cm (tamanho de ampliação com o qual o processo de edição em geral é realizado, precisamente 60 cartões soltos 12, 5 X 15 cm impressos em papel couché brilho 350g com laminação fosca). Nestes 2 blocos encontram-se ainda algumas fotografias isoladas, além dos *relatos quentes*, *relatos reflexivos*, *algumas exposições* e dados da tese. Sobre o papel preto os textos-relatos surgem em 4 tons de cinza, cada tom pautando a organização visual do material, sendo as palavras-chaves apresentadas em branco negrito (neste artigo sua transcrição se deu em negrito simples), pontuando como vaga-lumes os principais assuntos de cada parágrafo-relato.

As pranchas de imagens se mostram soltas como um jogo de edição em aberto, possibilitando inclusive a experiência com a bagunça da mesa de edição, que precisa de propósitos específicos para organização das imagens – pode-se chegar à uma organização específica seguindo o catálogo de exposições, que apresenta a edição do material realizada para cada espaço expositivo específico.

5. TRECHOS DA TESE

Reuniu-se a seguir, a título de ilustração, alguns *relatos reflexivos* e *relatos quentes*, bem como os *fac-símiles* e *imagens* que convergem para o momento específico da captação fotográfica. Postos desta forma, os relatos podem ser relacionados livremente e cabe ao leitor constituir as ligações entre o que se apresenta como significativo, por exemplo, tanto na captação das imagens como na investigação sobre a constituição da poética visual. Um interesse expresso indiretamente e recorrente e usado aqui como exemplo é o interesse pelos cantos internos das casas, como se pode observar nos *Relatos Reflexivos* nº 05 e nº 16 e nos *Relatos Quentes*: Pousa da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009 (09/C.721).

Relatos Reflexivos nº 16: Eu poderia dizer que meu interesse pelos cantos veio da necessidade de organizar o que vejo, da atração pelas **formas geométricas**, mas não posso deixar de citar que os períodos nos quais fui obrigada a ficar de cama foram irrelevantes, no sentido de que esta experiência influenciou minha percepção visual. Os **cantos** do quarto, vistos da cama em *contre-plongée*, passaram a existir para mim quase que por obrigação médica: eu tinha dez anos, olhava as paredes e desenhava em cima de uma prancheta (essas quebras de rotina, por si só, já ganham destaque na memória). Quando li os escritos de Klee e de Matisse, que citam seus períodos de repouso forçado, a identificação foi imediata: observar o quarto era para eles também a distração primeira. Talvez até fosse esse o remédio que maior efeito surtisse: o da introspecção, da construção de um espaço interior onde o devaneio e a observação consciente se misturam.

Relatos Reflexivos nº 05: No colegial tínhamos que fazer uma foto pela escola e depois refazer a imagem com diversos materiais: grafite, carvão, lápis de cor, pastel oleoso... fotografei a **quina da parede** com o teto da própria sala de artes, onde tinha uma caixa de som. Um colega comentou que se eu queria fotografar a caixa de som não tinha dado certo, estava muito mal enquadrado. Mas a foto era exatamente o que eu queria: o **canto** de encontro de três linhas retas com o retângulo da caixa atravessando uma delas: a fonte do som. Ainda gosto de trabalhar ouvindo música. Teve também a foto que fiz em 1997, na Igreja do Morro de Nazareth, onde uma lagartixa se esquentava na luz do sol: as linhas me chamaram atenção tanto quanto a luz.

Relatos Quentes: Pousa da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009 (09/C.721): Uso os objetos como moldura – eles em si não me interessam tanto, muitas vezes só reparo neles depois que a foto ficou pronta, mas o corte recai sobre eles e é assim vou redesenhando a casa, emoldurando-a, reduzindo-a a cores, luzes, texturas, sombras. No final faço um registro descritivo por fora, todos os ângulos: é a mais antiga casa de taipa de mão daquela praia. Já tinha combinado tudo pra fotografar aquela segunda casa, de oitenta anos, virada para a praia. É uma casa que não tem gente o tempo todo, o dono tem mais de uma casa e vive de acordo com a pesca; às vezes fica no Saco do Mamanguá, às vezes vem por ali, de resto está no mar; quem me recebe

é uma prima que está em férias com amigos. Os cômodos tem as paredes limitadas na altura não chegando até o teto, como de praxe, pra garantir a circulação de ar – o que reforça a intimidade de quem está por lá, pois tudo se ouve. Os batentes e as folhas da janela continuam me chamando: fico relacionando suas linhas, que separam áreas de iluminação levemente diferenciadas. No vazio das paredes encontro desenhos onde a geometria dos cantos, dos batentes e dos poucos móveis contrasta com a organicidade da toalha posta pra secar.

I. Fac-símile do contato 09.0721 (Pouso da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009)



II. reprodução fotográfica 09.0721_11

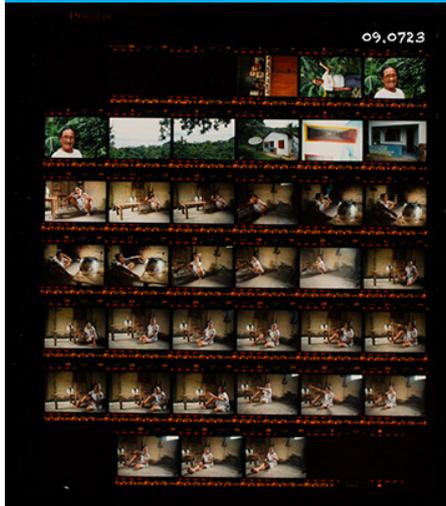


III. Fac-símile do contato 09.0722 (Pouso da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009)



Relatos Quentes: Pousa da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009 (09/C.722, 09/C.723): Subimos o morro agudo atrás dessa casa de taipa. A vista é linda mas é lá dentro que eu quero ver. Dona Peca é evangélica, o marido um conhecido pedreiro, artesão, especialista em construção com madeira. Num dos quartos encontro as fotos retocadas e um batente amarelo na janela prende minha atenção – mas a luz estava homogênea, penso que está meio sem graça. Na sala, faço uma fotometria pra dar conta do ambiente interno e outra pra dar conta da vista maravilhosa da baía. A decoração exagerada me incomoda um pouco, fico buscando os vazios e as áreas de cor. O quarto de colchões também está lá, hoje só uma filha mora com eles. Roupas dobradinhas sobre a cama. A cortina de peixinhos balança com o vento – na foto sai rastreado, imagino os peixinhos nadando, como se esse movimento fosse o mesmo do mar. A cozinha tem uma cerâmica na parede, já passou por reforma: com o fogão a gás fechado e coberto, e a porta serrada ao meio – solução típica e inteligentíssima para o calor – consigo uma boa área de amarelo. A casa de farinha ela não me deixa ver pois está em desuso: “virou depósito, está muito bagunçado”. Mas ao lado da pitangueira florida ela se deixa fotografar, só por causa da fruta. Ela sabe sorrir para uma foto. Registro a vista, a casa por fora e desço o morro sem achar que consegui algo especial.

IV. Fac-símile do contato 09.0723 (Pousa da Cajaíba e Praia Grande da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009)



Relatos Quentes: Pousa da Cajaíba e Praia Grande da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009 (09/C.723, 724, 725): Depois de chegar com as fotos do verão passado, e já tendo combinado previamente a visita, subo com Dona Bidica para sua casa. Peguei o barco de uma praia a outra pra seguir tranquila com o equipamento, já que a trilha pra casa dela é inevitável. A subida é longa mas não íngreme. Só pego a câmera dentro da cozinha, depois de ver a casa toda: ela acende o cachimbo e conta a história da sua vida, do marido bêbado do qual se separou com os meninos ainda pequenos, de sua luta de mulher para cuidar dos filhos sozinha, da resistência aos capangas que queriam força-la a vender as terras, como fizeram com os outros vizinhos. Sozinha, enfrentou os jagunços armados com um pano de prato na mão, usando sua autoridade de “tia”. A cozinha não podia ser mais caipira, a herança indígena grita: parede de taipa sem reboco, piso de terra batida, fogão de chão, no cômodo ao lado a casa de farinha. Até o banco é pequeno, desses pra gente se apoiar acocorado, a mesa também é baixinha e o bom mesmo é sentar no chão, “tá varrido, fia, pode sentar”. Está lá o caldeirão de alumínio brilhante, lavado na pia baixa ali em frente, do lado de fora, com água que desce contínua da montanha. A casa de farinha dá para usar, mais precisa ter mais gente, e faz tempo que os filhos não sobem ali, quando vêm, na temporada, é pra ajudar no rancho e dormem todos lá embaixo mesmo.

V. Fac-símile do contato 09.0724 (Praia Grande da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009)

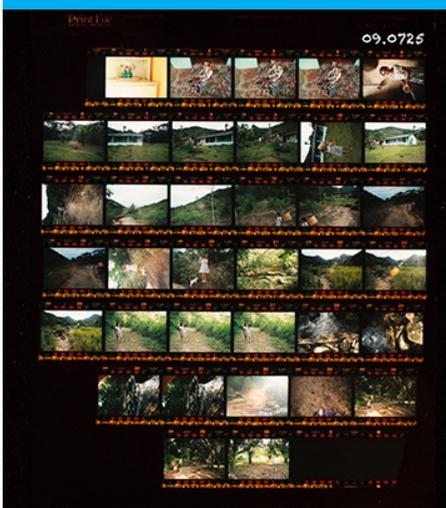


Na cozinha “de dentro” o fogão a gás em desuso – subir um botijão de gás pra lá é tarefa pra homem, e ela mora sozinha. Me encanto com essa senhora acocorada com o cachimbo, falando rápido e sem parar: estão explicados seu cabelo grosso, negro e liso. Sua companhia é o cachorrinho, a quem trata carinhosamente. Topa o retrato com o Titico nos braços. Me perco pela casa enquanto ela se ocupa lá fora: cada parede de uma cor, chão de cimento queimado vermelho já bem riscado, parece combinar com a estampa do sofá. Os bibelôs são presentes, devem ser. Eu me aproximo das coisas, reduzindo o desenho, de maneira a organizar as linhas e os espaços de cor. Nem sempre o tripé permite o que quero, troco as lentes, destroco... se não me decido por um desenho enquadrado de várias formas, pra garantir.

VI. Reprodução fotográfica 09.0724_26(Praia Grande da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009)



VII. Fac-símile do contato 09.0725(Praia Grande da Cajaíba, Reserva da Joatinga, RJ, janeiro de 2009)



Adoro as texturas das paredes, a marca dos materiais, do reboco que me lembra uma pincelada naquela luz. Minha atenção está o tempo todo na luz que entra no espaço interno. Parece que ela arrumou a casa pra minha visita. Me sinto imersa na cor, e as folhas azuis das portas e janelas vão conduzindo minhas escolhas. A luz entrando aqui ou lá, o tempo de espera em cada clique, parece que estou numa dança pela casa, toda fotogênica, até rendinha sobre a velha máquina de costura tem. O capricho ali não tem tanto rococó, a casa é funcional, mas linda e charmosa, limpa e bem cuidada. Ela me mostra o café colhido, registro a casa por fora e a ultrapasso na descida. Algumas imagens não saem da minha cabeça, sei que cheguei em “algum lugar” naquela casa. Depois do rio olho de novo pro chão, e pros meus pés, tentando registrar a beleza daquele encontro. Estou absolutamente encantada com aquela caiçara, com quem reencontrei meu sossego de menina no Morro de Nazareth. Sua casa transpira carinho e ali me sinto um pouco num lugar conhecido, confortável, meu. Quando cheguei com as fotos para presenteá-la, meses depois, foi a coisa mais linda: “Olha a figura da Dona Bidica!” – ela exclamou com um sorriso largo. Achei o uso da terceira pessoa tão adequado, como se revelasse uma consciência da separação entre a imagem dela e ela mesma.

Relatos Reflexivos nº 07: Quando ouvi o Evandro Carlos Jardim falar da importância da *paisagem materna* pro artista me dei conta da vista do Morro de Nazareth em Cabo de Santo Agostinho: foi olhando a vastidão do mar se estendendo até o horizonte que me descobri gente. Foi também da **cama** daquela casa antiga de **adobe** que fiz da **luz** meu passatempo: filtrada pelas telhas antigas, seus raios se materializavam na poeira, em diagonal. Depois que uma cobertura de plástico colorido tomou o teto pra nos proteger das goteiras, aluz ganhou cor.

VIII. Relatos Reflexivos nº 07: casa de taipa de mão na subida para o Morro de Nazareth, Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, diapositivo PROVIA 400, 1997

relatos reflexivos

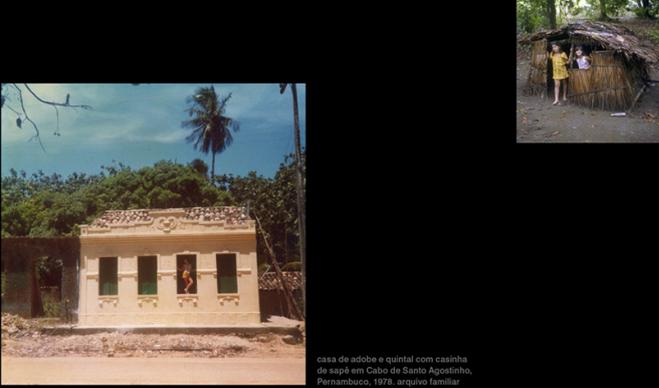
7. Quando ouvi o **Evandro Carlos Jardim** falar da importância da paisagem materna para o artista me dei conta da vista do Morro de Nazareth em Cabo de Santo Agostinho: foi olhando a vastidão do mar se estendendo até o horizonte que me descobri gente. Foi também da **cama** da casa antiga de **adobe** que fiz da **luz** passatempo para o olhar: filtrada pelas telhas antigas, seus raios se materializavam na poeira, em diagonal. Depois que uma cobertura de plástico colorido tomou o teto para nos proteger das gotéiras, a luz ganhou cor.

casa de taipa na subida para o Morro de Nazareth, Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, diapositivo PROVIA 400, 1997



* Construir com terra é a prática mais antiga que se conhece e é comum no mundo todo. A técnica a que nos referimos aqui, o adobe, é a de fazer tijolos usando o barro com pilas em moldes de madeira, que são secados a sombra. A taipa de pilão, muito difundida no 3º mundo e presente em quase todo Brasil, é feita com uma estrutura de trepês de madeira na qual se jogam pequenas quantidades de terra com seixos, sucessivamente: sua execução é rápida e demandada a realização num só dia - para tanto é necessário o envolvimento de muitas pessoas e no Brasil costumava-se organizar um mutirão entre parentes e vizinhos a cada construção. Ambas as técnicas não recebem queima.

IX. Relatos Reflexivos nº 07: casa de adobe e casinha de sapê no Morro de Nazareth, Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, negativos cor, 1978, arquivo familiar.



casa de adobe e quintal com casinha de sapê em Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco, 1978, arquivo familiar

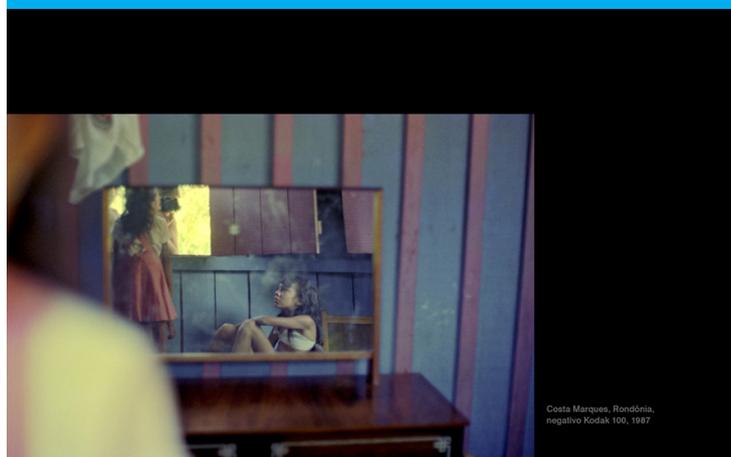
Relatos Reflexivos nº 06: Era um cartaz de algum evento que minha mãe colocou num pôster, estava lá desde sempre. Não sei dizer qual exatamente era a imagem, era vertical, tinha **janelas**, um mastro e as bandeirinhas, com certeza tinha **rosas** e **azuis**. Então lá pelos doze anos me concentrei em reproduzir com guache, em papel kraft, metade dos quadros daquele pintor que também estavam num livro de arte lá em casa. Comecei pelos menos geométricos: uma Santa, um casal, e claro, as bandeirinhas, que eu nunca conseguia deixar do mesmo tamanho. Na faculdade, o elegi como tema de um trabalho final, a paixão me rendeu excelente nota. Mais tarde, já professora, coloquei a meninada pra criar casas a partir das fachadas do **Volpi** e das fotos da Anna Mariani. E ainda me deleito com suas cores apagadas, com a simplicidade das formas, a delicadeza do pincel. Como é que o prazer todo que alcancei vendo as imagens dele poderia não marcar o meu jeito de olhar, de enquadrar? As **texturas** das têmperas do Volpi estão nas paredes que eu fotografo.

Relatos Reflexivos nº 13: Apresentar aqui os contatos dos negativos significativos dos últimos quatro anos tem como função compartilhar uma característica básica do trabalho com **filmes fotográficos**. Os materiais impõem o domínio de um procedimento específico, que é o da visualizaçãodas potencialidadesde um filme negativo. Faz parte do trabalho do fotógrafo esta transposiçõamental do negativo em relação à imagem final: enxergarmoscom os olhos da imaginaçãoa imagem positiva e a cópia ampliada. Só a prática com estes materiais possibilita esta pré-visualização, esta capacidade de enxergar as potencialidades de uma grande ampliação numa pequena imagem. Além disto a **materialidade** encantadora dos **contatos** requer um procedimento absolutamente diverso da experiência proporcionada pelas imagens do nosso mundo contemporâneo: é necessário curvar-se sobre a lupa para ver de perto, ter a visão absolutamente ocupada pela imagem, deixar de enxergar o mundo circundante para correr o olhar com a lupa sobre o contato¹ e assim colher as informações que determinam os próximos passos do trabalho.

1. Contatos são cópias positivas do filme fotográfico. Feitas por contato direto dos negativos com o papel fotográfico apresentam os filmes em tamanho original as condições de luz e cor dos negativos. São usados como referência para o desenvolvimento do trabalho de ampliação das imagens fotográficas.

Relatos Reflexivos n° 15: Os antigos têm um entendimento a visão que dialoga muito bem com nossa compreensão dos fenômenos ópticos hoje². Sabemos que a **visão**, possibilitada pela **luz**, não é apenas determinada fisiologicamente, mas mediada pelo cérebro, cuja gama de experiências influi diretamente na percepção. Eles entendiam que a visão partia do observador, dependeria da sua ação e vontade: um “espírito” emitido pelo sujeito ao mundo através do ar, para coletar dados, entraria em contato com os objetos visíveis, e ao voltar ao observador esse “espírito” transportaria as informações visuais. O olhar do artista é mobilizado pelo desejo e pela disposição de olhar, de se lançar ao mundo pelos olhos e apreendê-lo. O olhar é fonte de saberes, proporciona aprendizado, é a ação primeira do artista visual.

X. *Relatos Reflexivos, cartão com foto. Costa Marques, Rondônia, Negativo Kodak 100, 1987*



Relatos Reflexivos n° 19: Me dei conta da minha **fotografia** numa viagem a Rondônia, em 1987 – a mesma viagem que me chamou a atenção para as **casas**. Crianças num terreno arborizado que podia ser chamado de praça, rodeado de casas de madeira, estas feitas com ripas de duas espessuras, sempre em duas cores. Me apaixonei pela **cores** da fotografia e já entendi que dentro das tinha menos luz. No princípio, fiquei na janela, olhando pra dentro: fiz muitos autorretratos assim. Foi só em 96 me aventurei a entrar na intimidade alheia. Depois, fazer cromos (fotografar com filme diapositivo) me ensinou a manipular a cor; fazer reversão (revelar filmes positivos como se fossem negativos E6 no C41) aguçou minha busca pelo contraste intenso. O gosto pela cor se firmou mas ainda carrego filmes COR e PB, escolhendo o que usar de acordo com o que está diante de mim – embora nas casas saiba exatamente por que escolho a cor.

BIBLIOGRAFIA

- BUTI, M. (2005). O fazer artístico como processo de conhecimento. In: Maria Carla Guarinello de Araújo. (Org.). Arte em pesquisa. 1ed. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, v. 1 (79-93).
- CARVALHO, I. C. (2012). Caixa de fotografias: relatos de luz, tempo e cor. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais.
- FABRIS, A. (2005). A pesquisa em artes e o pensamento visual. In: Maria Carla Guarinello de Araújo. (Org.). Arte em pesquisa. 1ed. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2005, v. 1(177-187).
- FRANCASTEL, P. (1993). A Realidade Figurativa. São Paulo, Perspectiva.
- RICHTER, G. (2006). Notas, 1964-1965. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia. (orgs.) Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed (117).
- SALGADO, S. (1994). Roda-Viva. TV Cultura.

CURRÍCULO

Inaê Coutinho de Carvalho

Bacharel e licenciada em Educação Artística pela UNICAMP, doutora e mestre em Poéticas Visuais pela ECA-USP, com estágio doutoral na Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Docente convidada do Curso de Especialização em Artes Visuais da UNICAMP, lecionou fotografia no Instituto Tomie Ohtake. Obteve o Prêmio Internacional SAFEKIDS WORLDWIDE pelo ensino para adolescentes e hoje atua no Ensino Fundamental II na Escola Castanheiras.

2. Estes aspectos são explorados por Luiz Armando Bagolin no texto para o catálogo da exposição Da Luz, realizada em 2008.