

DO DESVIO À AUTOPOIESIS: ESTRATÉGIAS PARA FABULAR NOVAS IMAGENS DE SI

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

Trabalho de Conclusão de Curso
Bacharelado em Artes Visuais

DO DESVIO À AUTOPOIESIS: ESTRATÉGIAS PARA FABULAR NOVAS IMAGENS DE SI

LARISSA TEIXEIRA NOÉ
Juiz de Fora, 2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

DO DESVIO À AUTOPOIESIS: ESTRATÉGIAS PARA FABULAR NOVAS IMAGENS DE SI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Bertagna

LARISSA TEIXEIRA NOÉ
Juiz de Fora, 2026

RESUMO

Esta pesquisa busca realizar uma investigação teórico-prática sobre o autorretrato como processo de experimentação, articulando corpo, hibridismo e materialidade. Desenvolvida no campo das Artes Visuais, articula diferentes séries fotográficas de minha autoria, produzidas ao longo dos anos, em diálogo com referenciais teóricos e trabalhos artísticos contemporâneos, compreendendo a prática como espaço de produção de conhecimento. O percurso parte da investigação do autorretrato como gesto performático e feminista, desloca-se para discussões sobre fotografia experimental, híbrida e expandida, com ênfase na interferência e no ruído. Por fim, a pesquisa culmina na série *Autopoiesis*, na qual fungos e bactérias participam da transformação de imagens, articulando os conceitos de *poiesis*, *autopoiesis* e ecologia da imagem.

Palavras-chave: Fotografia; Autorretrato; Autopoiesis fotográfica; Fotografia híbrida; Autorrepresentação; Ruído; Fotografia Contemporânea.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é resultado de muitos encontros. Nenhum processo de criação acontece sozinho e este trabalho também foi sendo tecido pelas mãos, pelos afetos e pelas palavras daqueles que caminharam comigo.

À minha orientadora, Letícia Bertagna, agradeço pela escuta sensível, pela generosidade, pelas leituras cuidadosas e pelas contribuições fundamentais ao longo deste percurso. Obrigada por acreditar em mim e na potência desta pesquisa, por acolher minhas inquietações e, sobretudo, por me incentivar a seguir adiante mesmo quando o caminho parecia incerto.

Ao meu companheiro, Belchior, agradeço por ser abrigo durante toda essa travessia. Obrigada pelo apoio incondicional, pela paciência, pela força nos momentos mais difíceis e, principalmente, por me lembrar, tantas vezes, da minha potência que eu mesma às vezes esqueço de enxergar.

À minha mãe, Márcia, agradeço pela vida. Dedico a você cada conquista que alcanço e espero que, onde quer que esteja, possa se orgulhar da mulher que tenho me tornado. Sua presença permanece em mim de maneiras que as palavras jamais seriam capazes de alcançar.

Ao meu pai, Mário, agradeço por ter me criado sem privações, por ter despertado desde cedo meu olhar para a arte e por continuar acreditando em mim, mesmo à distância.

Aos meus amigos, agradeço por cada gesto de incentivo ao longo dessa caminhada. Em especial, a João Victor e a Marcella, pelo carinho, pela disponibilidade e pelo apoio tão importante nos momentos finais desta pesquisa.

Por fim, agradeço à natureza, que silenciosamente atravessa toda esta investigação. Aos microrganismos, seres quase invisíveis, mas portadores de uma potência imensa. Agradeço por terem se tornado colaboradores inesperados desta pesquisa. Foi por meio de sua ação que compreendi que a imagem também pode ser um organismo vivo e que a criação acontece, muitas vezes, justamente quando aprendemos a compartilhar o gesto de criar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. CORPO, AUTORREPRESENTAÇÃO E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO	10
1.1. AUTORREPRESENTAÇÃO COMO GESTO PERFORMÁTICO E FEMINISTA	11
1.2. AUTORRETRATO E CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES	22
1.3. AUTORREPRESENTAÇÃO COMO FRAGMENTAÇÃO E FABULAÇÃO DE SI	30
2. FOTOGRAFIA EM DESVIO: RUÍDO, INTERFERÊNCIA E ABERTURA DO PROCESSO	44
2.1. PARA ALÉM DA FORMA FOTOGRÁFICA: FOTOGRAFIA HÍBRIDA, EXPERIMENTAL, EXPANDIDA	45
2.2. INTERFERÊNCIA, RUÍDO E MATERIALIDADE FOTOGRÁFICA	51
3. AUTOPOIESIS FOTOGRÁFICA: PROCESSOS VIVOS DE INTERFERÊNCIA E RESSIGNIFICAÇÃO DA IMAGEM	60
3.1. POIESIS, AUTOPOIESIS E OBRA EM PROCESSO	61
3.2. FOTOGRAFIA VIVA: FUNGO, TEMPO E TRANSFORMAÇÃO	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
CADERNO DE IMAGENS	83
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	89

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce do entrelaçamento entre prática e reflexão: um memorial que documenta e investiga meu percurso artístico no campo da autorrepresentação, ao mesmo tempo em que se insere em campos mais amplos de investigação em artes. Parto da convicção de que meu próprio fazer artístico constitui um espaço de investigação, no qual questões, conceitos e procedimentos emergem simultaneamente à criação. Inserido no campo da pesquisa em Artes Visuais, este trabalho aproxima-se da perspectiva defendida por Sandra Rey (2002), segundo a qual a pesquisa em arte se desenvolve a partir da experiência poética, articulando produção, reflexão e escrita em um mesmo movimento investigativo. Nesse contexto, as elaborações trazidas aqui não surgem previamente à pesquisa, mas são amadurecidas ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Produzo imagens para pensar e penso para voltar a produzir.

É essa compreensão que constitui esse texto. Ao longo dos últimos anos, minha produção foi atravessada por questões relacionadas ao autorretrato, à construção da identidade e às possibilidades de reinvenção da imagem.

Inicialmente, o interesse estava voltado para a autorrepresentação como exercício de investigação de si, compreendendo o corpo como espaço de elaboração poética e de produção de subjetividades. Com o amadurecimento da pesquisa, entretanto, o foco deslocou-se progressivamente da produção de novas imagens para a transformação das imagens já existentes.

No decorrer desse percurso, a própria investigação também se transformou. As perguntas que inicialmente buscavam compreender o autorretrato como construção de si passaram a voltar-se para os processos de reinvenção da imagem e, posteriormente, para a possibilidade de a fotografia continuar produzindo novas configurações poéticas a partir de sua própria materialidade. O olhar dirigido à autorrepresentação amplia-se para uma reflexão sobre os modos pelos quais a fotografia pode reorganizar-se continuamente, produzindo novas formas de existência para a imagem e, conseqüentemente, para o sujeito que nela se reconhece.

Assim, este trabalho assume também um caráter memorialístico, acompanhando o desenvolvimento de minha pesquisa artística ao longo da trajetória acadêmica e evidenciando como cada série produzida conduziu ao surgimento de novas questões e como a pesquisa combinada com a prática reorientou continuamente o próprio fazer. Os trabalhos artísticos apresentados ao longo do texto constituem, portanto, etapas de um pensamento construído na interlocução entre fazer, experimentar, escrever e refletir. Por isso, optei por introduzir ao longo do texto somente os meus próprios trabalhos artísticos, reservando um lugar específico, denominado “caderno de imagens”, para as referências visuais e trabalhos externos que foram citados ao longo do texto.

O percurso do trabalho organiza-se em três capítulos complementares. O primeiro discute o autorretrato como prática de autorrepresentação, investigando suas relações com a performance, a construção de subjetividades e as estratégias contemporâneas de fragmentação e fabulação de si, sempre em diálogo com minha produção artística. O segundo desloca a discussão para a própria fotografia, questionando concepções tradicionais de objetividade e representação ao abordar a fotografia híbrida,

experimental e expandida, bem como os conceitos de interferência, ruído e materialidade como procedimentos capazes de ampliar as possibilidades poéticas da imagem. Por fim, o terceiro capítulo propõe compreender a fotografia como um sistema em permanente reorganização, articulando os conceitos de poiesis, autopoiesis e ecologia da imagem para pensar a fotografia como uma matéria viva, aberta à transformação contínua. Essa reflexão encontra sua materialização na série Autopoiesis, em que fungos e bactérias atuam sobre autorretratos, instaurando um processo colaborativo entre artista, imagem, tempo e microrganismos.

Para além de investigar procedimentos técnicos de intervenção sobre a fotografia, esta pesquisa busca compreender como os desvios introduzidos na imagem podem produzir novas formas de existência para a fotografia e para o próprio sujeito que nela se representa. Ao defender a fotografia como um sistema aberto, capaz de se reorganizar continuamente por meio da ação de diferentes agentes, proponho pensar o ruído não como aquilo que interrompe ou degrada a imagem, mas como aquilo que inaugura outras possibilidades de criação e de fabulação de si.

1. Corpo, autorrepresentação e processos de subjetivação

1. Corpo, autorrepresentação e processos de subjetivação

Este capítulo inaugura uma investigação sobre o autorretrato, propondo pensar a autorrepresentação a partir de uma perspectiva que compreende o corpo como território de atravessamentos, deslocamentos e invenções. Para isso, articula discussões sobre práticas de autorrepresentação femininas, performance, construção de subjetividades e estratégias contemporâneas de fragmentação e fabulação de si, colocando em diálogo produções artísticas e referenciais teóricos em cruzamento com minha própria prática autoral.

No primeiro subcapítulo, a autorrepresentação é abordada como gesto performático e feminista, observando como mulheres artistas utilizaram o autorretrato como ferramenta de afirmação e enfrentamento dos regimes patriarcais de representação.

Em seguida, o segundo subcapítulo discute o autorretrato como espaço de construção de subjetividades, compreendendo a identidade a partir da teoria de Stuart Hall, como uma construção instável e continuamente reelaborada. Por fim, o terceiro subcapítulo investiga práticas de fragmentação e fabulação de si, entendendo o autorretrato como um campo de experimentação sensível capaz de produzir deslocamentos na imagem e na percepção do próprio corpo. Ao longo deste capítulo, minha prática artística atravessa as discussões teóricas como espaço de investigação e produção de conhecimento, compreendendo o autorretrato como um processo de autoinvestigação, reinvenção e experimentação poética.

1.1. Autorrepresentação como gesto performático e feminista

O mito da genialidade operou historicamente como um dispositivo de legitimação das estruturas sociais, culturais e políticas patriarcais, ao restringir acessos e consolidar privilégios em espaços de produção do conhecimento. Michelle Perrot (2007) ressalta como o conhecimento foi negado às mulheres que desejavam ser artistas profissionais, reclusas aos ambientes privados e às atividades domésticas, orientadas a se casar e se dedicar à maternidade. Em meados do século XIX, na Europa, as mulheres artistas podiam se contentar com escolas e academias particulares, mas “o nu não deveria ser exibido às moças, o acesso à Escola de Belas Artes era vetado, a qual lhes foi aberta em Paris, a partir de 1900, e sob vaias dos estudantes” (PERROT, 2007, p. 101). Nesse contexto, enquanto lhes era negado o acesso ao corpo como ferramenta de estudo e produção artística, as mulheres eram amplamente representadas, frequentemente nuas, por artistas homens, consolidando uma lógica em que a mulher era vista, mas não autorizada a ver e estudar o corpo como instrumento de criação.

Nessa mesma lógica, Linda Nochlin questiona sobre o mito da genialidade em seu artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas” (2016), apontando que essa concepção de “gênio” não é inata, mas sim uma estrutura carregada de determinantes que favorecem a manutenção de um sistema patriarcal que silenciou sistematicamente mulheres, impedindo-as de acessar espaços de formação e desenvolver estilos tidos como “elevados”. O ponto crucial dessa exclusão era a proibição do acesso ao corpo e ao nu artístico, fundamental para o estudo da anatomia humana.

Em períodos anteriores, mulheres como Sofonisba Anguissola e Artemisia Gentileschi tiveram grande importância no processo de desafiar as convenções e normas, expressando a própria voz. Ainda que com estratégias distintas, essas artistas compartilharam o gesto de reinscrever o corpo feminino como sujeito da representação. No autorretrato “*Autoritratto al cavalletto*”, de 1556 (Figura 1) a artista se representa como autora de uma pintura religiosa. Com esse gesto, Anguissola legitima sua prática profissional em consonância com as normas morais de seu tempo. Ela se pinta como se via e como gostaria de ser vista, uma estratégia de construção de respeitabilidade num contexto em que as mulheres artistas não eram credibilizadas.

No século XIX, na pintura *“L’Atelier d’Abel de Pujol”*, de 1822 (Figura 2), de Adrienne Grandpierre-Devery (1798-1869), é possível observar como as estudantes mulheres eram limitadas a pintar modelos vestidas ou a estudar através de bustos e pequenas estátuas greco-romanas em espaços reduzidos. Em contraste, na pintura *“L’Atelier d’Abel de Pujol”*, de 1836 (Figura 3), os artistas homens dispunham de ateliês amplos, onde podiam estudar modelos nus sobre pedestais, o que lhes conferia a base técnica para a “grande arte” histórica e mitológica.

Grandpierre-Devery, ao pintar seu mestre diante de uma modelo nua, ocupou esse espaço proibido e executou, ela própria, a pintura de um nu feminino através da observação clandestina.

Mesmo diante dessas barreiras, mulheres artistas encontraram formas de subverter a norma. Abigail de Andrade foi uma dessas mulheres que subverteu os preceitos patriarcais de sua época, aqui no Brasil, ao utilizar a autorrepresentação como um gesto de autonomia e afirmação profissional, distanciando-se do imaginário masculino que limitava as mulheres a papéis passivos.

Em seu autorretrato (Figura 4), ela se representa em uma escrivãzinha com o olhar voltado para fora da janela, sugerindo uma postura reflexiva e intelectualizada, contrapondo a visão do “outro masculino”.

A autorrepresentação potencializa a mulher artista, permite o distanciamento da imposição do imaginário masculino sobre a mulher. Abigail, contrariamente à visão do outro, masculino, representa-se ativa, confiante, culta e elegante. Contrapõe seus contemporâneos, como Almeida Júnior (1850-1899), Belmiro de Almeida (1858-1935) e Rodolfo Amoedo (1857-1941), entre outros pintores, que, ao se dedicarem a temas cotidianos, regularmente representavam as mulheres de forma passiva e idealizada. (GUIMARÃES, 2017, p. 238)

Esses gestos de autorrepresentação não permaneciam restritos à esfera da experiência pessoal. Cada imagem produzida abria pequenas fissuras no imaginário patriarcal, permitindo que outras formas de existir e de ser artista se tornassem visíveis. Pouco a pouco, esse movimento coletivo contribuiu para a construção de novas narrativas sobre o feminino, como observa Guimarães (2017):

O imaginário feminino povoado por mulheres artistas, cultas e ativas foi sendo construído coletivamente por essas vanguardistas pintoras oitocentistas na Europa e nas Américas. “Era então preciso inventar um novo léxico que fosse capaz de representar algo até então inexistente [...]” (SIMIONI, 2013, p. 5). Os autorretratos femininos passaram a ser uma importante ferramenta na conquista de um campo de atuação das mulheres artistas. (GUIMARÃES, 2017 p. 239)

Foi a partir de então que as mulheres foram construindo as próprias narrativas e a própria história, a partir de suas vivências e potências, distanciando-se da visão machista que as retratava.

Na primeira metade do século XX, o autorretrato, na obra de Claude Cahun, opera como um gesto performático de invenção de si. Por meio do autorretrato fotográfico e da encenação consciente do corpo diante da câmera, Cahun transforma a própria imagem em um campo de experimentação identitária, em que gênero, sexualidade e subjetividade são constantemente tensionados. Seus autorretratos buscam produzir deslocamentos e ambiguidades que colocam em crise as noções fixas de identidade.

Como observa Sábia (2019, p. 68), a originalidade de Claude Cahun reside justamente na “experimentação de si no propósito da invenção de um ser que não se afirma em determinado rótulo, mas intenta colocar-se ‘entre’ lugares, ‘entre’ gêneros, entre ideias, entre modos de vida, entre realidade e ficção”. Ao encenar a si mesma em diferentes personas, Cahun aproxima o autorretrato da performance, fazendo da fotografia um dispositivo desviante de construção e desconstrução do sujeito.

Nesse processo, o corpo opera como território instável e mutável, onde a identidade emerge como algo provisório e em constante negociação. A autorrepresentação em Cahun pode, assim, ser compreendida como um gesto político e poético, no qual o corpo-artista atua diante da câmera para produzir imagens que desestabilizam convenções sociais e visuais, antecipando discussões contemporâneas sobre performatividade, identidade fluida e autorrepresentação.

Outro contexto decisivo para o desenvolvimento das práticas de autorrepresentação feminina das mulheres surge entre as décadas de 1960 e 1970.

Embora Claude Cahun antecipe muitas dessas discussões ainda na primeira metade do século XX, é nas décadas de 1960 e 1970 que o corpo passa a ocupar um lugar central nas práticas artísticas experimentais, especialmente no contexto da performance. No contexto de consolidação da performance como linguagem artística, o corpo passa a ocupar uma posição central nas práticas experimentais, deixando de ser apenas representado para tornar-se o próprio meio da ação. As performances desse período colocaram em jogo: gestos, energias, limites físicos e simbólicos, explorando o corpo como território de experimentação e enfrentamento. No caso das artistas mulheres, o corpo em ação assume ainda uma dimensão política, na medida em que, ao testar seus limites e tensionar normas sociais, essas práticas tornaram visíveis processos de subjetivação atravessados por relações de gênero e por contextos de repressão. No Brasil, esse movimento se intensifica em meio a um cenário de censura política e controle dos corpos, no qual a performance se configura como espaço de resistência e afirmação de experiências silenciadas.

O que as artistas dessa época propuseram foi transpor o foco da palavra para o corpo.

Em vez de escrever sobre as angústias de ser mulher num mundo patriarcal, elas usaram o corpo como expressão, transformando seus gestos em imagens (GOLDBERG, 2015).

Nesse deslocamento da palavra para o gesto, o corpo deixa de operar como simples veículo de expressão e passa a constituir-se como instância ativa de produção de sentido. É nesse contexto, que Christine Greiner propõe o conceito de corpo-artista, compreendido não como um corpo que representa ideias previamente formuladas, mas como um corpo que pensa, cria e transforma-se no próprio processo artístico. Nesse sentido, dialogando com essa perspectiva, Katia Canton define o corpo como: “[...] o corpo que vibra na contramão desse panorama de idealização. Sua potência está na forma como ele ajudaria a humanidade a se alimentar de conhecimento com base na desestabilização de antigas certezas” (CANTON, Katia, 2009, p. 25). Um corpo atravessado por experiências, afetos e contextos históricos que produz conhecimento a partir da ação e da presença. Ao assumir o corpo como lugar de pensamento e invenção, as práticas performáticas deslocam a centralidade da obra para o processo, reforçando o entendimento do corpo como matéria viva e dinâmica da criação artística.

Quando esse corpo-artista passa a atuar em relação direta com dispositivos técnicos de imagem, como a fotografia e o vídeo, a ação performática se expande para o campo da mediação, incorporando a câmera como parte constitutiva do próprio processo artístico. Um exemplo emblemático desse deslocamento é a obra *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente, em que o corpo da artista torna-se simultaneamente suporte, ação e inscrição. Ao bordar a expressão “Made in Brazil” na sola do próprio pé, Parente mobiliza o corpo como lugar de atravessamento entre experiência individual e contexto político, transformando o gesto performático em um ato de apontamento crítico, diretamente vinculado às condições históricas de repressão e controle dos corpos no Brasil. Práticas como essa evidenciam a constituição de um campo híbrido¹ no qual a ação efêmera da performance encontra na imagem fotográfica e videográfica um suporte privilegiado de permanência. Nesse contexto, a fotoperformance emerge como uma prática em que as ações são concebidas e calculadas em função da câmera, configurando uma mise-en-scène para a objetiva² onde o corpo-artista atua conscientemente para a produção da imagem.

A fotografia deixa, assim, de atuar como mero registro documental e passa a constituir-se como vestígio ativo da ação, permitindo que a performance continue a atuar no imaginário do espectador para além do instante de sua realização.

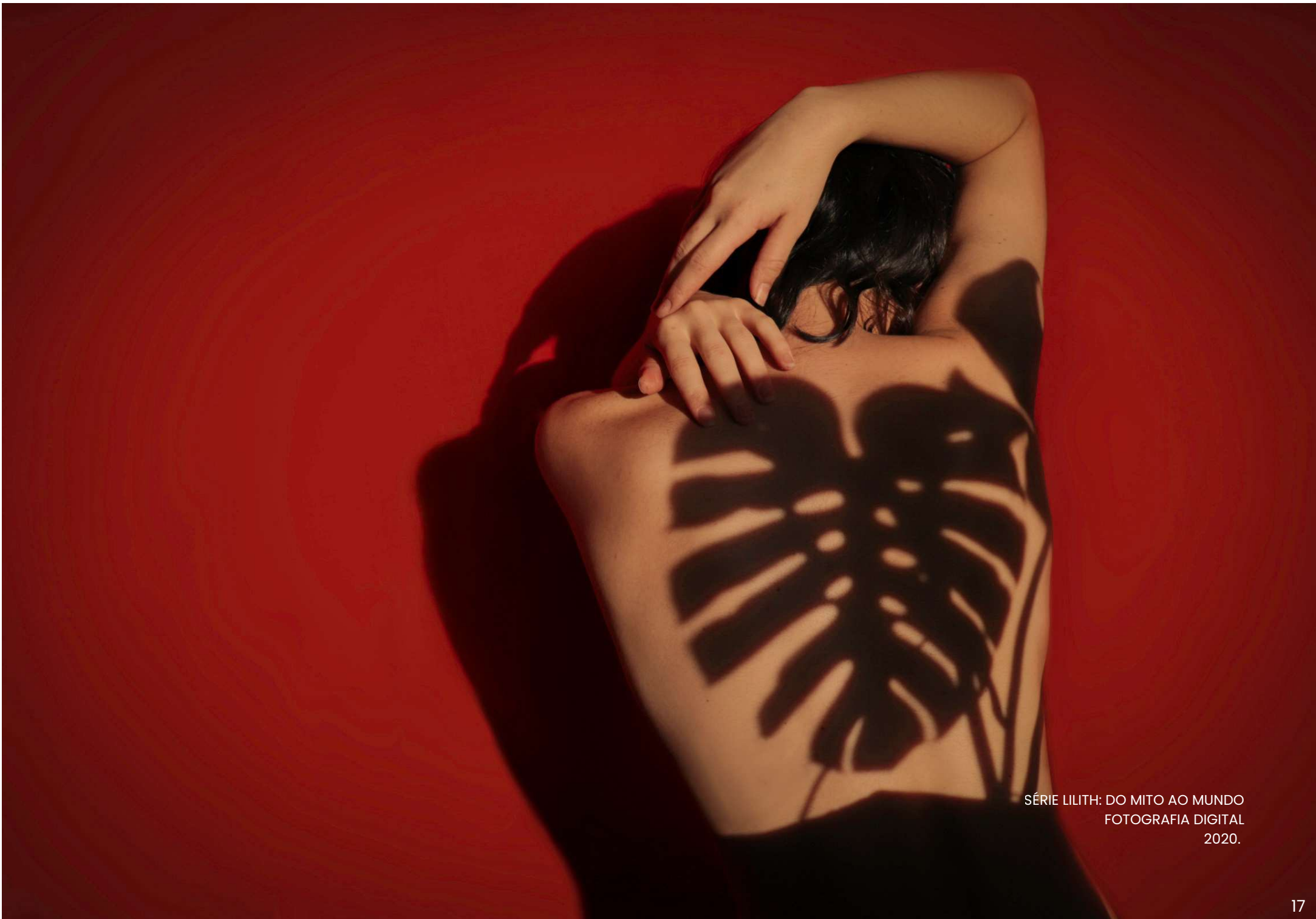
À luz dessas discussões teóricas, passo a analisar minha própria prática de autorrepresentação, entendendo meu corpo como corpo-artista em processo. Meu primeiro exercício consciente de autorrepresentação enquanto prática artística investigativa surgiu durante a pandemia, em um movimento de olhar para dentro. Impossibilitada de fotografar o mundo e outras mulheres, fui atravessada por uma provocação artística³ feita por Julia Maturana, uma fotógrafa que propôs um exercício de se colocar em frente à câmera e produzir um autorretrato a partir da combinação de uma cor, uma frase e um objeto. Eu, que nunca havia feito nenhum autorretrato e só estava acostumada a fotografar outras pessoas, achei o exercício um tanto quanto desafiador e curiosamente instigante. Após esse primeiro experimento motivado pelo exercício disparador, decidi repetir novamente essa conversa de corpo/câmera e explorar outras formas de retratar meu corpo, observando, agora, as formas, texturas, desenhos e interferência da luz.

Como a natureza sempre foi algo muito presente em minhas produções poéticas acabei em algum momento incorporando algumas plantas na composição das cenas e, quando parei para analisar o conjunto das imagens, percebi que involuntariamente havia estabelecido um diálogo muito interessante entre corpo e natureza.

Embora inicialmente concebidos de forma despretensiosa, esses autorretratos revelaram-se, posteriormente, um ponto de inflexão importante na minha pesquisa, despertando o interesse por investigar o ato de me colocar diante da câmera como um gesto de auto investigação e experimentação poética. O resultado dessa investigação me surpreendeu tanto que acabei criando uma série de autorretratos que posteriormente foi nomeada como *“Lilith: Do mito ao mundo”*⁴.

Em linhas gerais, ao longo da história, o mito de Lilith foi apropriado na criação de diversos arquétipos de subversão e desobediência, que qualificaram a primeira mulher, em muitos casos, como uma figura maligna. Por outro lado, o ideário moderno permitiu que ela se tornasse um símbolo de mulher independente, que recusa submeter-se ao controle dos homens.

É interessante notar que essa série fotográfica, bem como sua conceituação, surgiu posteriormente às imagens já produzidas. Esses elementos já compunham, de algum modo, meu imaginário e, ao observar o conjunto de fotografias, essa interlocução temática foi então elaborada como conceituação para a série.



SÉRIE LILITH: DO MITO AO MUNDO
FOTOGRAFIA DIGITAL
2020.



SÉRIE LILITH: DO MITO AO MUNDO
FOTOGRAFIA DIGITAL
2020.



SÉRIE LILITH: DO MITO AO MUNDO
FOTOGRAFIA DIGITAL
2020.

Ao observar e capturar imagens do meu próprio corpo, passei a compreender o autorretrato como um dispositivo que possibilita a construção de um espaço de atenção e deslocamento. Esse entendimento dialoga com perspectivas contemporâneas que concebem a autorrepresentação como um território instável, atravessado por encenação, performatividade e transformação, em consonância com discussões sobre identidade e autorretrato na arte contemporânea (HALL, 2006; BREA, 2010).

A série *Lilith*, enquanto primeiro exercício consciente de autorrepresentação, inaugura, nesta pesquisa, uma compreensão do autorretrato como gesto performático de deslocamento e invenção de si. Ao colocar o próprio corpo diante da câmera como matéria de experimentação, a prática autoral aqui apresentada insere-se no campo do retrato contemporâneo que se afasta da tradição representativa e identitária, aproximando-se de processos de cisão, ruptura e multiplicação do sujeito. Como afirmam Mazza e Guran (2011, p. 8), “o sujeito se vê ante uma imagem que lhe devolve o olhar com outras imagens num processo contínuo de multiplicação de eus, de onde surge uma nova individualidade”.

Nesse sentido, *Lilith* estabelece uma matriz conceitual a partir da qual as séries subsequentes serão desenvolvidas e ressignificadas, reafirmando o autorretrato como espaço de ação, produção crítica de subjetividade e investigação de identidade.

1 A expressão “corpo híbrido” é utilizada por Luciano Vinhosa Simão ao discutir a fotoperformance como uma prática na qual a imagem se impõe como suporte privilegiado da performance, configurando um corpo atravessado pela mediação técnica da fotografia (SIMÃO, 2019, p. 279).

2 O termo é mobilizado a partir de: SIMÃO, Luciano Vinhosa. *Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado*.

3 Durante a pandemia, impossibilitada de sair de casa, mergulhei nas investigações, sobretudo da fotografia, como quem procura uma fresta de ar. Uma fotógrafa que eu acompanhava lançou nesse período um desafio pelo Instagram, que me atravessou de forma singular e que hoje reconheço como decisiva para o despertar do meu interesse pela autorrepresentação. A proposta consistiu em criar um autorretrato a partir do poema: “É sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”, de Ana Cristina Cesar; uma cor e um objeto. Optei pela cor vermelha e por um vaso preenchido por folhas de jiboia, que transbordavam e se projetavam para fora, pendentes no espaço.

4 Lilith é uma figura criada em pé de igualdade com Adão e de acordo com uma lenda semita – antes de ser criada Eva, da costela de Adão, Deus teria criado Lilith do pó da Terra. Por reconhecer que homem e mulher eram iguais em substância, Lilith se negou à submissão e à coerção de se manter obediente à autoridade do homem e, por esse motivo, decidiu deixar o paraíso.

1.2 Autorretrato e construção de subjetividades

A compreensão do autorretrato como gesto performático implica questionar a identidade como algo dado ou essencial, aproximando-a de uma construção histórica e discursiva. Se o sujeito não é uma unidade fixa, mas uma construção atravessada por discursos, imagens e relações culturais, então a prática de autorrepresentação deixa de ser mero espelhamento e passa a constituir um campo ativo de produção de subjetividade.

Stuart Hall, em *Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2014), sintetiza três formas históricas de conceber a identidade e discute a chamada crise da identidade na contemporaneidade. No modelo iluminista de sujeito, esse conceito é compreendido como expressão de uma essência interior, fixa e contínua ao longo da vida. Trata-se de uma concepção centrada na ideia de um núcleo estável do “eu”, dotado de razão e consciência, que se desenvolve, mas não se altera estruturalmente. Como afirma Hall:

O sujeito do iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo 'centro' consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia (HALL, 2014, p. 10).

Essa perspectiva sustenta uma visão individualista da identidade, concebida como unidade coerente e autossuficiente. Já na perspectiva do sujeito sociológico, a identidade passa a ser compreendida como resultado da interação entre indivíduo e sociedade.

A identidade é formada na 'interação' entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2014, p. 11).

Nessa concepção, a identidade não é inteiramente autônoma, mas constitui-se na mediação entre interioridade e exterioridade, entre o mundo subjetivo e as estruturas sociais. Ao nos identificarmos com determinadas identidades culturais, incorporamos seus valores e significados como parte de nós mesmos, o que faz com que nossa experiência subjetiva se alinhe às posições que ocupamos social e culturalmente.

Na contemporaneidade, entretanto, emerge o que Hall denomina de sujeito pós-moderno: marcado pela fragmentação e pelo deslocamento de suas referências identitárias.

"O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas" (HALL, 2014, p. 12). A chamada "crise de identidade" não implica o desaparecimento do sujeito, mas o colapso da crença em uma unidade estável do eu. Se a identidade contemporânea é múltipla e instável, a imagem não pode mais ser compreendida como espelho de uma essência fixa. Nesse contexto, o autorretrato deixa de funcionar como tentativa de capturar um "eu verdadeiro" e passa a operar como espaço de experimentação de identificações, por meio do qual o sujeito fabula, testa e reinscreve versões possíveis de si.

Se em Stuart Hall a identidade é compreendida como posição histórica e culturalmente construída, a psicanálise de Jacques Lacan permite deslocar essa discussão para o campo da constituição psíquica do eu na relação com a imagem. O conceito psicanalítico de fase do espelho¹, formulado por Lacan (*apud* Hall, 2014), descreve o momento inicial em que uma criança, ainda marcada por uma experiência corporal fragmentária, identifica-se com a imagem refletida como se fosse uma totalidade coerente.

Essa identificação, no entanto, é fundadora e alienante ao mesmo tempo: o eu nasce a partir de uma imagem exterior que promete unidade, mas que encobre sua condição estruturalmente dividida. A identidade constitui-se, assim, como efeito de uma ficção de completude.

Ao aproximar essa formulação do autorretrato, torna-se possível compreendê-lo como prática que reinscreve essa dinâmica originária. Ao retratar a própria imagem, o artista coloca-se diante de uma forma visível que lhe devolve uma versão de si que se reconhece e se estranha na própria imagem. O autorretrato reencena, em chave estética, o gesto inaugural de identificação com uma imagem que organiza o eu e que também o desloca. Se na fase do espelho a unidade é uma construção imaginária, na prática autorreferencial contemporânea essa unidade pode ser fragmentada e deliberadamente desestabilizada, evidenciando que o eu se constitui continuamente na relação com a imagem e nas fissuras dessa relação.

Historicamente, o autorretrato acompanhou diferentes momentos da história da arte, assumindo funções diversas. Na tradição pictórica, muitas vezes esteve associado ao estudo da figura humana ou à afirmação da presença do artista no interior da obra. Conforme observa Cumming (2009), o autorretrato pode ser entendido como um espelho do artista, no qual se refletem não apenas seus traços físicos, mas também os valores e o contexto de sua época. No entanto, ao longo do tempo, o autorretrato desloca-se da ênfase exclusiva no resultado formal para uma dimensão processual, na qual o ato em si de se colocar como sujeito e objeto da imagem torna-se central. No contexto contemporâneo, esse deslocamento se intensifica. De acordo com Philippe Dubois:

O autorretrato não é apenas uma imagem de si, mas uma imagem de si no mundo. É assim tanto uma imagem do mundo em nós quanto de nós no mundo. Essa relação do sujeito no mundo é constitutiva da própria ideia de autorretrato desde suas origens, na pintura ou na literatura. (DUBOIS, 2018, online).

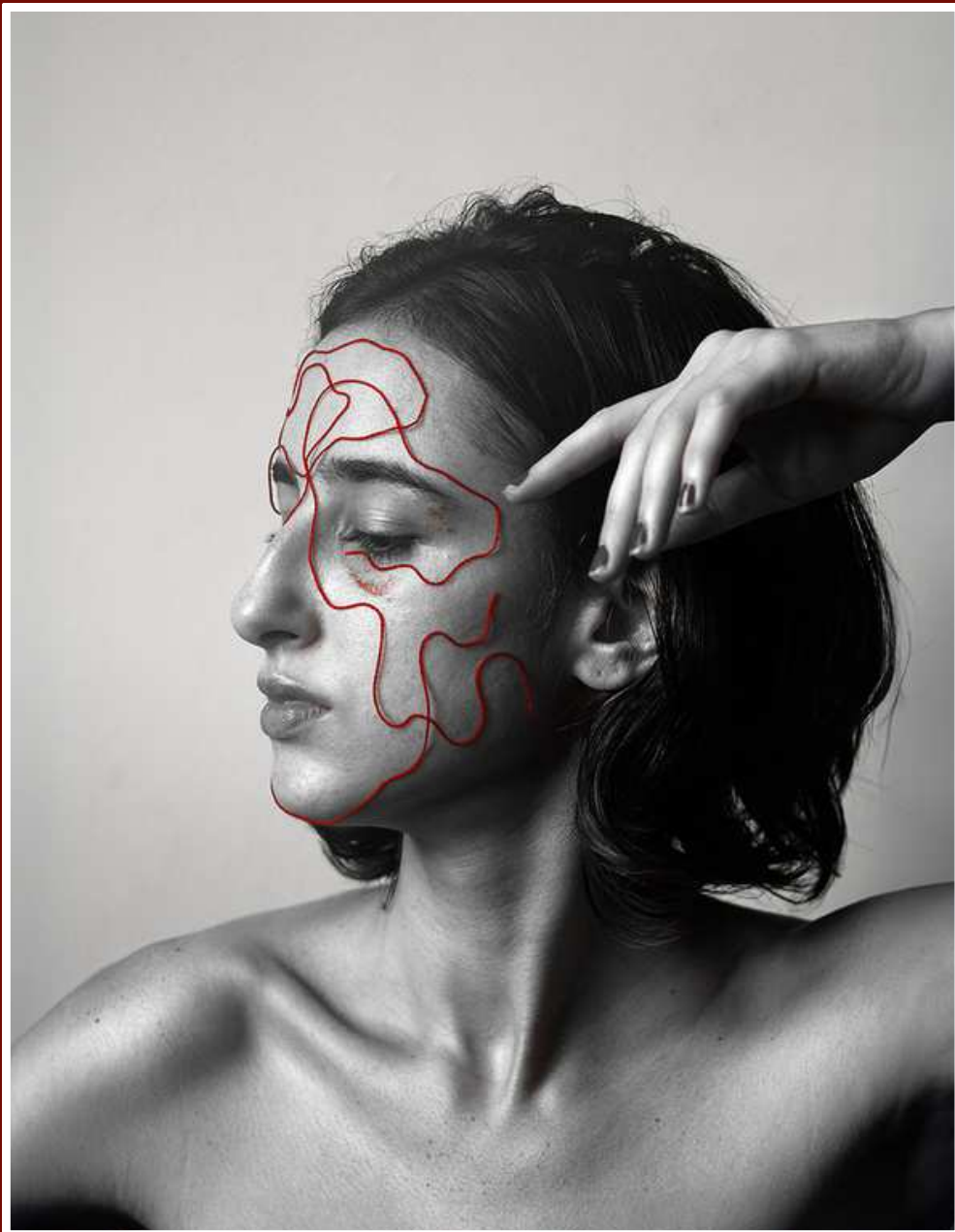
Mais do que fixar uma identidade, o artista inscreve-se no contexto que o atravessa e transforma a imagem em campo de negociação entre interioridade e exterioridade, reorganizando, a cada autorretrato, sua própria narrativa de si.

À luz dessas formulações, pode-se afirmar que, na fotografia contemporânea, o autorretrato constitui um instrumento privilegiado de autoinvestigação e reinvenção identitária. Ao se colocar diante da câmera, o sujeito explora diferentes facetas de si, confronta-se com a imagem que o devolve ao olhar e reinscreve suas experiências no entrelaçamento entre memória, ficção e contexto social.

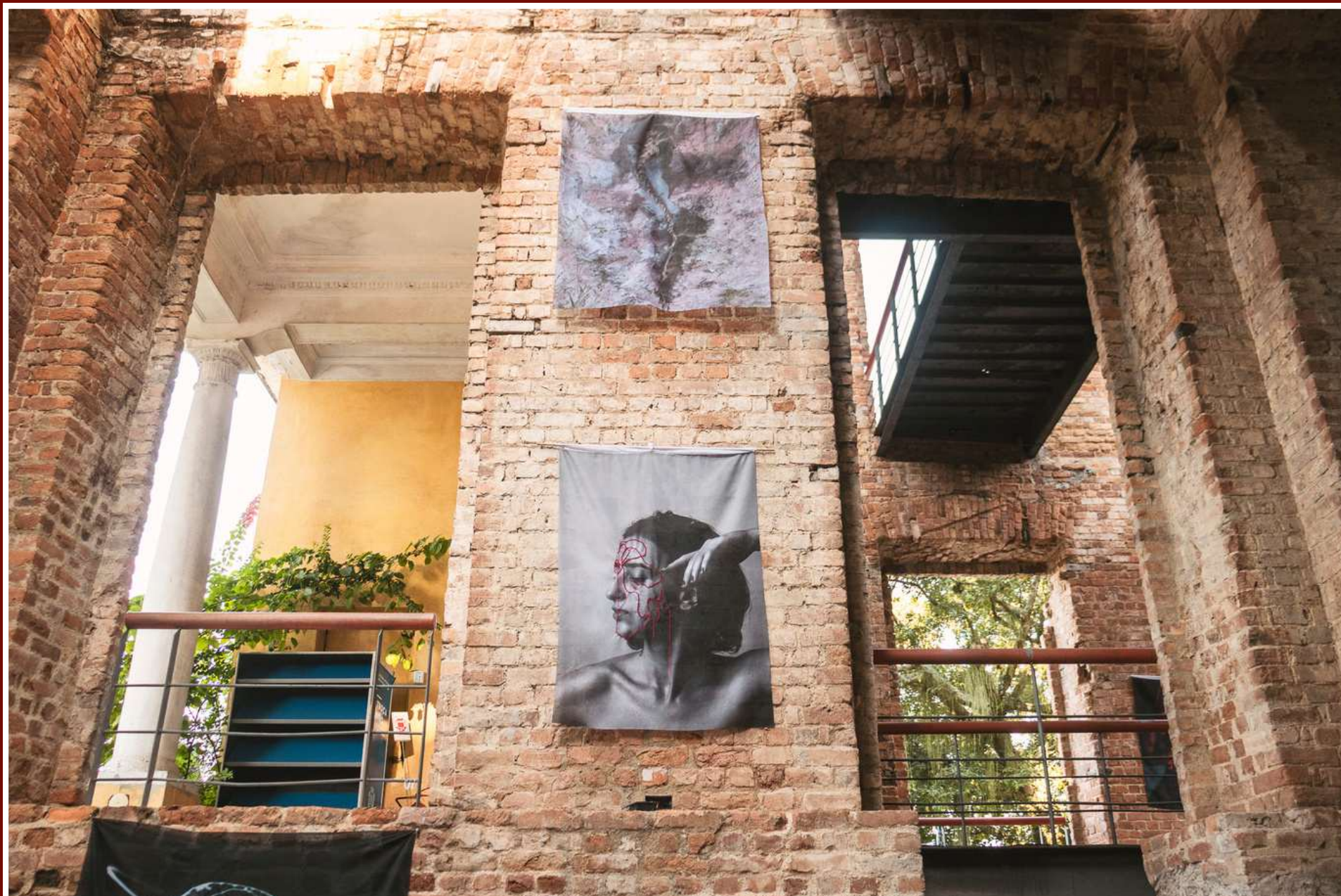
A partir dessa compreensão do autorretrato como espaço de autoinvestigação, situo minha própria prática artística. Ao me colocar diante da câmera, compreendo esse espaço como campo investigativo que me permite olhar para dentro, vulnerabilizar-me e ser confrontada com facetas que não emergem no cotidiano. Nesse gesto, me estranho e me reconheço na imagem que me devolve o olhar, num deslocamento entre o eu que olha e o eu que é olhado, de modo que o autorretrato se configura como experiência reflexiva sobre minha identidade. Transformo esse momento em uma espécie de ritual, em que me abro e observo as reverberações do mundo que tocam meu corpo e o estado emocional em que me encontro, traduzindo-se em imagem. Em cada um desses rituais, o que me move é a curiosidade, o que faz com que em cada série eu me represente de maneiras distintas.

Ora meu corpo se manifesta como objeto destituído de elementos que apontam para a identidade — como no caso da série *Lilith*, em que transformo meu corpo em imagem, ora me represento com meus traços, ativando elementos que me identificam e carregam minhas memórias, como é o caso do autorretrato “*Das costuras que me tecem*” (2024), em que me coloco em frente à câmera com minhas cicatrizes e as marcas que me fazem. Represento-me em p&b e, em vermelho, linhas percorrem o meu rosto, representando os quase cinquenta pontos que já costuraram a minha pele. Esse autorretrato tem um caráter autobiográfico, pois fala de um acidente que cruzou minha vida e me marcou fisicamente, na pele e no peito². Essa obra foi apresentada pela primeira vez na exposição “*Cromatografia do Tempo*” no Parque Glória Maria, no Rio de Janeiro. Impressa em tecido voil, com 1,20 x 90 cm, as linhas vermelhas que percorrem meu rosto foram cuidadosamente costuradas por mim, como um gesto poético de suturar minhas próprias fissuras.

A peça ganha um movimento particular na manualidade do tecido, que dialoga com as ruínas do Parque Glória Maria, onde foi exposta, adquirindo uma dimensão ainda mais simbólica ao se fundir às paredes cheias de texturas e memórias do próprio lugar.



DAS COSTURAS QUE ME TECEM,
IMPRESSÃO FOTOGRÁFICA EM TECIDO,
1,20 X 90 CM, 2024



VISTA DA OBRA NA EXPOSIÇÃO "CROMATÓGRAFIA DO TEMPO"
EXPOSTA NO PARQUE GLÓRIA MARIA
2024

Na superfície da minha pele, as cicatrizes tornam-se inscrições poéticas, fragmentos vivos de uma narrativa em constante reescritura. Marcas que persistem como índices de enfrentamento, testemunhando a força que se revela maior do que aquilo que atravessa e fere. Transformada pela experiência, a pele converte-se em suporte de poesia, no qual os capítulos vividos se entrelaçam, moldando a trama contínua da existência.

Essas diferentes maneiras de me autorrepresentar, ora ocultando traços identitários em direção à forma-corpo, ora evidenciando marcas autobiográficas e memórias, apontam para o autorretrato como campo de encenação, reinvenção e também possível desconstrução de si, questões que serão aprofundadas no subcapítulo seguinte.

Nesse ponto, torna-se importante distinguir o autorretrato artístico das práticas massificadas de autoimagem contemporânea, como a selfie. Se o primeiro, tal como discutido aqui, estrutura-se como um instrumento de autoinvestigação e reinvenção identitária, a segunda opera majoritariamente sob o regime da exposição imediata, da visibilidade e da validação social.

Enquanto o autorretrato problematiza as formas pelas quais o eu se constitui visualmente, a selfie tende a reforçar identidades já codificadas e alinhadas a expectativas de consumo e reconhecimento. Segundo Paula Braga em seu artigo *Selfie: O autorretrato do sujeito contemporâneo*:

Na selfie, o retorno à exterioridade da imagem é seguido por um desejo de compartilhar a imagem em rede. Ao invés de retornar ao voyeurismo, progrido para uma terceira etapa de exibicionismo da autoimagem. Como se aquela fotografia realmente me espelhasse, colocome na vitrine da rede, diante de milhares de olhos (BRAGA, 2021, p. 573).

No autorretrato artístico, a fotografia de si suscita um movimento prioritariamente interno: a imagem torna-se disparador de questões subjetivas, num percurso que passa do fora para dentro. Retrato-me a partir das reverberações do mundo em mim e, a partir daí, observo-me, interrogo-me e reinvento minha identidade. Na selfie, ao contrário, o eixo tende a ser invertido: fotografo-me e lanço essa imagem ao espaço digital, orientando-a ao olhar de outro e à expectativa de reconhecimento, muitas vezes quantificado por curtidas e interações.

Não se trata, como afirma Agamben, de um espelhamento voltado ao autoconhecimento “e sim [de] uma oferta da própria imagem como mercadoria” (AGAMBEN. 2014, p. 43), inserida em uma lógica de circulação e consumo de visibilidade.

Ainda que determinadas práticas de selfie possam também operar como afirmação política ou experimentação de identidade, sobretudo em contextos de minoria e dissidências, interessa-me aqui sublinhar que o regime dominante de circulação dessas imagens está vinculado à lógica da mercadoria e da validação social. Ainda que possa haver elementos de autoficção em ambas as práticas, no autorretrato artístico essa ficcionalização explicita o caráter construído e performativo da identidade, deslocando o sujeito, em vez de apenas confirmá-lo. A ficção não encobre uma essência oculta, mas organiza e dá forma a questões internas do artista; nas escolhas de enquadramento, de corpo, de cor e de cenário, o que se inventa de si permanece atravessado por um núcleo de experiência que é, ao mesmo tempo, íntimo e partilhável.

1 LACAN, Jacques. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. In: LACAN, Jacques. *Écrits: A Selection*. Tradução de Alan Sheridan. London: Tavistock, 1977. Referência conforme citado por HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 12. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2014, p. 24.

2 Quando tinha onze anos, fui vítima de um acidente de carro durante uma viagem de retorno das férias com minha família. Nesse acidente, parte do meu rosto, pescoço e perna foi atingida, deixando marcas que precisaram ser costuradas em quase sessenta pontos cirúrgicos. As cicatrizes inscritas em meu corpo passaram, então, a carregar também a memória da perda de minha mãe, que faleceu no mesmo acidente.

1.3 Autorrepresentação como fragmentação e fabulação de si

A autorrepresentação na arte contemporânea se apresenta como um campo de experimentação poética e conceitual, diferentemente da lógica discutida no subcapítulo anterior acerca da selfie, em que a imagem de si representada busca um espelhamento de uma essência fixa e uma imagem consolidada. Nesse contexto, muitos artistas utilizam a própria imagem para problematizar sua construção, evidenciando seu caráter performativo, instável e processual. Entre as estratégias recorrentes nesse campo, conforme a artista Lilian Barbon (2010)¹, destacam-se a encenação, a despersonificação e o desaparecimento, procedimentos que permitem deslocar o autorretrato para uma prática crítica de investigação do eu. Este subcapítulo apresenta alguns trabalhos fotográficos que abordam as questões levantadas, colocando em diálogo produções de artistas contemporâneos e experimentações autorais desenvolvidas ao longo da minha trajetória artística.

Se na selfie o sujeito se coloca em frente à câmera com uma afirmação sobre quem se é, no autorretrato contemporâneo esse movimento se desdobra em perguntas que não necessariamente buscam uma resposta fechada, mas abrem o campo da investigação: “quem eu sou?”, “qual faceta de mim eu desejo representar?”, “quem eu quero encenar?”, “o que eu sinto a respeito da imagem que me olha?”. Esses questionamentos não necessariamente surgem de forma consciente ou anterior ao ato fotográfico, mas podem emergir durante o próprio processo, manifestando-se nas imagens resultantes desse gesto, que pode ser compreendido como um ritual de autorrepresentação em que o corpo surge como um lugar de experimentação.

O corpo está sempre suscetível à mudança. Mas para que ela ocorra, ele necessita sofrer deslocamento, necessita receber alguma estimulação que poderá vir do exterior (estímulos sensoriais) ou do interior (memória, pensamentos, etc.) O corpo não é necessariamente uma unidade, ele se articula a cada nova situação, a cada novo contexto em que é submetido. O corpo é uma multiplicidade, um agenciamento de forças diversas que se confrontam; elementos ligados à experiência do indivíduo, ao corporal, às genéticas; mas também às culturas [...] (NÉSPOLI, 2004, p. 35).

O ritual de autorretrato pode ser compreendido como esse espaço que possibilita ao corpo ir de encontro às potências de expressão do inconsciente e da criatividade, operando como um território de experimentação sensível e simbólico. É justamente no ritual de autorrepresentação que esse movimento de deslocamento de si acontece, configurando-se como um espaço de autoinvestigação, no qual o sujeito pode se observar de fora, encenar novos eus, encarar novas possibilidades de si, tensionar sua própria imagem e experimentar processos de desconstrução e reinvenção identitária.

O pesquisador Eduardo Néspoli fala de ritual referindo-se a uma pesquisa antropológica mais aprofundada; ainda assim, utilizo uma de suas formulações sobre o tema como chave conceitual para pensar o autorretrato no contexto desta pesquisa.

Na esfera das artes, o ritual surge enquanto campo de experiências e de ruptura com os limites corporais, evento de re-criação corpórea da realidade. É também um modo de perceber a unidade entre as linguagens artísticas, as matérias de expressão corporal e os recursos da memória. Na cena contemporânea, o ritual coloca o corpo, a memória e a transmutação de códigos como os elementos principais da criação (NÉSPOLI, 2004, p.14).

Nesse sentido, me aproprio da palavra “ritual”, ao enxergar esse movimento de se autorrepresentar como algo que acontece em um fluxo simbólico distinto do cotidiano. Tal ato é um momento em que a artista consegue, em um só tempo, ser o sujeito e objeto da ação e isso, por si só, já se torna profundamente simbólico e ritualístico. No entanto, acredito que, assim como em um ritual religioso ou cultural, no ritual de autorrepresentação tudo começa na preparação.

Em minha prática, o ritual começa na ideia ou na provocação inicial que me motiva a realizar esse movimento de me fotografar. Às vezes, a motivação surge de alguma questão interna, um momento de baixa autoestima, introspecção ou contato com alguma memória. Em outros momentos, pode surgir de alguma curiosidade, do contato com algum elemento ou objeto que me impulsiona à experimentação ou até do atravessamento com trabalho de outras artistas. A partir desse disparador inicial, vou atrás de elementos, objetos e inspirações para construir essa atmosfera. Quando inicio a preparação do ambiente onde irei fotografar, sinto uma mudança interna, algo como uma ativação que me desliga do lugar comum e me transporta para dentro daquela vivência, como se o corpo agisse no espaço ao mesmo tempo em que o espaço o estimulasse.

Logo, é nesse sentido que, para mim, o ritual de autorrepresentação cria uma espécie de afastamento do mundo comum e me conduz a um lugar onde posso me desprender de quem sou no cotidiano, abrindo espaço para as potências de quem ainda posso me tornar. Nesse movimento, algo em mim se desloca. Aos poucos, vou me descolando da necessidade de sustentar uma persona socialmente aceita com todas as imposições, convenções e expectativas sociais que ela carrega e me deixo atravessar pela possibilidade de encenar novas vias de existência e de perceber meu corpo para além de uma suposta identidade imóvel que me aprisiona e impede de me desconstruir e me reescrever com outras palavras e outras peles.

Entre essas peles, é possível reconhecer algumas tessituras poéticas que se constroem a partir de estratégias como a fragmentação do corpo e a fabulação de si. De alguma forma, esses são conceitos capazes de abarcar diferentes manifestações e significados presentes na imagem, como a encenação, despersonificação e desaparecimento, conforme articulado por Lilian Barbon no texto citado anteriormente. Darei início, a seguir, à leitura de algumas das formas pelas quais minha prática de autorretrato se manifesta, observando artistas que experimentam diferentes modos de operar a autorrepresentação.

Para isso, articulo obras de outras artistas com alguns dos meus próprios trabalhos. Importa destacar que essas categorias não pretendem esgotar as possibilidades de experimentação com a autorrepresentação, tampouco encerrar uma obra em uma classificação fixa, uma vez que uma mesma imagem pode transitar entre múltiplas categorias, evidenciando o caráter híbrido e instável das práticas de autorrepresentação contemporâneas.

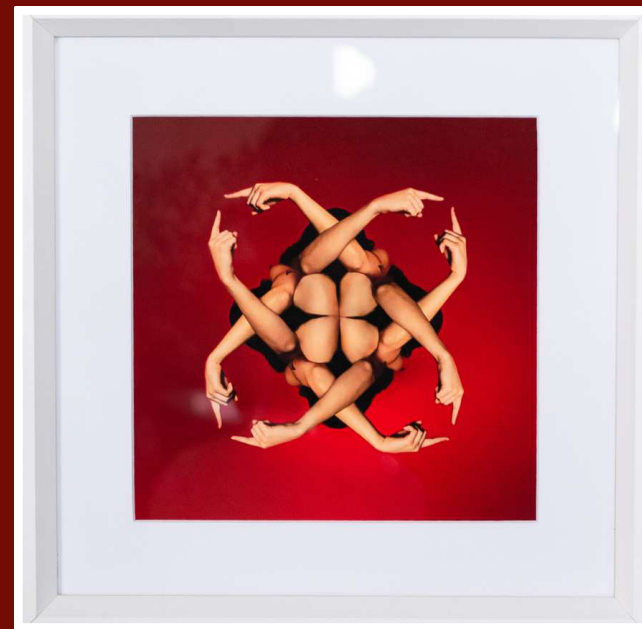
A perspectiva de fragmentação no autorretrato retorna a um dos eixos conceituais discutidos anteriormente: a fragmentação da identidade na pós-modernidade. A fragmentação no autorretrato pode, nesse sentido, ser compreendida como uma estratégia poética e política para romper com a tradição da representação de uma identidade fixa, historicamente ancorada na centralidade da face como um lugar de reconhecimento e verdade do sujeito. Barbon propõe o conceito de “despersonificação”, entendido como um gesto de deslocamento dessa centralidade, ao romper com a tradição do rosto como núcleo da identidade e da “verdade” do sujeito, tornando opaca ou mesmo impossível sua identificação por meio do retrato.

Dessa forma, outras partes do corpo como mãos, pés e dedos, anteriormente relegadas a um lugar de secundarização na imagem, passam a operar como superfícies de enunciação, deslocando o olhar e reconfigurando a leitura do corpo representado. Hannah Villiger é uma artista que se insere nesse campo ao construir uma poética a partir da representação de si, através de fragmentos do corpo. No trabalho de polaroids exposto no “Instituto Suiço” em Roma, (figura 5), a artista apresenta recortes de seu próprio corpo fotografados com uma câmera Polaroid a uma distância máxima equivalente à extensão de seu braço, instaurando uma relação de proximidade que tensiona os limites entre corpo, imagem e enquadramento. De modo semelhante, John Coplans, em *Auto-Retrato (Costas)*, 1978 (figura 6), produz autorretratos nos quais a cabeça é sistematicamente excluída, recusando frontalmente o dispositivo tradicional de identificação do sujeito. O gesto de se fotografar de forma recortada ou fragmentada procede, portanto, como uma fricção sobre a ideia de inteireza dos corpos, instaurando um campo de questionamento e instabilidade em torno da noção de totalidade associada a uma suposta essência do eu.

A partir do corpo fragmentado, abre-se a possibilidade de tensionar a própria ideia de identidade, instaurando processos de desconstrução e reescrita de si. Como aponta Venâncio (2019):

O fragmento de um corpo quando exposto só, sem o seu total, pode ser capaz de direcionar o olhar do observador de maneira que, em seu encontro com a imagem, esta seja satisfatória à vista do observador. Quando isso acontece, seus olhos não buscam o que ‘prende’ esse fragmento à imagem, mas ele por si só é a narrativa da obra (VENÂNCIO, 2019, p.22).

Quando o corpo, especialmente o feminino, é representado “em recortes”, trata-se de um gesto que anseia por reivindicar a potência do fragmento como estratégia de subversão, tensionando os regimes históricos de representação que enquadram, objetificam e normatizam esses corpos.



TRÍPTICO CORPOS INSÓLITOS,
FOTOGRAFIA, 20 X 20 CM (CADA),
2021.

Em meu trabalho *Corpos Insólitos*, investigo a fragmentação como procedimento de desconstrução e reinscrição do meu corpo (um corpo feminino, historicamente objetificado e estigmatizado) no campo da imagem, buscando produzir deslocamentos na forma como esse corpo é visto, lido e interpretado. A série consiste em um tríptico de autorretratos no formato 20 x 20 cm, no qual esse corpo fragmentado é justaposto e espelhado de forma digital, formando padrões visuais que vibram na tensão entre o humano e o onírico, sobre um fundo vermelho intenso. Nesse processo, o corpo deixa de atuar como uma imagem imediatamente reconhecível e passa a se constituir como campo de ressignificação simbólica, assumindo novos sentidos e reverberações que convocam o espectador a um estranhamento poético, exigindo dele um olhar mais atento e demorado.

A série surge como desdobramento do trabalho *"Lilith: Do Mito ao Mundo"*, no qual o meu corpo é apresentado em sua completude, ainda que o rosto permaneça oculto. Nessa série, coloco-me diante da câmera com a curiosidade de quem investiga um corpo despreocupado de marcadores identitários.

Esse corpo se oferece à observação de forma despida, investigando suas formas, curvas e contraste com um fundo vibrante, sem elementos que o fixem a uma identidade definida. Há, nesse gesto, uma tentativa de *perder de si*² como estratégia de pesquisa visual e como tentativa de se reconfigurar subjetivamente, abrindo mão da zona de conforto e desestabilizando as próprias certezas sobre si.

Nesse sentido, o corpo, destituído de uma "alteridade secreta"³, torna-se uma superfície para diálogo, um campo aberto para tessitura de amplos diálogos e divagações. Se, naquele momento, ainda havia uma certa integridade corporal preservada, em *Corpos Insólitos* essa unidade é deliberadamente tensionada e desfeita, por meio de processos de fragmentação e manipulação digital da imagem. Ao fragmentar, espelhar e reconstruir esse corpo, instaurou um espaço de desestabilização de subjetividade, produzindo novas possibilidades de leituras sobre minha imagem. Trata-se, assim, de ver o corpo a partir do fragmento e de subverter o lugar historicamente construído para as mulheres e para seus corpos.

Se, por um lado, a fragmentação do corpo feminino esteve historicamente associada a regimes de objetificação e controle do olhar, que o recortam, o isolam e o tornam consumível, por outro, ao me apropriar desse mesmo gesto, produzo um deslocamento de poder que tensiona de dentro essa história. Há, portanto, uma ambivalência constitutiva nesse processo: ao mesmo tempo em que fragmento, inscrevo-me em uma tradição visual que precisa ser criticamente reconhecida. No entanto, é precisamente nessa zona de instabilidade que o trabalho se sustenta.

Ao fragmentar meu próprio corpo, busco instaurar uma fricção que desorganiza seus regimes de leitura, produzindo um corpo que já não se oferece à apreensão imediata, nem à totalização. Trata-se de um corpo em disputa, entre visibilidade e recusa, entre forma e desvio, que se constrói como campo aberto à produção de sentidos.

Ainda no campo da fragmentação, é importante mencionar o trabalho *Cacos de vidro, Fatias de vida* (1975), de Iole de Freitas (figura 7), exibido na exposição “Imagem como Presença” no IMS Paulista.

Nessa série, a artista interage com espelhos e objetos que, assim como a câmera, capturam e cortam sua imagem, configurando um jogo de representações que ao mesmo tempo revelam e ocultam sua figura. Neste trabalho, o corpo não é fragmentado de forma direta, como na obra de Hannah Villiger, mas atravessado por planos de espelho que seccionam visualmente, produzindo descontinuidades e sobreposições de partes do corpo, sugerindo uma ideia de incompletude.

Esse procedimento dialoga de forma direta com a série de autorretratos *Distorções*, (2025), em que minha imagem aparece por trás de um recipiente de vidro cheio de água, de modo que o rosto é registrado por uma instabilidade óptica que o distorce. Se *Lilith* explora a fragmentação por recorte e justaposição e Iole atua pela ausência e sobreposição reflexiva, em *Distorções* procuro a fragmentação pela desorganização visual e pela distorção óptica da imagem. Em *Distorções*, eu brinco com essa autorrepresentação, afasto-me do ideal de perfeição e me aproximo de uma imagem que transita entre o surreal e o cômico, dessa forma, esse trabalho aponta para uma perspectiva com um toque imaginativo que nos leva para a fabulação.



DISTORÇÕES,
FOTOGRAFIA DIGITAL,
2025.

A partir da desestabilização do corpo operada pelos procedimentos de fragmentação e distorção, o autorretrato deixa de se sustentar apenas como um dispositivo de reconhecimento para se abrir ao campo de invenção. Nesse deslocamento, torna-se possível pensar a imagem como campo aberto para a fabulação de realidades sensíveis. É nesse ponto que a noção de fabulação se apresenta como chave conceitual para compreender os desdobramentos dessas práticas em sua relação com o futuro e seu papel nos processos de subjetivação.

Fabular é se deixar afetar pelos encontros com a vida, com as forças que nos atravessam rotineiramente e nos arrastam para outros lugares, que instauram um caos interior, a nos provocar de tal forma que seja insustentável retornar para o lugar anterior, para o que se era. É se abrir aos encontros, deixar que algo passe, repasse, transpasse... que faça a vida se abrir em multiplicidades, na diferença (SANTOS, 2018, p. 46).

A fabulação no campo da autorrepresentação pode, portanto, ser compreendida como um espaço aberto à reinvenção de novos modos de existir, um território que amplia horizontes e possibilita formas de coexistir poeticamente em meio a realidades sufocantes. Trata-se de uma abertura para ser tocada pelas coisas e uma abertura ao deslocamento que nos balanceia e nos transforma em algo diferente.

Luciana Magno (figura 8), em seus trabalhos de foto-performance, inscreve-se nesse lugar ao situar seu corpo em contextos nos quais ele tenta se hibridizar e tornar-se parte da paisagem. Ao inserir seu corpo em diferentes ambientes naturais, ela fabula novas formas de ser com esse corpo. Nas palavras da própria artista:

Cada trabalho é uma tentativa de ser uma outra matéria, sendo essa... é o pensamento do terrano, de tentar ser terra, tentar ser pedra, tentar ser água, tentar ser floresta, a tentativa de incorporação nessas matérias, mais do que mimetismo (MAGNO, s.d. apud JANAÍNA TORRES GALERIA, s.d., online).

Ao integrar seu corpo a elementos da natureza, ela forja fusões entre corpos orgânicos, de tal modo que se torna inevitável uma contaminação poética sobre a própria autopercepção. Francesca Woodman é outra artista que experimenta um lugar semelhante: em seus autorretratos, ela insere seu corpo em espaços internos de casas e lugares abandonados e em ruínas. Em muitos desses trabalhos, seu corpo surge como rastro, borrão, vestígio, ocupando o espaço de maneira intermitente. Em *Casa nº 3, Providence, Rhode Island* (figura 9) seu corpo ocupa uma casa aparentemente abandonada: as paredes estão descascadas, há rachaduras nas paredes e no piso de taco muita sujeira e cacos.

Ao lado esquerdo, há aparentemente uma lareira e duas janelas bem grandes ocupam parte deste ambiente e há entre elas, no chão, um rastro de um corpo que parece tentar se levantar. A estética das imagens em p&b, dos ambientes sombrios e vultos corporais, atribui um caráter surrealista às imagens; nesse lugar a fabulação aparece como deslocamento de uma realidade, na qual o corpo não apresenta contorno definitivo, mas se anuncia em processo de invenção contínua.



ENCANTAMENTO DAS MIUDEZAS,
FOTOGRAFIA DIGITAL,
2024.

Na série de autorretratos *Encantamento das Miudezas* (2024), retrato-me em fotografias em preto e branco, com expressão leve e olhos fechados, em interação com uma flor. Nessas imagens, busco incorporar, por meio de gestos sutis, qualidades que escapam à lógica da minha própria representação, aproximando-me de um campo de sensibilidade expandida. Trata-se de um espaço de deslocamento que abre caminho para a materialização, por meio da fotografia, de um desejo íntimo de consolidação de um estado de poesia e encantamento. Ao fabular essa realidade atravessada por beleza e por uma sensibilidade aguçada, essa série possibilita um espaço de contaminação que afeta a minha própria identidade.

Ao longo deste subcapítulo, a autorrepresentação foi pensada como um meio de expressão de subjetividades e um dispositivo de construção e deslocamento de identidades, no qual fragmentação e fabulação operam como estratégias de desvio da imagem de si para além de uma fotografia estática e documental. Nesse percurso, o autorretrato se revelou como um espaço de experimentação sensível, em que o corpo pode ser desfeito, reconfigurado e reinscrito por meio de gestos que tensionam os limites entre realidade e imaginação, identidade e devir.

É a partir dessa abertura que se torna possível avançar para a próxima discussão, na qual a fotografia será pensada para além de sua forma convencional, em suas derivações híbridas, experimentais e expandidas, considerando práticas contemporâneas de interferência e manipulação da imagem que deslocam a fotografia de sua estabilidade formal e ampliam suas possibilidades poéticas e simbólicas.

1 As categorias são apresentadas pela autora no artigo “O autorretrato fotográfico: encenação, despersonificação e desaparecimento” (2010), publicado na revista do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

2 A perda de si é um método utilizado e abordado por Daniela Paoliello na sua tese “A perda de si como método no processo criativo fotográfico contemporâneo” (2021). Esse termo é compreendido como um deslocamento referencial de um lugar de enunciação em que o sujeito está situado. É uma experiência que desloca o indivíduo de suas zonas de conforto e, a partir desse distanciamento, o coloca em risco ao desconstruir noções pré-afirmadas de indivíduo e identidade. PAOLIELLO, 2021, p.10.

3 Alteridade secreta é um termo usado por Anna Teresa Fabris para definir algo que torna o indivíduo singular, que o transforma em “coisa entre as coisas”. (FABRIS, 2004, p.14)

2. Fotografia em desvio: ruído, interferência e abertura do processo

2. Fotografia em desvio: ruído, interferência e abertura do processo

A fotografia, ao longo de sua história, foi frequentemente compreendida como um dispositivo de representação fiel do mundo, associado à objetividade, à transparência e à reprodução do real. Entretanto, sua trajetória também é marcada por práticas que tensionam essa concepção, explorando formas de experimentação capazes de expandir os limites da linguagem fotográfica.

Este capítulo desloca a discussão do autorretrato para a própria fotografia, tomando como eixo as mudanças que tensionam concepções tradicionais associadas à objetividade, à transparência e à fidelidade do registro. Interessa-me, aqui, investigar práticas que compreendam a fotografia como um campo expandido, atravessado por hibridizações, gestos manuais, acidentes e processos de contaminação entre linguagens.

Para isso, articulo discussões sobre fotografia híbrida, experimental e expandida, bem como reflexões acerca da interferência, do ruído e da materialidade fotográfica, colocando em diálogo referenciais teóricos com minha própria prática artística.

No primeiro subcapítulo, discuto como diferentes movimentos e práticas contribuíram para tensionar a ideia de uma fotografia pura, evidenciando a constituição de um campo expandido de experimentação que aproxima a fotografia de outras linguagens e procedimentos. Em seguida, o segundo subcapítulo aprofunda a discussão sobre interferência, ruído e materialidade, compreendendo esses elementos como estratégias capazes de deslocar a imagem fotográfica de sua função estritamente representativa e ampliar suas possibilidades poéticas.

Ao longo deste capítulo, minha prática artística atravessa as discussões teóricas como espaço de investigação e experimentação, compreendendo a fotografia como uma linguagem em permanente transformação, cuja potência reside justamente na abertura ao acaso, ao desvio e à expansão da imagem.

2.1 Para além da forma fotográfica: Fotografia híbrida, experimental, expandida

A história da fotografia encontra-se marcada por um modelo hegemônico, pautado em uma concepção purista da prática fotográfica, voltada para a legitimação de determinadas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências aparentes, associadas à ideia de uma fotografia pura e vinculada ao instante decisivo. Nesse contexto, o que Antonio Fatorelli (2013) denomina forma fotográfica refere-se a uma maneira de compreender a fotografia a partir de critérios de legitimidade interna, frequentemente associados à nitidez da imagem, à objetividade do registro e à primazia de procedimentos considerados mais fiéis à especificidade fotográfica. Esse conjunto de operações busca a valorização de suas propriedades internas ao passo que desqualifica outros procedimentos que desviem dessa suposta “pureza”.

No entanto, a própria história da fotografia é atravessada por movimentos e práticas que tensionam essa lógica de pureza e fidelidade de reprodução do real. Na segunda metade do século XIX, surge na Europa o pictorialismo, movimento que se opõe à rigidez de uma fotografia então associada ao domínio da técnica e à documentação objetiva do real.

Ao recorrer ao enquadramento que se assemelhava aos princípios composicionais da pintura, ao foco suave e aos processos de laboratório para impressão de exemplares únicos, como podem ser observados nos trabalhos de Clarence H. White e Júlia Margaret Cameron (figuras 10 e 11), os pictorialistas buscavam aproximar a fotografia de uma sensibilidade pictórica, reivindicando para ela um estatuto de arte e afastando-a, em alguma medida, de sua vinculação estrita ao registro objetivo do real. Essas experiências tensionam a ideia de pureza fotográfica e anunciam uma compreensão da fotografia como campo de expressão subjetiva e de experimentação estética.

Com o impulso do pictorialismo, surge em 1902 o movimento PhotoSecession, fundado por Alfred Stieglitz, que buscou consolidar e difundir essas práticas por meio da organização de exposições nos Estados Unidos e na Europa. Nesse contexto, o movimento contribuiu para ampliar a visibilidade do trabalho de fotógrafas pictorialistas como Anne Brigman e Gertrude Käsebier.

Mais tarde, por volta de 1910, alguns de seus integrantes passam a adotar a chamada *straight photography*, mantendo o desejo de legitimação da fotografia como uma das belas artes, mas deslocando o foco para uma imagem produzida pela câmera em contato direto com a realidade, sem intervenções ou manipulações aparentes.

Em contrapartida, por volta de 1920, por influência do modernismo alemão, a aliança pictorialista entre mão e máquina cede lugar para a relação entre máquina e mundo próprio da fotografia. A máquina, então, resgata a soberania artística que lhe foi outrora negada¹. Esse pensamento fundamenta um movimento conhecido como a *Nova Objetividade*², nas palavras de Rouillé sugerem que:

Enquanto o pictorialismo concedia um valor artístico supremo ao desfocado, à sombra, à consistência, enquanto multiplicava as telas, os efeitos e as distâncias entre as coisas e as imagens, agora o que prevalece é a nitidez, a claridade, a fineza, a transparência, o resultado mecânico. O pictorialismo queria interpretar a realidade; a Nova objetividade fixa para si, como projeto, "restituir a magia da realidade" com exatidão. De um lado, o contínuo afastamento das coisas e sua transfiguração; do outro, a tentativa de aproximar-se o máximo possível das coisas e de restituí-las com respeito, tal como nelas mesmas (ROUILLÉ, 2009. p. 265).

Essas disputas históricas revelam que a fotografia nunca se constituiu de maneira estável, mas como um território constantemente atravessado por tensões entre objetividade e fabulação, técnica e experimentação. Ao longo do século XX e, sobretudo, diante da expansão dos dispositivos digitais de captura e circulação de imagens, essas tensões tornam-se ainda mais evidentes.

Mais recentemente, em reação à crescente industrialização da imagem, à reprodução técnica acelerada e à desmaterialização da imagem, práticas neopictorialistas retomam procedimentos artesanais e técnicas históricas de impressão como forma de reinscrever na fotografia dimensões de materialidade, singularidade e presença. Conforme observa André Rouillé:

Na filiação ao movimento pictorialista do final do século XX e talvez na nostalgia de um estado findo da arte, alguns fotógrafos-artistas esfregam, retocam ou rabiscam suas provas fotográficas; eles as reúnem ou as transportam para o tecido. E lhes conferem, à mão, um suplemento de matéria (Rouillé, 2009. p. 284).

Ao retomar processos como a cianotipia, a goma bicromatada e outras técnicas, esses artistas deslocam a fotografia para um regime mais lento, tátil e processual. A imagem deixa de ser apenas uma superfície de reprodução do real e passa a afirmar sua condição material, evidenciando marcas, e vestígios de sua própria construção.

Inseridas em fluxos acelerados de produção e consumo visual, decorrentes da crescente popularização dos dispositivos de captura e compartilhamento de imagens, as fotografias passam a circular de maneira compulsiva e instantânea, contribuindo para um processo de saturação imagética e de anestesiamento do olhar. A experiência visual contemporânea passa então a ser marcada pela velocidade, pela efemeridade e pela substituição constante das imagens, reduzindo o tempo de permanência e fruição diante delas levando a um consequente enfraquecimento daquilo que Walter Benjamin, (1892) denomina “aura”. Nesse contexto, a fotografia deixa progressivamente de ser contemplada para ser rapidamente consumida no fluxo contínuo das visualidades digitais.

Ao passar por processos de rasura, sobreposição, manipulação química e intervenção manual, a fotografia é deslocada de sua função meramente representativa e adquire camadas materiais e visuais que resistem à apreensão imediata do olhar, aproximando-a de um campo expandido de pensamento e experimentação estética, provocando um estreitamento das fronteiras da imagem e colaborando para a construção de um território híbrido e processual.

Diferentemente da lógica asséptica e instantânea que marca uma parte das imagens técnicas contemporâneas, essas fotografias tornam-se mais diluídas, exigindo um tempo prolongado de fruição e observação. A presença de granulações, borrões, marcas químicas, costuras e gestos manuais interrompe a superfície lisa e homogênea das cópias fotográficas industriais, fazendo com que a imagem deixe de se oferecer de maneira totalmente imediata ao observador. Nesse contexto, a interferência atua não só como recurso estético, mas também como operação capaz de desacelerar o consumo visual e reinscrever na fotografia uma experiência sensível mais tátil, dilatada e contemplativa.

Esse conjunto de práticas e procedimentos não convencionais nos leva para a “fotografia experimental”, que seria segundo Lenot (2017, p. 202) “um ato deliberado de recusa crítica das regras do aparelho de produção fotográfica, pelo qual o fotógrafo põe em questão um ou vários dos parâmetros estabelecidos do processo fotográfico”. Trata-se, portanto, de uma fotografia que não se define pelo grau de abstração do objeto representado, mas pelo distanciamento em relação à representação fiel do real. Complementando esse conceito, segundo Ludimilla Carvalho e Nina Velasco³:

O que distingue a fotografia experimental é possivelmente a capacidade de questionar as normatizações do meio, através da recriação original de métodos, da promoção de rupturas, desvios, intervenções nas várias dimensões do processo fotográfico, que inclui as dimensões técnica, estética e conceitual (CRUZ; WANDELEY, 2023, p. 4).

Essas práticas contemporâneas de interferência na imagem também operam por meio do que Vilém Flusser, em *A Filosofia da Caixa Preta* (1985), define como “prática contra o aparelho”, estratégia em que o artista subverte os programas industriais e as funções originais dos dispositivos tecnológicos. Conforme afirma Christine Mello:

Ao desmontarem a sua linguagem, os artistas transgridem os sentidos para os quais esses equipamentos foram inicialmente concebidos, demonstrando, assim, que não há um único modo de operá-los, mas um número indefinido de ações e práticas possíveis.” (MELLO, 2008, p.116).

Laurence Demaison é uma artista que subverte a lógica do próprio aparelho ao explorar técnicas como longas exposições e distorções produzidas no processo de captura da imagem. Na série “Les eautres” (1998) figura 12, noventa fotografias representam o reflexo do rosto da artista distorcido pelo movimento e pelas ondulações da água. Em algumas imagens seu rosto aparece borrado, duplicado ou se perdendo em deformações. Aquilo que tradicionalmente seria compreendido como desvio, acidente ou imperfeição passa a atuar como potência estética, instaurando fissuras na racionalidade técnica da imagem fotográfica. Nesse processo, o erro deixa de ocupar o lugar de falha técnica para tornar-se elemento constitutivo da própria criação. A percepção do erro fotográfico também se transforma historicamente de acordo com os contextos de circulação, legitimação e recepção da imagem.

Em um contexto histórico marcado pela circulação acelerada e excessiva de imagens digitais, as práticas contemporâneas de interferência fotográfica reaproximam a fotografia do gesto manual e da materialidade do fazer. Ao interferir manualmente com técnicas, não técnicas e gestos, a imagem passa a adquirir faturas, vestígios e marcas que a deslocam da lógica homogênea da reprodução técnica. Ainda que partam de fotografias digitais potencialmente replicáveis, essas operações produzem imagens singulares, atravessadas por acidentes, variações materiais e acontecimentos impossíveis de serem reproduzidos de maneira idêntica. Nesse sentido, o acaso, a instabilidade da matéria e a manualidade reinscrevem na fotografia dimensões de presença, duração e singularidade sensível.

É nesse contexto que desenvolvo minha pesquisa, enxergando a potencialidade da fotografia para além da forma fotográfica e dos moldes clássicos de representação. Ao explorar o campo da autorrepresentação por meio de interferências, manipulações e atravessamentos entre linguagens, busco investigar a imagem fotográfica como matéria instável, passível de desvios, contaminações e reinvenções poéticas.

Entre experimentações com suportes e a produção de novas experiências sensíveis, interessa-me pensar a fotografia experimental como campo expandido e espaço de fabulações visuais que se transforma enquanto dialoga com a própria história e se reinventa, ao mesmo tempo em que propõe novas vidas para as imagens em um contexto marcado pelos atravessamentos e pelas sobreposições entre as formas imagéticas.

1 ROUILLÉ, André. A fotografia:entre documento e arte contemporânea, 2009. p.263

2 A Nova Objetividade (Neue Sachlichkeit) foi um movimento artístico surgido na Alemanha em meados da década de 1920, que representou uma das três grandes "práticas do ver" fotográfico do início do século XX. No campo da fotografia, ela se manifestou como uma arte mecânica radicalmente antipictorialista, invertendo os valores do pictorialismo ao aproximar a fotografia da máquina e da ciência, em vez de tentar imitá-la como arte manual ou pintura.

3 Citação retirada do artigo escrito por CRUZ, Nina Velasco e; WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. "Fotografia experimental: um conceito em construção", 2023, p. 4.

2.2. Interferência, ruído e materialidade fotográfica

O que acontece quando “a fotografia” não reproduz mais o mundo real tal como percebido, mas o “inventa”, quando ela nos dá a ver coisas que estão, por princípio, fora da referência de nossa percepção do mundo?

Philippe Dubois

Como vimos anteriormente, a história da fotografia é atravessada por movimentos de contração e dilatação em relação aos processos de construção da imagem. Ora há movimentos de valorização de procedimentos e técnicas relacionadas a uma fotografia “pura”, direta e técnica; ora há uma valorização de procedimentos que apontam para uma fotografia mais subversiva e expandida, que não se prende a fórmulas e regras consolidadas.

Durante o período em que fiz parte do projeto de extensão “Química Fotografia e Arte”, coordenado pela professora Bárbara Almeida, tive contato prático com processos fotográficos históricos, como cianotipia e a antotipia, que despertaram meu interesse por uma fotografia vinculada a procedimentos fotoquímicos artesanais. Na disciplina de “Fotografia e Vídeo Experimental” ministrada pela professora Letícia Bertagna, encontrei conceitos que alimentaram esse interesse por uma imagem desviada, contaminada por outros processos e manualidades.

Um conceito que me marcou foi o de contaminação, usado por Christiane Mello para descrever “um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outras linguagens” (Mello, 2008, p.137). Embora a autora formule o conceito no âmbito do vídeo, imediatamente me pareceu interessante transpor esse conceito para o campo da imagem fixa. A ideia de contaminação me parece especialmente potente por deslocar a compreensão da linguagem enquanto sistema fechado, mostrando-se ainda mais potente em interlocução com outros meios e procedimentos que articulem manualidade e visualidade. Segundo a autora, o processo de hibridização faz com que a linguagem não seja compreendida como um produto acabado, “mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos coparticipam da experiência artística sem um estatuto hierárquico”². Retorno a essa discussão ao revisitar os trabalhos de Helena Almeida, como Estudo para um enriquecimento interior (1977) e Pintura habitada (1975), nos quais a artista interfere manualmente sobre a fotografia em p&b com pinceladas em tom de azul. Ao contagiar a fotografia com a gestualidade da pintura, Helena promove uma interlocução entre linguagens que potencializa significativamente a força visual das imagens.

O conceito decisivo que teve um papel importante de me abrir para a fotografia híbrida foi o conceito de ruído², amplamente utilizado no âmbito da música, nos sistemas de comunicação e informática. Tradicionalmente associado a uma presença incômoda capaz de desorganizar, desregular e questionar sistemas e padrões estabelecidos, o ruído foi durante muito tempo compreendido como um problema a ser eliminado. No entanto, a partir dos anos 2000, com o advento e a posterior consolidação da cultura digital, o termo passou a ser utilizado também a partir de seu valor criativo.³

O ruído não tem uma forma definida e única, possuindo uma natureza mutável. Diferentes meios, processos, arranjos e materiais fazem nascer também ruídos diversos, e talvez por isso mesmo, o tema articula um conjunto de características que o fazem ser redefinido de tempos em tempos (WANDERLEI, 2013, p. 34)

Nas práticas artísticas contemporâneas, o ruído passa a operar como mecanismo de questionamento das linguagens dominantes e como recurso poético capaz de desestabilizar expectativas e abrir espaço para outras formas de experiência. Embora formulado originalmente no campo sonoro, a articulação entre noções de ruído e contaminação despertou em mim o desejo de investigar as extremidades⁴ da imagem.

Fui atravessada pela vontade de explorar diferentes ferramentas e suportes e me abrir para possibilidades de combinação entre fotografia e outros materiais e linguagens.

A partir desse momento, percebi um interesse crescente em trazer a interferência manual para a fotografia. Em um gesto despretensioso, sem qualquer controle sobre os resultados que poderiam emergir, decidi realizar alguns experimentos utilizando água sanitária sobre a primeira série de autorretratos que havia produzido e guardado. Fui imediatamente surpreendida e capturada pelo resultado daquele primeiro experimento. A distorção tonal provocada pela ação química sobre os tons avermelhados da fotografia me encantou instantaneamente. Naquele momento percebi que o desvio me interessava. Encantei-me pela distorção, pela ocorrência cromática, pelo desconhecido e pelas possibilidades poéticas do ruído. Passei a enxergar o ruído como ponto de partida de um processo investigativo, no qual a imagem passa a ser observada como um lugar de exploração e de artifícios que caminham na direção da abstração, em detrimento da verossimilhança.⁵

Nas fotografias originais da série *Lilith: Do mito ao mundo*, utilizadas nesse primeiro experimento, o corpo feminino aparece em primeiro plano em diálogo com elementos naturais como galhos, folhas e plantas. O contraste entre corpo e fundo vibrante evidencia sua potência através das curvas que dialogam com os elementos da natureza. Quando a imagem é submetida à interferência com água sanitária, o vermelho vibrante do fundo passa a apresentar pequenas variações cromáticas que se assemelham a fagulhas luminosas, como se a superfície da fotografia fosse atravessada por chamas. O corpo, que antes se apresentava em uma presença mais contida, passa agora a se mostrar de forma mais ambígua, diluído pela ação química que reconfigura as relações entre figura e fundo.

Em uma das imagens, o fundo vermelho parece se fundir ao corpo, como se chamas o envolvessem e invadissem a fotografia, o corpo parece ser tomado por essa chama, incendiado por algo maior do que ele; em outra a chama parece surgir desse corpo e as fagulhas saem dele e contaminam o restante da imagem, como um corpo que se rebela, se revolta e incendeia o seu entorno.



SÉRIE DESVIO,
FOTOGRAFIA COM INTERFERÊNCIA,
2023.

Perceber como o ruído e a interferência não controlada transformam o sentido poético das imagens e abrem novas camadas de leitura despertou em mim um encantamento e interesse por aprofundar a investigação sobre fotografia híbrida e processos experimentais de interferência na imagem. A partir dos primeiros resultados obtidos utilizando água sanitária, considerei investigar procedimentos capazes de alterar as camadas de pigmento que compõem a imagem. Inicialmente, realizei alguns testes alterando digitalmente a cor de uma mesma imagem para, posteriormente, submetê-la à ação de pigmentos e produtos químicos sobre a imagem revelada em papel fotográfico. Com o auxílio da professora Bárbara, experimentei algumas substâncias no laboratório, mas os resultados obtidos não se mostraram satisfatórios, o que levou a uma pausa temporária nessa linha de investigação. As fotografias utilizadas nesses primeiros testes, entretanto, permaneceram guardadas, como imagens em estado de espera.

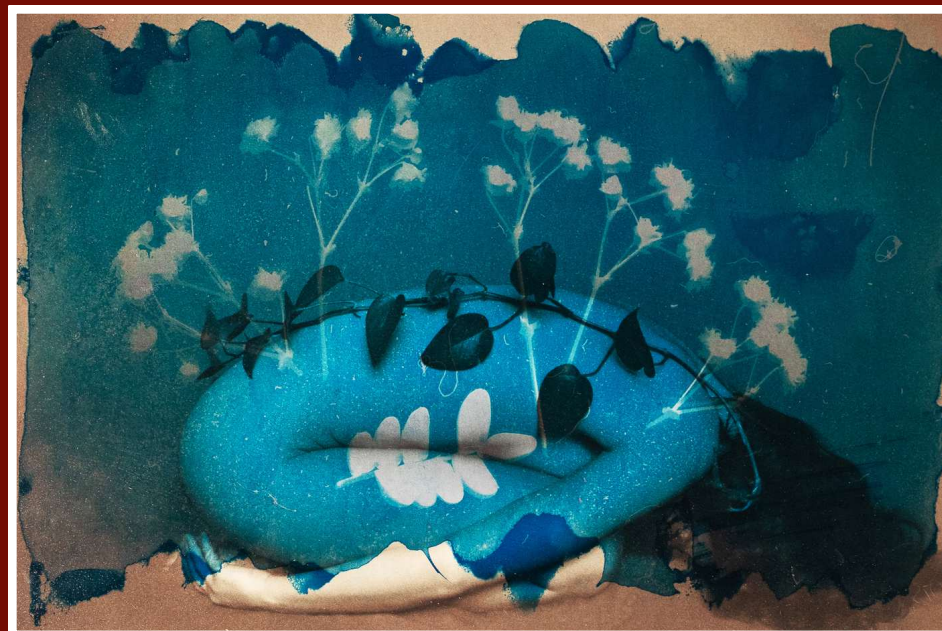
Após esse momento, decidi explorar novos caminhos de hibridização, agora colocando em diálogo um processo fotográfico histórico do séc XIX com um processo contemporâneo.

Revelei alguns autorretratos para fazer novas interferências e dessa vez optei por contaminar a fotografia digital impressa em papel fotográfico com o processo de cianotipia. Para minha surpresa, obtive êxito e o resultado me animou.

Nesse novo experimento, a fotografia original possuía um vermelho vibrante no fundo, então alterei-a digitalmente para que ficasse em tons de sépia e o azul da cianotipia tivesse destaque. Na imagem original meu corpo se encontra em posição fetal, parecendo uma semente, e um ramo de planta da espécie jiboia percorre minhas costas. Esse corpo lembra um feto sendo germinado no útero, mas também se aproxima de um broto ou uma semente sendo germinada na terra. Na fotografia ressignificada e após o processo de hibridização, esse significado se expande e o corpo que antes parecia só uma semente, agora ganha uma nova leitura com o tom de azul da cianotipia e os fotogramas de plantas que foram adicionados na imagem.



SÉRIE LILITH: DO MITO AO MUNDO,
FOTOGRAFIA DIGITAL,
2020



SÉRIE DESVIO,
CIANOTÍPIA SOBRE FOTOGRAFIA,
2023.

A cada novo experimento realizado, diferentes imagens surgiam e novos significados eram tecidos a partir de um mesmo material. Grande parte desses processos de hibridização foram realizados utilizando a série *Lilith: Do mito ao mundo*. Nesses desvios, o ruído e as intervenções introduziram deslocamentos de sentido; à medida que o acaso se articulava com técnicas distintas e gestos de interferência, a potência poética das imagens expandia-se. Assim, de uma mesma matriz emergiam variações com identidades e significados próprios, à medida que gestos manuais e químicos de interferência sobre a imagem, erro, acaso e desvio eram gradualmente incorporados como elementos constitutivos do processo artístico.

Foi por meio dessa experiência que pude compreender a força do ruído e a capacidade dos processos de interferência e hibridização de ativar narrativas visuais inéditas, ampliando as possibilidades poéticas da imagem. Ao incorporar o acaso e os gestos de mestiçagem, a fotografia se expande e a imagem passa a atuar como um campo plural, continuamente aberto à produção de novos sentidos por meio de intervenções manuais.

Adotar o ruído como procedimento equivale a uma postura contrária à frieza e à perfeição prometida pela produção digital massiva. Essa opção, que pode ser lida como uma atitude neopictorialista, no sentido de reintroduzir o gesto e a materialidade, funciona como estratégia estética e política que se opõe à banalização das imagens contemporâneas e abre espaço para que elas permaneçam vivas, transformando-se e oferecendo novas experiências estéticas e perceptivas a cada nova instância de interferência.

Esse movimento abre caminho para uma questão que será aprofundada no próximo capítulo: o conceito de ecologia da imagem, que pensa o prolongamento da vida das imagens do mundo. Nele, aprofundarei como os processos de contaminação e hibridização, por meio de intervenções manuais, podem atuar como motores de reinvenção das imagens que já existem. Ainda, também abordarei o conceito de autopoiesis e falarei sobre minha pesquisa com interferência de microrganismos vivos sobre autorretratos.

1 MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 139.

2 O conceito de ruído foi desenvolvido por Luigi Russolo no manifesto *The Art of Noises* (1913), no qual o autor propõe a incorporação de sons até então considerados indesejáveis, como motores, buzinas e sirenes, ao campo da criação artística. Para Russolo, esses sons ampliariam a complexidade e a riqueza da experiência estética. Nesta pesquisa, o termo é mobilizado de maneira ampliada para pensar o ruído como desvio, interferência e ruptura de padrões estabelecidos na imagem fotográfica.

WANDERLEI, C. L. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos. *Esferas*, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.

3 WANDERLEI, C. L. *Imagem e ruído: conceituações possíveis*, 2022, p.8.

4 Nomenclatura utilizada por Christine Mello no livro *“Extremidades do Vídeo”*, 2008.

5 WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. *Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea*. Recife, 2020. 105 p.

3. Autopoiesis fotográfica: processos vivos de interferência e ressignificação da imagem

3. Poiesis, autopoiesis e obra em processo

Ao longo dos capítulos anteriores, discutimos como a fotografia pode ser deslocada de uma concepção centrada na representação para uma compreensão que valoriza o processo, a materialidade e a experimentação. A partir das reflexões sobre fotografia híbrida, interferência e ruído, tornou-se possível compreender a imagem como uma matéria aberta ao desvio, capaz de incorporar novas camadas de sentido por meio de sucessivas transformações. Este capítulo aprofunda esse percurso ao propor uma compreensão da fotografia como um sistema em permanente reorganização. Para isso, articula os conceitos de *poiesis*, *autopoiesis* e ecologia da imagem, buscando pensar a fotografia não como um objeto acabado, mas como um processo vivo, capaz de prolongar sua existência e produzir continuamente novas configurações poéticas.

No primeiro subcapítulo, discuto como os conceitos de poiesis e autopoiesis permitem compreender a criação artística a partir de sua dimensão processual, aproximando essas reflexões da noção de ecologia da imagem e da possibilidade de autorrenovação da fotografia.

Em seguida, o segundo subcapítulo apresenta a série *Autopoiesis*, na qual essas questões encontram sua materialização por meio da ação de fungos e bactérias sobre autorretratos, instaurando um processo colaborativo em que fotografia, tempo, microrganismos e artista participam conjuntamente da produção da imagem.

Ao longo deste capítulo, minha prática artística atravessa as discussões teóricas como espaço de investigação, compreendendo a fotografia como uma matéria viva, continuamente atravessada pelo tempo, pelo acaso e pela ação de outros agentes. A imagem passa a existir como um processo de transformação contínua, no qual cada intervenção amplia suas possibilidades de fabulação e reinvenção.

3.1 Poiesis, autopoiesis e obra em processo

Os conceitos mobilizados nesta seção constituem operadores conceituais para pensar a fotografia para além de uma imagem estática, compreendendo-a como um processo vivo e auto-organizante, no contexto desta pesquisa. Poiética (ou poética, em seu sentido primitivo) deriva do grego *poiein* ou *poiesis*, que significa criar, fabricar ou produzir. Pode ser compreendida como o estudo, a ciência e a filosofia do "fazer", voltando-se especificamente para o processo de criação e para a conduta do criador, segundo René Passeron:

"A poiética não é a criação. É o pensamento possível da criação. Ela trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação e, no mínimo, precisar sua colocação na antropologia. Dizemos que é, simultaneamente, ciência e filosofia da criação" (Passeron, 2012, p.10).

Ao lado da poiética, Passeron também discute a estética, compreendida como a filosofia das emoções e do sensível (*aisthesis*), relacionada à fruição, ao prazer do espectador e à posse da obra. A poiética diferencia-se da estética, uma vez que esta se dedica à reflexão sobre o sentir, enquanto aquela se volta aos processos da criação e à conduta criadora.

É precisamente essa atenção ao processo, mais do que ao objeto acabado, que aproxima a poiética das reflexões desenvolvidas nesta pesquisa, orientando o olhar para os modos de constituição da imagem e para as relações que se estabelecem ao longo de seu fazer.

Já a autopoiese (ou *autopoiesis*) corresponde à organização fundamental que caracteriza os seres vivos como unidades autônomas e independentes. O termo, cunhado na década de 1970 pelos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela, deriva do grego *auto* (si mesmo) e *poiesis* (criação/produção), significando literalmente "autoprodução". Refere-se ao processo pelo qual os seres vivos, compreendidos como sistemas, produzem e mantêm continuamente a si próprios (Santos, 2007). Segundo Nara Cristina Santos,

O sistema autopoietico pode ser produtor e produto ao mesmo tempo, pois existe uma relação generativa que dá origem a uma unidade autopoietica, resultante de uma organização espontânea. Esta organização mantém em si os processos componentes de sua produção autônoma, os quais em interação, geram a mesma rede de processos que os produziram. Um sistema autopoietico é, portanto, considerado fechado operacionalmente: um processo que produz a si próprio e se mantém (SANTOS, 2007, p.436).

Embora tenha sido formulada no campo da biologia, a autopoiesis vem sendo apropriada por diferentes áreas do conhecimento, entre elas a arte, especialmente nas discussões sobre mídias digitais e tecnologia. Nesse contexto, o conceito permite compreender a obra não como um objeto estático, mas como um sistema dinâmico, autorreferente e em permanente transformação.

Há, portanto, um deslocamento da idéia de autoprodução biológica para uma compreensão da obra como um sistema capaz de produzir continuamente relações e sentidos. Nessa perspectiva, interessa a esta pesquisa pensar como a autopoiesis pode atuar especificamente na fotografia, não apenas como metáfora teórica, mas como um princípio operativo capaz de compreender a imagem em seus processos de transformação quando atravessada por intervenções materiais e gestos experimentais. É a partir dessa chave de leitura que as reflexões desenvolvidas por Nara Cristina Santos (2007), no artigo *Autopoiese: uma possível referência para compreender a arte como sistema*, tornam-se particularmente relevantes para esta investigação.

Nesta investigação, nos questionamos sobre, até que ponto trabalhar com o conceito de autopoiese, como auto-organização de um sistema vivo, pode, de fato, engendrar outra coisa que não o vivo, mas um sistema de sentido, como uma obra de arte em processo de acontecimento; não a obra em si, mas o que ela envolve e o que a torna processo, obra, projeto de arte (SANTOS, 2007, p. 439).

Ao deslocar a autopoiesis para o campo da arte, Nara Cristina Santos propõe compreender a obra como um sistema organizado a partir das relações estabelecidas entre seus elementos constituintes. Nessa perspectiva, a organização autopoietica não reside em um único componente da obra, mas emerge das interações entre artista, obra, observador e demais elementos que participam de seu processo de constituição.

Cada elemento interno da obra contribui para sua existência, que se auto-organiza a cada instante e que só pode ser compreendida pelos demais elementos que a constituem num processo interativo; são elementos principais da obra: o artista interator, o observador interator e a obra passível de interação; esses elementos em acoplamento estrutural com seu entorno, permitem algumas perturbações no sistema, e no seu contexto; não há como analisar um trabalho em arte e tecnologia, senão no seio de seu acontecer e de seu autogerar-se, ou seja, a partir do seu interior, participando de seu processo de existência (SANTOS, 2007, p. 438).

É a partir dessa compreensão que o conceito de autopoiesis passa a orientar a leitura da prática fotográfica desenvolvida nesta pesquisa. Entendida na biologia como um processo de autoprodução, a autopoiesis é apropriada aqui como uma chave conceitual para pensar a capacidade da fotografia de se autorrenovar por meio das interferências, do ruído e do desvio. Compreender a fotografia como um sistema implica deslocá-la da condição de objeto acabado para reconhecê-la como uma matéria aberta a perturbações técnicas, gestuais, materiais e biológicas, capazes de reorganizar continuamente sua superfície e produzir novas configurações de sentido.

As imagens apresentadas nos capítulos anteriores foram atravessadas por diferentes técnicas, não técnicas artísticas e gestos de intervenção, incorporando novos hibridismos e expandindo suas possibilidades de existência. Essas operações instauram perturbações em um sistema inicialmente orientado pela estabilidade da forma fotográfica, permitindo que a imagem seja continuamente transformada. A autorrenovação, nesse contexto, não corresponde à substituição da imagem por outra, mas a sua capacidade de incorporar sucessivas transformações sem perder sua continuidade enquanto sistema.

É nesse movimento que a autopoiesis se manifesta nesta pesquisa: como um princípio operativo que permite compreender como as perturbações reorganizam a matéria fotográfica e fazem emergir novas configurações poéticas.

Na série fotográfica *Autopoiesis*, apresentada na próxima seção, esse deslocamento conceitual encontra sua dimensão material de forma mais elaborada. Fungos e bactérias passam a integrar o processo de constituição do trabalho artístico como agentes que interferem diretamente na superfície fotográfica. A ação desses microrganismos introduz novas temporalidades na imagem, fazendo com que sua transformação deixe de representar apenas uma hipótese conceitual e passe a constituir um acontecimento material. A autopoiesis manifesta-se, assim, na própria dinâmica da fotografia: à medida que os microrganismos reorganizam continuamente sua superfície, instauram processos de autorrenovação que fazem emergir novas imagens com estéticas próprias que suscitam novas leituras visuais.

Ao incorporar essas transformações, a fotografia torna-se singular e irrepetível, evidenciando sua condição processual e material.

Em um contexto marcado pela massificação e pela circulação acelerada das imagens, tais procedimentos configuram estratégias de resistência à homogeneização visual, ao introduzirem na experiência fotográfica a demora, a imprevisibilidade e a potência expressiva da matéria.

Nesse contexto marcado por profundas transformações sociais, culturais e políticas, a fotografia ocupa um papel central na produção contemporânea de imagens. Por ter sido pioneira nas técnicas de reprodução visual, ela é também a base a partir da qual se desdobraram o cinema, o vídeo e a imagem digital. Esse protagonismo contribui para um excesso visual cuja circulação massiva intensifica, hoje, uma espécie de “cegueira” coletiva: Como observam Vidigal e de Sá,

As avalanches de imagens não representam uma avalanche de experiências estéticas fotográficas, mas justamente o contrário: representam uma aceleração que impossibilita a experimentação genuína, que atropela o tempo de contemplação, que não permite a atenção à vida tratada por Henri Bergson (Vidigal & de Sá, 2020, p.39).

Essa aceleração produz um paradoxo: quanto maior a disponibilidade de imagens, menor tende a ser a possibilidade de uma experiência estética atenta a sua duração, a sua materialidade e às relações que elas são capazes de instaurar. A abundância, nesse contexto, não se converte em profundidade; ao contrário, a reprodução incessante tende a enfraquecer a experiência sensível e a percepção crítica sobre as imagens.

Nesse contexto, a saturação produzida pelo excesso de imagens tende a instaurar um anestesiamiento da percepção, reduzindo a disponibilidade do olhar para os detalhes, para a duração e para a materialidade da fotografia. A circulação acelerada, o consumo imediato e o descarte contínuo das imagens enfraquecem experiências de contemplação, memória e elaboração sensível, subordinando-as à lógica da produtividade e do fluxo incessante. Diante desse cenário, torna-se cada vez mais necessário pensar práticas capazes de interromper esse regime de aceleração, incorporando a contemplação e a potência expressiva de sua materialidade.

Diante desse cenário, proponho nessa pesquisa práticas de ressignificação que reutilizam fotografias preexistentes e lhes atribuem novos significados por meio de interferências múltiplas. Esse procedimento dialoga com a noção de “ecologia da imagem” de Abrantes — assim como existe uma ecologia do ambiente voltada à preservação das condições de vida e à prevenção de desequilíbrios, é legítimo defender a necessidade de uma ecologia da imagem que oriente e sustente pensamentos e modos de estar que têm a imagem como ponto de partida e de convergência (Abrantes, 1999, p. 2).

A perspectiva de ecologia da imagem convida a repensar as relações que estabelecemos com as imagens, como elas circulam, como se mantêm e como continuam a produzir sentidos ao longo do tempo. Em vez de tratá-las como mercadorias descartáveis, proponho compreender as imagens como campos de experiência capazes de promover deslocamentos e novas formas de relação com o visível.

De tal forma, a compreensão da imagem como um campo continuamente aberto à produção de relações encontra desdobramentos em diferentes práticas da arte contemporânea.

Entre elas, destaca-se a produção de Rosângela Rennó, cuja investigação desloca o interesse da criação de novas imagens para a ativação daquelas que já existem. Ao apropriar-se de fotografias encontradas e submetê-las a novos contextos de circulação, cortes, repetições e apagamentos, a artista evidencia que uma imagem não se esgota no momento de sua produção, mas permanece aberta à construção de outras narrativas e experiências. Sua prática reafirma que as imagens continuam produzindo memória e sentido à medida que são deslocadas, revisitadas e reinscritas em novos contextos.

Embora parta de um procedimento distinto, esta pesquisa compartilha desse mesmo horizonte de compreensão da fotografia como uma matéria aberta à transformação. Se, na obra de Rennó, a reativação da imagem ocorre principalmente pela coleta, apropriação e deslocamento de arquivos alheios e seus contextos de circulação, nesta investigação ela acontece por meio da reutilização de imagens próprias feitas em outro tempo e intervenção direta sobre a superfície fotográfica.

O ato de revisitar imagens antigas somado ao ruído, os procedimentos híbridos e, posteriormente, a ação de microrganismos vivos tornam-se agentes materiais capazes de prolongar a existência da imagem, instaurando novas temporalidades e fazendo emergir configurações visuais que não estavam presentes na fotografia original.

Aplicada à fotografia, essa perspectiva desloca o interesse da produção incessante de novas imagens para a possibilidade de reativar aquelas que já existem no mundo, compreendendo-as como matérias abertas a novos percursos. Nessa direção, as intervenções, os procedimentos híbridos e os gestos de desvio que realizo instauram processos de autorrenovação da própria imagem. O ruído passa, então, de representar uma falha a ser corrigida para atuar como condição de abertura desse sistema, introduzindo perturbações materiais e simbólicas. A fotografia deixa de se encerrar no instante do disparo para assumir uma temporalidade expandida, na qual cada interferência prolonga sua existência e amplia as possibilidades de fabulação sobre as imagens.

As reflexões desenvolvidas ao longo desta seção permitiram compreender a fotografia para além da condição de objeto acabado, reconhecendo-a como um processo aberto às transformações, às interferências e às relações que atravessam sua existência. Ao aproximar poiesis, autopoiesis e ecologia da imagem, buscou-se construir uma compreensão da fotografia como uma matéria capaz de reorganizar-se continuamente, incorporando o ruído, o desvio e a ação do tempo como condições de abertura para novas configurações de sentido.

Nessa perspectiva, a autopoiesis torna-se um princípio capaz de orientar a leitura da prática artística desenvolvida nesta pesquisa. É a partir desse horizonte que a próxima seção se constitui, voltando-se ao processo de cultivo, às experimentações realizadas e ao desenvolvimento da série *Autopoiesis*, na qual fungos e bactérias passam a integrar materialmente a constituição da obra, tornando visíveis os processos de transformação e autorrenovação que orientam esta investigação.

3.2 Fotografia viva: fungo, tempo e transformação

Neste capítulo, apresento a série principal que materializa, na prática, o conceito de autopoiesis desenvolvido ao longo dessa pesquisa, detalhando o percurso experimental, os procedimentos realizados e os resultados que constituem a série *Autopoiesis*. No capítulo anterior, demonstrei como o conceito de autopoiesis foi apropriado para pensar a fotografia como sistema vivo e como os trabalhos anteriormente apresentados já apontavam para essa possibilidade. Agora, na presente subseção, volto-me para a série em que essa investigação encontra sua expressão mais madura. Ao trabalhar com microrganismos vivos, a fotografia se torna superfície para a interferência e passa a constituir um ambiente onde se instaura um sistema vivo em constante transformação.

Nessa mesma lógica, minha atuação consiste em criar as condições necessárias para que esse processo aconteça, enquanto fungos e bactérias coparticipam da produção da imagem, instaurando uma dinâmica colaborativa que desloca a autoria e transforma a fotografia em um campo vivo de relações.

Por essa razão, este capítulo assume um caráter mais processual e descritivo do que os anteriores, acompanhando o percurso que levou à construção da série, os procedimentos experimentais realizados e os amadurecimentos conceituais que emergiram dessa prática.

Desde o início, houve em minha pesquisa o interesse em investigar formas de interferir na imagem capazes de alterar sua materialidade e as camadas de pigmento que a compõem, questões discutidas em capítulos anteriores. Cheguei a realizar alguns testes com pigmentos e produtos químicos sobre a fotografia, mas não obtive resultados satisfatórios, o que levou a uma pausa nessa linha de investigação. Para esses experimentos iniciais, utilizei uma mesma imagem com ligeiras alterações cromáticas, mas como a pesquisa tomou outros caminhos naquele momento essas fotografias foram armazenadas.

Alguns anos depois, ao reencontrá-las entre antigos materiais de estudo, percebi nelas não apenas o registro de uma pesquisa interrompida, mas também a possibilidade de retomá-la sob novas perspectivas. Esse retorno aos experimentos anteriores constituiu um gesto de reativação de um arquivo pessoal, permitindo que questões antes suspensas fossem revisitadas à luz das investigações que eu desenvolvia naquele momento.

Nesse período, eu estava envolvida com a iniciação artística PIBIART, pesquisando processos fotográficos históricos, e nela conheci a “solarigrafia” (figura 13 e 14), técnica de fotografia experimental capaz de registrar o movimento do Sol ao longo de dias ou meses por meio de uma câmera pinhole construída com materiais simples, como latas ou caixas, utilizando papel fotográfico sem revelação química. Durante esse longo período de exposição, a fotografia permanece sujeita à ação do tempo, da umidade, da chuva e de outros agentes ambientais. Em algumas imagens resultantes desse processo, observei a proliferação espontânea de fungos sobre partes da superfície fotográfica, produzindo pequenas alterações cromáticas e interferências na imagem. Foi justamente essa observação que despertou uma inquietação.

Se os fungos eram capazes de transformar a fotografia de maneira espontânea, o que aconteceria caso essa interação fosse provocada intencionalmente? Essa pergunta marcou uma inflexão importante na pesquisa. Diante desse questionamento, decidi que os retalhos de fotografias reencontrados passariam a constituir o suporte para essa nova investigação, agora voltada ao cultivo proposital de fungos sobre a imagem fotográfica.

É curioso perceber como, muitas vezes, quanto maior é a tentativa de controlar um processo, mais ele escapa ao controle. Da mesma forma, quando decidi abrir mão dessa necessidade e permitir que outros agentes participassem da construção da imagem, a pesquisa começou a produzir resultados que eu jamais poderia anteciper. Naquele momento eu ainda não compreendia completamente as implicações desse gesto, mas já começava a perceber que investigar os microrganismos significava também aceitar uma relação diferente com a fotografia e com a própria poiesis. Quando encontrei os retalhos de fotografias com tons alterados, provenientes dos testes realizados alguns anos atrás, decidi borrifar água sobre as imagens e armazená-las em um recipiente com tampa, envolvido por um saco plástico para manter a umidade.

O conjunto permaneceu em um ambiente sem incidência de luz durante dezessete dias. Ao abrir o recipiente pela primeira vez, fiquei completamente encantada com o que via. Aquelas fotografias já não eram as mesmas que haviam sido colocadas ali. Havia ocorrido justamente aquilo que eu buscava desde os primeiros experimentos: os microrganismos haviam provocado alterações cromáticas na superfície da fotografia, produzindo manchas, deslocamentos de cor e novas materialidades que eu não havia conseguido obter por meio das intervenções manuais anteriores.

Como aqueles ainda eram testes iniciais, decidi prosseguir com a investigação para compreender os tempos de atuação, as alterações produzidas e os resultados que poderiam emergir desse processo. Retirei as fotografias do recipiente, analisei cuidadosamente cada uma delas, realizei registros fotográficos para documentar aquele estágio de transformação e anotei o tempo decorrido até aquele momento. Em seguida, borrifei novamente água sobre as imagens e retornei-as ao recipiente.

Após mais vinte e quatro dias, realizei um novo registro e a partir dele comecei a perceber que o aspecto mais interessante da pesquisa não estava apenas nas alterações cromáticas produzidas pelos microrganismos, mas no fato de que as imagens continuavam se transformando entre um registro e outro, independentemente da minha ação direta. A cada nova observação surgiam manchas, tonalidades e relações visuais que não estavam presentes anteriormente e que tampouco poderiam ser previstas. Esse processo mostrou como a abertura criativa ao descontrolado intencional pode ser uma estratégia artística surpreendente. Nesse momento compreendi que a pesquisa deixava de consistir em uma sequência de intervenções realizadas por mim sobre a fotografia.

Ao estabelecer determinadas condições de umidade, ausência de luz e tempo de espera, instaurava-se um sistema que continuava produzindo transformações mesmo quando eu já não estava presente. Minha participação passava a concentrar-se na criação das condições para que esse processo acontecesse, enquanto a imagem reconfigurava-se por meio das relações estabelecidas entre os microrganismos, o suporte fotográfico e o ambiente.



INTERFERÊNCIA COM FUNGOS,
17 DIAS



INTERFERÊNCIA COM FUNGOS,
24 DIAS



INTERFERÊNCIA COM FUNGOS,
30 DIAS

À medida que os ciclos se repetiam, as transformações tornavam-se cada vez mais evidentes. A cada novo intervalo de observação, os microrganismos avançavam sobre a superfície fotográfica, produzindo alterações cromáticas mais intensas e reorganizando continuamente a imagem. Algumas áreas passaram a apresentar uma coloração esbranquiçada, indicando visualmente o avanço das colônias sobre a fotografia, enquanto outras revelavam tonalidades que antes permaneciam invisíveis sob a camada original de pigmentos. À medida que a pesquisa avançava, percebi que o experimento se desdobrava como um ciclo contínuo de observação e transformação, e não como um evento isolado. Após cada período de espera, eu retirava as fotografias do recipiente, analisava cuidadosamente as alterações produzidas, realizava registros fotográficos, anotava o tempo transcorrido e, em seguida, restabelecia as condições necessárias para que o processo continuasse: borrifava novamente água sobre as imagens, armazenava-as em um recipiente fechado e aguardava uma nova etapa de transformação. A repetição desse ciclo tornou-se parte fundamental da metodologia da pesquisa, permitindo acompanhar como diferentes estados da imagem emergiam ao longo do tempo.

Até então, a presença de fungos era apenas uma hipótese formulada a partir da observação das imagens e das referências encontradas durante a pesquisa sobre solarigrafia. Embora os indícios visuais fossem bastante consistentes, considerei importante verificar essa hipótese por meio de análise laboratorial. Para isso, encaminhei algumas amostras das fotografias para avaliação de uma pesquisadora especializada em micologia. A análise confirmou a presença de fungos e bactérias atuando sobre a superfície fotográfica.

Essa confirmação validou empiricamente as observações acumuladas ao longo do processo e ampliou minha compreensão sobre o próprio experimento. Percebi que as transformações emergiram de um conjunto de relações biológicas que se estabeleceram sobre a fotografia. A imagem passava a se constituir como um ambiente onde diferentes formas de vida coexistiam e participavam conjuntamente das transformações observadas.



DETALHE DE ALTERAÇÃO CROMÁTICA
CAUSADA POR FUNGOS COM 24 DIAS.

Depois que os experimentos iniciais demonstraram a viabilidade do processo e a confirmação laboratorial evidenciou a presença de fungos e bactérias sobre a superfície fotográfica, compreendi que a pesquisa havia alcançado um novo momento. As fotografias utilizadas até então cumpriram um papel fundamental como campo de experimentação, permitindo compreender o comportamento dos microrganismos, o tempo de atuação e as possibilidades de transformação da imagem. Foi somente a partir dessa etapa que decidi deslocar o experimento para um conjunto de fotografias que integravam minha própria produção artística.

Escolhi alguns autorretratos já existentes e repeti o mesmo procedimento desenvolvido nos testes anteriores. As fotografias foram armazenadas em recipientes fechados, submetidas à umidade e mantidas em ambiente sem incidência de luz, criando as condições necessárias para o desenvolvimento dos microrganismos. Após aproximadamente trinta dias, os resultados revelaram uma intensidade de transformação que ultrapassava aquilo que eu havia observado nos testes iniciais.

Os desvios cromáticos passaram a reorganizar completamente a superfície das imagens, produzindo manchas, novas tonalidades e relações visuais que transformaram profundamente a experiência de olhar para aqueles autorretratos. Tratava-se da alteração material da fotografia e da emergência de uma nova imagem construída pela ação conjunta entre fotografia, tempo e microrganismos. Outras formas de vida passavam a inscrever sua presença sobre meus autorretratos, fazendo com que a imagem passasse a significar mais do que uma mera representação de mim. Foi nesse momento que a série *Autopoiesis* começou, de fato, a se constituir.

Assistir à minha imagem sendo lentamente metamorfoseada por microrganismos vivos redesenhou a forma como eu compreendia a fotografia. Minhas pesquisas, até então, partiram de instruções manuais sobre a superfície; agora eu acompanhava um trabalho que escapava à minha intervenção contínua e se dava pela agência de outras vidas. A fotografia, assim, assumiu a condição de matéria viva em constante reorganização e autoprodução.



SÉRIE "AUTOPOIESIS",
AUTORRETRATO COM INTERFERÊNCIA DE FUNGOS,
2026.

Foi nesse deslocamento que passei a compreender a potência desse processo. Minha atuação deslocou-se da execução direta das interferências para a criação de condições necessárias à emergência do próprio sistema. A partir desse momento, fungos e bactérias tornavam-se coparticipantes da produção da imagem, instaurando uma prática colaborativa em que a autoria se define nas relações entre artista, fotografia e microrganismos.

Essa mudança também alterou minha própria compreensão sobre a natureza da fotografia produzida. Diferentemente de uma imagem estabilizada após sua realização, as fotografias da série *Autopoiesis* permanecem abertas à transformação. Enquanto existem condições favoráveis para o desenvolvimento dos microrganismos, a imagem continua reconfigurando sua materialidade, produzindo novas configurações visuais e novos sentidos. Não existe uma versão definitiva da obra, mas diferentes estados transitórios de uma fotografia que permanece em constante processo de transformação. É nesse sentido que proponho compreendê-la como uma fotografia viva.

Essa transformação contínua da fotografia desloca tanto o estatuto da imagem quanto a maneira como me relaciono com o meu próprio autorretrato. As fotografias interferidas com fungos abandonam a apresentação de uma forma definida e abrem um novo mundo possível para as imagens, com suas regras e com sua própria coerência de ser uma fotografia viva, autoprodutora de significados e em constante transformação. À medida que os microrganismos modificam a imagem, surgem novas configurações na materialidade da fotografia e também novas possibilidades de imaginar a mim mesma. Cada estado transitório da obra apresenta um corpo diferente, uma pele diferente, novas manchas, novas cores e novas formas de existir na imagem. Nenhuma dessas versões substitui a anterior; todas coexistem como fabulações possíveis desse “eu”. O autorretrato tornar-se um campo aberto onde outras imagens de mim continuam sendo engendradas e é justamente nesse ponto que a reflexão de Philippe Dubois oferece uma importante chave de leitura para pensar a série *Autopoiesis*:

Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” – e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar) não como traço de alguma coisa que foi, mas como aquilo que é, ou, mais exatamente, por aquilo que ele mostra ser: um mundo possível, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao “mundo atual”, um mundo “a-referencial”, para retomarmos uma expressão de André Gunthert, um mundo “plausível”, que possui sua lógica, sua coerência, suas próprias regras (Dubois, 2017, p.45).

A reflexão proposta por Dubois encontra forte ressonância na série *Autopoiesis*. Ao acompanhar a ação contínua dos microrganismos sobre a fotografia, percebo que a imagem opera também como espaço onde novas realidades materiais são continuamente produzidas, além de funcionar como vestígio de um acontecimento do passado, como “traço de alguma coisa que foi” segundo Dubois (2017). A referência inicial do autorretrato permanece como ponto de partida do processo, mas já não é suficiente para explicar aquilo que a fotografia se torna ao longo do tempo.

As alterações provocadas por fungos e bactérias não acrescentam simplesmente novos elementos sobre uma imagem preexistente. Elas modificam sua materialidade, transformam sua disposição visual e instauram relações antes inexistentes. A cada novo estágio do experimento, emerge uma fotografia diferente daquela que havia sido registrada dias antes. O que observo é uma imagem em constante transformação e o surgimento sucessivo de novas imagens produzidas por um sistema em permanente transformação.

É nesse sentido que compreendo a série *Autopoiesis* como a materialização de um novo mundo possível para a fotografia. Não porque abandone completamente sua relação com o real, mas porque passa a existir segundo uma lógica própria, construída pelas interações entre artista, fotografia, tempo e microrganismos. Cada estado da imagem possui coerência própria e constitui uma configuração singular desse processo vivo.



SÉRIE AUTOPOIESIS,
FOTOGRAFIA COM INTERFERÊNCIA DE MICRORGANISMOS,
2026.

Essa transformação emerge das relações entre artista e os microrganismos, portanto a obra se constitui como um processo colaborativo, continuamente atravessado pelas interações entre esses agentes. Com isso a autoria passa a ser compreendida como uma dinâmica relacional, compartilhada entre os agentes envolvidos, que participam da produção contínua da obra. Nessa perspectiva, a fotografia pode ser compreendida como um sistema autopoietico, cuja organização se renova continuamente a partir das relações entre microrganismos, suporte, umidade e tempo.

Mais exatamente, o que acontece quando “a fotografia” não reproduz mais o mundo real tal como percebido, mas o “inventa”, quando ela nos dá a ver coisas que estão, por princípio, fora da referência de nossa percepção do mundo? A velha noção de semelhança (Mimesis), que pode ser ainda relacionada à noção de índice, apresenta algum critério possível de combinação com a imagem-ficção – e, se sim, a que preço e quais são as mudanças que isto implica? (Dubois, 2017.p.48).

Se cada estágio da obra constitui um mundo possível, torna-se impossível falar de uma versão definitiva da série. A cada novo ciclo de transformação, estados anteriores desaparecem para dar lugar a outras configurações visuais. A própria permanência da obra implica a perda contínua de suas formas anteriores.

É justamente dessa condição que emerge a necessidade da documentação. Os registros fotográficos realizados ao longo do processo ultrapassam uma função metodológica ou arquivística. Eles preservam visualmente estados da obra que desaparecem à medida que a ação dos microrganismos prossegue.

Nesse sentido, as fotografias produzidas durante a documentação assumem um papel próprio no desenvolvimento da pesquisa. Além de acompanhar as transformações da obra, preservam visualmente estados que desaparecem ao longo do processo e se afirmam como imagens autônomas. A documentação acompanha o processo autopoietico e acrescenta outra camada à pesquisa, na qual cada registro torna visível um instante singular da vida da obra. Desse modo, a documentação passa a integrar a poiesis da série.

Ao longo desta pesquisa, compreendi que fabular novas imagens de si pode consistir em instaurar condições para que uma mesma imagem continue tornando-se outra.

A autopoiesis desloca o autorretrato da representação para o processo, fazendo com que a transformação da matéria corresponda também à transformação das possibilidades de me imaginar. Nesse sentido, mais do que representar quem sou, a série *Autopoiesis* investiga quem ainda posso me tornar. Este capítulo, ao apresentar o percurso experimental, suas implicações conceituais e a dimensão documental da série, estabelece a base para a conclusão final da pesquisa, na qual se sintetizarão os caminhos abertos por essa investigação.

Considerações finais

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu da investigação sobre a fotografia híbrida e o autorretrato como práticas poéticas e políticas que colocam o corpo em cena e o compreendem como território de atravessamentos, deslocamentos e reinvenção da própria identidade. A escolha desse tema ganha sentido tanto na minha trajetória como artista visual e fotógrafa, quanto em um contexto mais amplo de produção artística no cenário da fotografia contemporânea. O objetivo geral foi compreender como o autorretrato pode operar como estratégia de reinvenção de si e como as práticas contemporâneas de hibridização podem colaborar, nesse processo, tanto para a transformação do próprio sujeito quanto nos processos de resignificação de imagens que já habitam o mundo. Nesse sentido, considero que as ideias e reflexões apresentadas, em conjunto com as séries de trabalhos desenvolvidos ao longo da minha trajetória artística, foram capazes de cumprir o objetivo proposto neste trabalho.

Ao longo da escrita deste trabalho, pude expressar as questões que movimentam a minha prática artística ao mesmo tempo em que refleti e elaborei mais profundamente pensamentos que, até então, não estavam tão claros para mim.

No primeiro capítulo, refleti sobre minha prática de autorrepresentação e convidei a pensar a representação do feminino como dispositivo de descoberta de si. No segundo, articulou-se minha prática de fotografia híbrida com a ideia de ecologia da imagem. No terceiro, a pesquisa com fungos sobre a fotografia tornou-se o centro da proposta, com a autopoiesis fotográfica como estratégia de renovação poética da imagem e do sujeito.

De modo geral, acredito que essa pesquisa alcançou um resultado significativo para um trabalho de conclusão de curso. Percebo que, mais do que apresentar trabalhos e documentos de um período de formação, este texto construiu um conjunto de reflexões que considero relevantes para o cenário da produção artística e fotográfica contemporânea. E perceber isso me orgulha, não apenas pelo resultado alcançado, mas por ter conseguido transformar inquietações pessoais em uma pesquisa que agora pode dialogar com outras pessoas e outros campos de investigação.

Como todo Trabalho de Conclusão de Curso, esta pesquisa traz limitações, principalmente no que tange ao tempo de desenvolvimento.

A série *Autopoiesis*, que concentra o núcleo mais vivo dessa investigação, não foi aprofundada tanto quanto gostaria. Penso que, com um tempo maior, poderia construir um corpo de trabalho mais denso, tanto em sua dimensão poética quanto conceitual, assim como aproximar esta escrita do tom ensaístico e poético que reconheço como parte constitutiva da minha prática artística.

Por fim, gostaria de reconhecer que o corpo de trabalho apresentado aqui, em especial a série *Autopoiesis*, possui um potencial poético e intelectual que ultrapassa o que esta pesquisa foi capaz de expressar. Longe de encerrar essa investigação, compreendo este trabalho como um ponto de partida. Por conta disso, desejo dar continuidade a pesquisa e a produção artística. Este foi um primeiro movimento de compartilhar essas reflexões com o mundo, e desejo que esse movimento continue, seja por meio de um futuro mestrado ou da realização de uma exposição que permita colocar essas obras em diálogo com o público e ampliar as possibilidades de encontro, leitura e ressignificação que elas propõem.

CADERNO DE IMAGENS

Figura 1– Sofonisba Anguissola, *Autoritratto al cavalletto*, 1556



Figura 2 – GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1822. Óleo sobre tela, 96x129cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França.



Figura 3 – GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *Atelier d'Abel de Pujol*, 1836. Óleo sobre tela, 95x135cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França.



Figura 4 – ANDRADE, Abigail. *Autorretrato*, 1884-1889. Óleo sobre tela, 38x55cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Brasil.



Figura 5 – Hannah Villiger Nachlass, Cópia da montagem de polaróides para o Bloco I (1988), Lambda Print.



Figura 6 – Espólio de John Coplans. Cortesia da Andrea Rosen Gallery, Nova Iorque, Nova Iorque. Fotografia de Editha Mesina.



Figura 7 – *Glass Pieces, Life Slices* [Cacos de vidro, Fatias de vida], Milão, 1975.



Figura 8 – Luciana Magno, *Sem título* (Série Orgânicos), 2014.



Figura 9 – Francesca Woodman, “Casa nº 3, Providence, Rhode Island” (1976).



Figura 10 – Clarence H. White, Nu, c. 1909



Figura 11 – Júlia Margaret Cameron, *Vênus repreendendo Cupido e arrancando suas asas*, 1872



Figura 12 – Laurence Demaison, *Les eautres* (part 1 of the complete series), 1998



Figura 13- Pinhole feita com latinha e posicionada em um campo de girassóis.



Figura 14 - Solarigrafia feita com uma exposição de seis meses que retrata uma varanda em Helsinque em 2002. Autoria Tarja Trygg.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2014.
- BARBON, Lilian Patricia. O autorretrato fotográfico: encenação, despersonificação e desaparecimento. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010. p. 1–15
- BRAGA, Paula. Selfie: o autorretrato do sujeito contemporâneo. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 643–690, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180880. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/180880>. Acesso em: 4 jul. 2026.
- CRUZ, Nina Velasco e; WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. Fotografia experimental: um conceito em construção. In: 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos [...] Campinas: Galoá, 2023. Disponível em: proceedings.science. Acesso em: 22 maio 2026.
- CUMMING, Laura. A face to the world: on self-portraits. London: HarperPress, 2009.
- DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. Discursos Fotográficos, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31–51, jan./jul. 2017.
- DUBOIS, Philippe. Entrevista à Revista ZUM. Revista ZUM, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>. Acesso em: 4 mar. 2026.
- FATORELLI, Antonio. Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- JANAÍNA TORRES GALERIA. Luciana Magno. Disponível em: <https://janainatorres.com.br/artistas/luciana-magno/>. Acesso em: 5 maio 2026.

- LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (Org.). Histórias das mulheres, histórias feministas. São Paulo: MASP, 2019.
- MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- NÉSPOLI, Eduardo. Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea. Campinas, SP: [s.n.], 2004.
- NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 24 set. 2019.
- PAOLIELLO, Daniela Tavares. Fotografia e experiência: a perda de si como método no processo criativo. Revista Concinnitas, [S. l.], v. 22, n. 41, p. 116–137, 2021. DOI: 10.12957/concinnitas.2021.60781. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/60781>. Acesso em: 27 maio 2026.
- PASSERON, René. A poiética em questão. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, v. 13, n. 21, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27885>.
- PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.
- REY, Sandra. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123–140.
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac São Paulo, 2009. 483 p.
- SABIÁ, Ana Paula. A fotografia performática de Claude Cahun. Revista Digital do LAV, Santa Maria, v. 12, n. 1, p. 55–81, jan./abr. 2019. DOI: 10.5902/1983734832200. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/32200>.

- SANT'ANNA, Caroline Vieira. Nas bordas da performance: o corpo em ação e a emergência de outras cenas acerca dos femininos. Salvador, 2023. 248 f. il.
- SANTOS, Ana Lúcia dos. Escrita e corpo e fabulação: variações com Deleuze e Clarice Lispector. Linha Mestra, Campinas, n. 34, p. 77–88, 2018. Disponível em: <https://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/355>. Acesso em: 1 maio 2026.
- SANTOS, Nara Cristina. Autopoiese: uma possível referência para compreender a arte como sistema. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. Anais... Florianópolis: ANPAP, 2007.
- SIMÃO, Luciano Vinhosa. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado. Revista Visuais, Campinas, v. 4, n. 6, p. 137–151, 2018. DOI: 10.20396/visuais.v4i6.12119. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12119>.
- VENÂNCIO, Vitória Gomes. A potência do fragmento: considerações sobre o corpo feminino. 2019. 48 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/26893>. Acesso em: 29 abr. 2026.
- VIDIGAL, M. F. da S.; DE SÁ, S. A. Entre o eu e a imagem fotográfica. Discursos Fotográficos, v. 15, n. 26, p. 36–63, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2019v15n26p36>.
- WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea. 2020. 269 f. il. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.
- WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. Ruído e fotografia experimental: estéticas irregulares para discursos políticos. Esferas, Brasília, ano 11, v. 3, n. 22, p. 32–50, set./dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.31501/esf.v0i22.13331>.