

MARA RÚBIA DE ALMEIDA COLLI

**CAIXAS-ARQUIVO: EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS COMO CHAVE PARA A PERCEPÇÃO DO
SUJEITO**

UBERLÂNDIA

2015

MARA RÚBIA DE ALMEIDA COLLI

**CAIXAS-ARQUIVO: EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS COMO CHAVE PARA A PERCEPÇÃO DO
SUJEITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

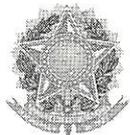
Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Tema para orientação: Dinâmica do Processo de Criação em Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva

UBERLÂNDIA

2015



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

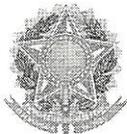
**Caixas-Arquivo: Experimentações Artísticas como Chave para a Percepção
do Sujeito**

Dissertação defendida em 10 de abril de 2015.

Orientador - Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Maria França da Silva
Presidente da banca

Prof^º. Dr^º. Danilo Gimenes Villa
Membro externo

Prof^ª. Dr^ª. Ana Helena Duarte – UFU
Membro interno (PPG Artes - UFU)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/088

Discente: Mara Rúbia de Almeida Colli N° **Matrícula:** 11312ART014

Título do Trabalho: Caixas-Arquivo: Experimentações Artísticas como Chave para a Percepção do Sujeito

Área de concentração: Artes

Modalidade cursada: Visuais

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa: Desenho no campo ampliado: interseções da linguagem com o espaço composicional e com outros conceitos operacionais.

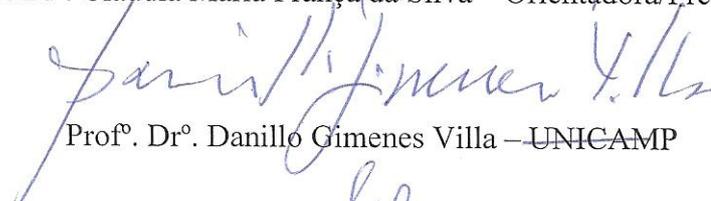
Às quatorze horas do dia dez de abril do ano de dois mil e quinze, no auditório Teatro de Bolso do Mercado Municipal de Uberlândia, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, pelos professores doutores: Danillo Gimenes Villa – UEL, Ana Helena Duarte – UFU e Cláudia Maria França da Silva, orientadora da aluna. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dr^a. Cláudia Maria França da Silva, concedeu preliminarmente, a palavra à discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da aluna e o tempo de argüição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir a candidata, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a argüição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final.

PARECER: *A banca considera que a candidata cumpriu satisfatoriamente a produção textual, a exposição e a apresentação oral.*

Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou a candidata **aprovada**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa, legislação e a regulamentação interna da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.

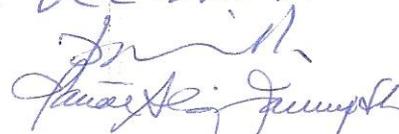


Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria França da Silva – Orientadora/Presidente



Prof^o. Dr^o. Danillo Gimenes Villa – UNICAMP


Prof^a. Dr^a. Ana Helena Duarte – UFU

UEL - LONDRINA


Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C696c Colli, Mara Rúbia de Almeida, 1984-
2015 Caixas-arquivo: experimentações artísticas como chave para a percepção do sujeito / Mara Rúbia de Almeida Colli. - 2015.
186 f. : il.

Orientadora: Cláudia Maria França da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arte - Colecionadores e coleções - Teses. 2. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 3. Apropriação (Arte) - Teses. 4. Arquivos - Teses. I. Silva, Cláudia Maria França da. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7.073

“ ser uma metamorfose ambulante”

Raul Seixas (1973)

amor

ternura

gratidão

aos meus pais

Romeu

Rose

Agradecimentos

Expresso que sozinha nada é possível de ser concretizado, sem a presença do outro seria impossível realizar essa dissertação.

Agradeço primeiramente a Deus, pela oportunidade de viver e me permitir vivenciar esta experiência tanto esperada como desejada.

Ao programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, seus professores e funcionários que a todo tempo estiveram de prontidão para me atender.

A Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva, que aceitou ser minha orientadora e por acreditar em mim quando ninguém mais acreditava, inclusive eu mesma.

A Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia e aos colegas da Área de Artes, que mesmo em meio ao caos, me incentivaram à finalização desta fase.

Aos meus irmãos Margaretti e Marco Antônio que com carinho e compreensão me impulsionaram e apoiaram em minhas decisões.

Resumo

“Caixas-arquivo: experimentações artísticas como chave para a percepção do sujeito” é o título desta dissertação de mestrado, realizada a partir da pesquisa em arte (práticas e processos em artes). A dissertação analisa aspectos do processo de criação relacionados ao ato de colecionar cabelos próprios e também ao ato de representar os cabelos como fragmentos corporais. A discussão aborda o tema da autorrepresentação, por meio dos trabalhos artísticos desenvolvidos durante a pesquisa, e em outros conceitos relevados nesse mesmo fazer: coleção, arquivo, caixas, formatividade. Diálogos são feitos com artistas como Tunga, Frida Kahlo, Frida Baranek, Cildo Meireles e Rosangela Rennó; com teóricos, conexões são estabelecidas com Luigi Pareyson, Nicolas Bourriaud, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Abraham Moles, Philippe Artières e Kátia Canton.

Palavras-chave: autorrepresentação, processo criativo, coleção, arquivo.

Resumen

"Cajas-archivo: experimentaciones artísticas como clave para la percepción del sujeto" es el título de esta tesis, a partir de la investigación en arte (prácticas y procesos en el arte). La tesis analiza los aspectos del proceso de creación relacionados con el acto de recoger el propio pelo y también con la actitud de representar el cabello en forma de fragmentos corporales. La discusión aborda el tema de la autorepresentación a través de los trabajos artísticos desarrollados durante la investigación, y otros conceptos que se hacen relevantes, tales como: colección, archivo, cajas, formativeness. Se dialoga con artistas como Tunga, Frida Kahlo, Frida Baranek, Meireles y Rosangela Renno; teóricamente, se establecen conexiones con Luigi Pareyson, Nicolas Bourriaud, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Abraham Moles, Philippe Artières y Katia Canton.

Palabras clave: autorepresentación, proceso creativo, colección, archivo.

Lista de figuras

Fig. 01. Anatomia e localização das glândulas. Fonte: http://www.medicinanet.com.br/m/conteudos/revisoes/5596/anatomia e fisiologia d a pele.htm	25
Fig. 02. Anatomia do fio de cabelo. Fonte: http://www.cliquefarma.com.br/blog/reparador-de-cabelos/	26
Fig. 03. Rembrandt, Sansão e Dalila, 1628, Museu Staaliche, Berlín. Fonte: http://html.rincondelvago.com/mujeres-fatales-de-la-biblia.html	29
Fig. 04. Tunga, Xifópagas Capilares. Fotografia de Manuel Valença, 24ª Bienal de SP, 1998. Fonte: http://vestindoacena.com/bienal-de-sao-paulo-30-anos/	32
Fig. 05. Mara Rúbia Colli. Fragmentação do eu I, 2004. Fonte: Acervo da Artista.....	33
Fig. 06. Frida Kahlo. Self-Portrait with. Cropped Hair. 1940. Fonte: http://artroots.com/art/art18_index.html	35
Fig. 07. Mara Rúbia Colli. Pressão, 2002. Fonte: Acervo da artista.....	38
Fig. 08. Mara Rúbia Colli. Dois corpos uma só mente. 2006. Fonte: Acervo da artista.....	39
Fig. 09. Mara Rúbia Colli. Peças, 2012. Fonte: Acervo da artista.....	40
Fig. 10. Alice Anderson, Espectro, 2008. Fonte: http://www.nicepanorama.com/Nice/Musee-National-Marc-Chagall/Exposition-Miroir-miroir-Alice-Anderson/	43
Fig. 11. Mara Rúbia Colli. Esboços de projetos não realizados. Fonte: Acervo da artista.....	47
Fig. 12. Mara Rúbia Colli. Fotografia digital em pose 3x4cm, sem interferências. Foto da artista.....	58
Fig. 13. Mara Rúbia Colli. Fotografia digital 3x4cm, com pigmentação digital. Fonte: Acervo da artista.....	59
Fig. 14. Mara Rúbia Colli. Fotografia digital 3x4cm, com pigmentação digital e inserção das palavras sobre a representação da pele. Fonte: Acervo da artista.....	60
Fig. 15. Mara Rúbia Colli. Esquema digital do quebra-cabeça para o corte a laser. Fonte: Acervo da artista.....	61
Fig. 16. Mara Rúbia Colli. “peças”, 2012. Fonte: Acervo da artista.....	62
Fig. 17. Mara Rúbia Colli. Detalhe do trabalho “peças”. Fonte: Acervo da artista.....	62
Fig. 18. Mara Rúbia Colli. Peça inteira do quebra-cabeça. Fonte: Acervo da artista.....	63

Fig. 19. Mara Rúbia Colli. Auto-retrato: cada fragmento é parte de mim, 2007. Fonte: Acervo da artista.....	64
Fig. 20. Thomas Ruff. Porträt (Retrato), 1986. Fonte: http://jplambert.overblog.com/	65
Fig. 21. Denis Roche, 27 de dezembro de 1990. Madurai, Índia. Fonte: http://picturediting.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html	66
Fig. 22. Mara Rúbia Colli. Quebra-cabeça impresso sobre acrílico cristal de 2mm. Fonte: Acervo da artista.....	67
Fig. 23. Base em acrílico cristal, 0,5x48x60cm, suporte de apoio para o quebra-cabeça. Fonte: Acervo da artista.....	68
Fig. 24. Detalhe. Base em acrílico cristal, 0,5x48x60cm, suporte de apoio para o quebra-cabeça. Fonte: Acervo da artista.....	68
Fig. 25. Mãos francesas como suporte de apoio. Fonte: Acervo da artista.....	68
Fig. 26. Mara Rúbia Colli. Fotografias frontais em pose 3x4. Fonte: Acervo da artista.....	73
Fig. 27. Mara Rúbia Colli. Fotografias das costas, 2012. Fonte: Acervo da artista.....	74
Fig. 28. Mara Rúbia Colli. Vídeo “pulsar”, 2012. Fonte: Acervo da artista.....	75
Fig. 29. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 1. Foto da autora.....	83
Fig. 30. Mara Rúbia Colli. Ensaio fotográfico dos desenhos abstratos de fios de cabelos. Fonte: Acervo da artista.....	84
Fig. 31. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, 2013. Fonte: Acervo da artista.....	85
Fig. 32. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, realizado no período da manhã. Fonte: Acervo da artista.....	88
Fig. 33. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, realizado no período da tarde. Fonte: Acervo da artista.....	89
Fig. 34. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, natural. Fonte: Acervo da artista.....	91
Fig. 35. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, após camadas de pigmentação digital. Fonte: Acervo da artista.....	92
Fig. 36. Cildo Meireles. Cantos, 1967-68 (reproduzido em 1981). Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha. Fonte: http://www.museoreinasofia.es	96
Fig. 37. Mara Rúbia Colli. desenhofotográficos, 2013. Fonte: Acervo da artista.....	97
Fig. 38. Rosangela Rennó, Imemorial, 1994. 40 impressões fotográficas ortocromáticas, 10 impressões a cores, 60 x 40 x 2 cm. Fonte: http://www.artishock.cl/2011/09/una-	

<u>bienal-politica-que-tambien-es-poetica/</u>	102
Fig. 39. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 3, com tampa. Foto da artista.....	106
Fig. 40. Waltercio Caldas. Caixas, 2000. Fonte: Catálogo: Aberto e fechado: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012: 257.....	109
Fig. 41. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, 2013. Fonte: Acervo da artista.....	112
Fig. 42. Mara Rúbia Colli. Armarinho do banheiro. Foto da artista.....	114
Fig. 43. Mara Rúbia Colli. Caixas-arquivos empilhadas, até janeiro de 2015. Foto da artista.....	115
Fig. 44. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa 1, cores detalhadas. Foto da artista.....	124
Fig. 45. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa-arquivo 1. Foto da artista.....	125
Fig. 46. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa-arquivo 2. Foto da artista.....	126
Fig. 47. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa 3. Foto da artista.....	127
Fig. 48. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa-arquivo 4, até janeiro de 2015. Caixa em construção. Foto da artista.....	129
Fig. 49. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos em formato esferoide. Foto da artista.....	131
Fig. 50. Mara Rúbia Colli. Tufo de cabelo isolado, após o processo de coleta. Foto da artista.....	132
Fig. 50.1. Mara Rúbia Colli. Tufo de cabelo isolado, após o processo de coleta. Foto da artista.....	133
Fig. 51. Frida Baranek, BBB, 1993, peças de aço / peças de avião 300x130x130cm, Coleção da Artista. Fonte: http://www.fridabaranek.com/	135
Fig. 52. Mara Rúbia Colli. Caixa/Arquivo dos cabelos de salão. Foto da artista.....	136
Fig. 53. Mara Rúbia Colli. Coleção de mexas de cabelos cortados em salão. Foto da artista.....	137
Fig. 54. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 1, aberta. Foto da artista.....	140
Fig. 55. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 1. Foto da artista.....	141
Fig. 56. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 2, aberta. Foto da artista.....	142
Fig. 57. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 2. Foto da artista.....	143
Fig. 58. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 3, aberta. Foto da artista.....	144
Fig. 59. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 3. Foto da artista.....	145
Fig. 60. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 4, aberta. Foto da artista.....	146

Fig. 61. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 4. Foto da artista.....	147
Fig. 62. Mara Rúbia Colli. Coleção dos cabelos que caem durante o banho e ao pentear. Foto da artista.....	150
Fig. 63. Mara Rúbia Colli. Coleção completa dos cabelos que caem durante o banho, ao pentear e os cabelos recolhidos no salão durante o corte. Foto da artista.....	151
Fig. 64. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 1; Diário 1. Foto da artista.....	156
Fig. 65. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 2; Diário 2. Foto da artista.....	157
Fig. 66. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 3; Diário 3. Foto da artista.....	158
Fig. 67. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 4; Diário 4. Foto da artista.....	159

Sumário

Introdução.....	16
Capítulo 1. Cabelo: trajetória em linhas.....	23
1.1. O cabelo e seu simbolismo.....	23
1.2. O cabelo e o eu: possibilidades de representação do sujeito.....	36
1.3. Visão retrospectiva sobre o interesse pelos cabelos.....	44
1.4. Intenções poéticas.....	48
Capítulo 2. Trança capilar experimental.....	53
2.1. Primeira ramificação capilar: “peças”.....	54
2.2. “pulsar” experimentação de uma ação cotidiana.....	71
2.3. “desenhofotográficos” um processo de instauração espacial.....	79
Capítulo 3. Colecionar, apropriar e repetir: operações para a constituição de um arquivo.....	98
3.1. Colecionismo e apropriação.....	99
3.2. Arconte, função que exerço.....	104
3.2.1. Arquivar de mim.....	107
3.3. Ação repetitiva e cotidiana.....	111
3.3.1. Junção aleatória dos fios capilares.....	113
3.3.2. Fragmento designado.....	117
3.4. Abrindo as caixas.....	120
3.4.1. Linhas informes.....	130
3.4.2. O silêncio das caixas.....	139
Conclusão.....	153
Referências Bibliográficas.....	166
Apêndice A: Cabeleira sobre a água.....	169
Apêndice B: Ensaio do processo de tingir o cabelo.....	173

Introdução

Este texto trata da análise do processo pessoal de criação, relacionado a experimentações artísticas recém-realizadas e trabalhos em processo, que por sua vez, pertencem a uma trajetória poética, que posso dizer, iniciou-se desde meados da graduação em Artes Plásticas, há pouco mais de 10 anos. Desde aquele tempo, venho realizando experimentações e trabalhos cujos elementos principais têm enfatizado a pintura e a fotografia, os autorretratos, os cabelos como parte do corpo e sua identificação com minha condição de sujeito; por fim, penso que o vermelho – cor de meus cabelos – me ocorre como uma cor identitária.

Pensando que o tempo do mestrado não consegue abarcar a totalidade dessas considerações, tornou-se importante fechar um recorte de interesses, sem abrir mão da liberdade, no fazer artístico. Os recortes e levantamentos de artistas e textos proviriam do “anunciado” no diálogo atento com trabalhos produzidos, ideias e experimentações em curso. Trata-se, portanto, de uma pesquisa em arte, no sentido em que estabelece uma retomada interna, conectada ao externo, ao tempo contemporâneo. Exige uma articulação entre o sensível e o conceitual, entre a prática e a teoria, entre o sonho e a razão, o estável e instável, pois - para se pesquisar e escrever sobre algo que não se sabe ao certo seu resultado, é preciso agir, explorar a prática, fazendo emergir dela, os conceitos que determinarão os patamares de investigações.

De acordo com Icleia Cattani (2002), o processo de desenvolvimento da pesquisa em arte é distinto de outras áreas das Ciências Humanas. Diferencia-se principalmente ao tratar de objeto de estudo descoberto no decorrer da pesquisa. Minhas experimentações foram realizadas desta maneira, pois somente na execução e nos estudos artísticos é que os desejos e vontades, necessidades e descobertas foram iluminados.

Para isso, pensei em resgatar descobertas pessoais do corpo. Embora em momentos anteriores ao mestrado tenha utilizado, de fato, o meu corpo como modelo para realizar composições fotográficas quase abstratas, com partes específicas do meu próprio corpo, a referência atual que faço do corpo na pesquisa do mestrado se diferencia dessa experimentação. Faço um recorte ainda maior, mas mais afim com as necessidades do

projeto poético como um todo. Corpo, neste momento, significa cabelo. Ele é o elemento que liga as produções, diálogos e reflexões que constituem a investigação.

A investigação plástica inicia-se por meio da experimentação fotográfica, tendo como objeto de estudo inicial fragmentos do corpo humano feminino: ora os fios de cabelo que caem durante o banho, ora a textura que a cabeleira cria sobre o quadriculado dos azulejos, ora o corpo todo em movimento. Os cabelos são fragmentos singulares que pretendem ir além da mera aparência, navegando entre as afinidades e aversões, entre a realidade e a captação do momento presente, num trajeto de inserção espiritual carregado de mistério, um enigma desvelado durante o caminho pelo qual as descobertas vão aparecendo conforme o transitar do fazer.

Ao longo de mais de dez anos, paralelamente à realização de trabalhos de viés autorrepresentacional, tenho construído uma coleção singular de fios de cabelo. Era simplesmente o ajuntamento de fios que caíam do couro cabeludo no processo de lavagem e corte, os quais eram acondicionados em caixas de papelão. A pesquisa impeliu-me a abrir todas essas caixas e vem daí o nome adotado para esta dissertação: *“Caixas-arquivo: experimentações artísticas como chave para a percepção do sujeito”*. Houve uma ressignificação dos fios ajuntados e guardados em caixas e uma consequente tomada de consciência da existência e transformação desse amontoado de fios em uma coleção de cabelos que saem de meu couro cabeludo em diversos momentos e situações.

Os cabelos guardados em caixas não significam que sejam um trabalho. A coleção foi organizada paralelamente à realização de pinturas e fotografias; no entanto, somente agora, durante o mestrado, essas caixas foram abertas e pude verificar de fato como estavam esses cabelos. Esse fato – a abertura das caixas – redirecionou as investigações, as leituras de textos, os conceitos em fase de levantamento, o próprio entendimento de meu processo criativo. Entendo principalmente que antes tinha uma “ideia de mim” baseada em um desejo de identidade firmada na situação *cabelos longos vermelhos*, como se fosse uma identidade consensual entre como me via e como os outros me viam. Isso produziu trabalhos que se aproximaram bastante de “formas estereotipadas de mim”, o que não permitia o avanço dos questionamentos.

A abertura das caixas permitiu-me pensar em outros aspectos e conceitos: o que é uma caixa, o que é um arquivo, coleção e mesmo corpo. Mas principalmente: até que ponto

usar os cabelos significa que estou fazendo um autorretrato? Quais trabalhos são realmente autorretratos? Há níveis distintos de autorrepresentações?

Após as experimentações e a abertura das caixas-arquivo, passei a entender que a identidade, a personalidade e até mesmo minha corporeidade, são relacionadas ao meu todo, não só a uma forma fixa do cabelo criada por mim e dita como uma regra. Percebi que posso me ver de frente, em peças, em movimento, em tufo e em fios de cabelos colecionáveis, pois sou externo, mas também interno, tenho minha personalidade, e em conformidade com Antonio da Costa Ciampa, a

(...) identidade [é vista] como uma totalidade. Uma totalidade contraditória, múltipla e mutável, no entanto una. Por mais contraditório, por mais mutável que seja, sei que sou eu que eu sou assim, ou seja, sou uma unidade de contrários sou uno na multiplicidade e na mudança. (CIAMPA, s/d.: 61)

A realização dessa pesquisa me consentiu transformar não somente as percepções pessoais do sujeito, mas pensar que a construção da identidade é um processo que assim como a produção plástica, não se dá *a priori*, mas vai sendo construída e transformada a cada uma das interligações e relações de si com o mundo contemporâneo social, o que me permite ser um sujeito em transformação, almejando ser uma “metamorfose ambulante”.

“Coleciono a mim mesma” como um ato autorrepresentacional na procura pela própria identidade, apresentando uma mentalidade de apropriação e noção de propriedade, pois considero que o processo de ajuntamento, agrupamento e “arquivamento de si”, se apresenta por meio de uma apropriação e junção aleatória dos próprios fios capilares que caem durante o ato de lavar e pentear os cabelos.

Busco assim refletir e compreender de que maneira uma coleção de materiais orgânicos pode representar ou mesmo dizer sobre mim; como o tempo contemporâneo pode se relacionar com esta coleção e trazer significados e significantes questões para a arte e a vida. Além disso, através da análise das experimentações, pretendo perceber e buscar um entendimento sobre como se dá a representação identitária através da pesquisa imagética no interior da poética. Existe então uma trama, um ligamento e entrelaçamento no desenvolvimento processual desse percurso autorrepresentativo existindo uma proximidade e distanciamento entre arte e vida. O que determinou o objeto de estudo foi justamente a observação da produção plástica desenvolvida no desenrolar de minha vida recente.

Colecionar é um ato emocional como o próprio universo pessoal, em que cada fio exerce a função de fazer permanecer e manter viva parte dessa história; portanto, esta coleção reflete e interage com o mundo do colecionador. Percebo que minha prática de colecionar-arquivar se transformou em um processo poético contínuo, repetitivo e metódico em que cada tufo é significativo e carregado de história; isso traz para a memória lembranças dos meus ciclos de vida, além de gerar forte afetividade. Procuro trabalhar com a sensibilidade, percepção e experimentação do cotidiano esteticamente, a partir do encontro entre a subjetividade artística e o mundo exterior – formas e realidade, sujeito e objeto – de tal maneira que através da coleção e de cada experimentação a autopercepção se transforma e demonstra que os momentos vividos e vivenciados estão armazenados em cada caixa-arquivo. Vai sendo traçado um percurso em que meu mundo interior narra de modo curioso o silêncio dos aglomerados de fios de cabelos.

O intuito desta dissertação não está em descrever, narrar, analisar ou mesmo revelar, na relação colecionador/coleção, fatos pessoais lembrados na observação do emaranhado dos fios guardados durante esses dez anos de coleção; porém, é importante frisar que ali existem experiências, momentos bons, momentos ruins, história, lembranças e memórias de meu percurso até o momento. Deste modo, torna-se relevante agora estudar os processos sobre “o quê” estou colecionando e não o “porquê”.

Não digo que eu vá analisar somente “o que” é minha coleção e que eu vá esquecer ou mesmo que eu não queira entender o “porquê”, mas tudo tem seu tempo e entender tais causas me leva ao devaneio, ao encontro com o passado, aos desejos, escolhas e caminhos percorridos e não seguidos. Trata-se de uma escolha ou seleção de quais conteúdos ou questões do processo são cabíveis nessa dissertação. Entendo que o tempo de realização da pesquisa não se completa em dois anos, portanto essa pesquisa é um recorte da análise de questões emergenciais percebidas durante o processo do fazer.

Desse modo, tomo uma decisão consciente para nesse momento analisar alguns motivos que me levaram a colecionar os fios de cabelo, bem como aprofundar as experimentações com os fios e me deter nas caixas-arquivo e seus significados relacionando-as aos conceitos de coleção, explorados por Abraham Moles (1981) e de arquivo (usado enquanto arca), discutido por Jacques Derrida (2001) e o “arquivamento de si” tratado por Philippe Artières (1998).

Para além da coleção, esta dissertação está diretamente relacionada à prática experimental, que surge no sentido de investigar, explorar e trabalhar com a ação, pois por meio das operações é que se consegue visualizar o processo e através da prática, encontrar os conceitos. Portanto, esta pesquisa em arte toca no aspecto do ponto zero como sendo o meio de uma prática, *“o meio como ponto zero”* (BRITTES e TESSLER, 2002), em que o objeto de estudo não foi definido a priori, mas sim sendo conhecido e descoberto à medida que o estudo e a pesquisa imagética avançavam.

De acordo com Sandra Rey (2002) e Jean Lancri (2002), a linguagem plástica se constrói a partir de uma visão particular e subjetiva do mundo contemporâneo. Os conceitos auxiliam ao mesmo tempo em que aparecem durante os processos, os modos e maneiras de produzir arte. Numa via de mão dupla, eles sugerem um ir e vir constante entre prática e teoria. Os conceitos não são utilizados como uma verdade inquestionável, antes são nomeados na maneira como o processo vai se construindo, pois a pesquisa em arte *“delimita o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática”* (REY, 1996: 81).

Nessa trajetória do fazer criativo é que descubro e deparo com acontecimentos que só posso ter acesso por meio da prática, pois de acordo com Cecília Almeida Salles (1998: 30), *“o gesto criador acompanha a mobilidade do pensamento”*. Explorar o processo de criação é, por sua vez, descobrir um percurso carregado de múltiplas transformações, sensações e sensibilizações pelas quais acredito passar para que algo possa tornar-se visível.

Segundo Fayga Ostrower (2002), criar é um processo existencial, pois não abrange apenas técnicas e conceitos, mas principalmente pensamentos e emoções que, num jogo de movimento constante, demonstra a estabilidade e instabilidade no processo do fazer. Deste modo, o criar requer um exercício entre a sensibilidade e a razão, ou melhor, entre o não existente e aquilo em vias de existir. Assim, para que o trabalho não se envolva e se perca na subjetividade, Sandra Rey (2002) aponta que o sensível deve ser controlado pelo racional, e o racional deve ser permeado pelo sensível de modo a não conduzir a obra com normas e condutas exteriores à mesma.

Através das experimentações realizadas em função da busca e descoberta por uma *“forma”* autorrepresentativa, é que pude perceber que esta prática surge num sentido de

investigar, explorar e trabalhar com a ação, pois por meio das operações é que se consegue visualizar o processo e através da prática, encontrar os conceitos. Portanto, *“instaurar a obra de arte é dar existência a um ser que não existia antes. Contém a ideia de uma energia interna”* (PASSERON apud REY, 2002: 134). Coloco-me como autora da própria operação, arranjando-me por inteira durante o processo do fazer, para assim percorrer, observar e verificar todas as possibilidades que os experimentos podem retornar. Isso não seria possível se não existisse um ato ou ação que, segundo Luigi Pareyson *“imprimisse a toda a espiritualidade”* (1991: 25).

Portanto, para o desenvolvimento dessa dissertação, o trabalho esteve em processo de instauração formativa, segundo a teoria da Formatividade desenvolvida por Luigi Pareyson (1991), que compreende a união entre a produção e invenção, no sentido experimental do fazer, considerando a forma como formada e formante ao mesmo tempo, ação do fazer que se faz, fazendo.

Por meio da execução e dos estudos artísticos é que os desejos e vontades, necessidades e descobertas foram iluminados. Recorro então a algumas experimentações relacionadas à “forma”, pensando na desconstrução e construção de uma nova identidade. Portanto, um dos conceitos que auxiliam na reflexão sobre o fazer tem sido a noção de “forma” discutida por Nicolas Bourriaud (2008: 19), para o qual as formas nasceriam *“a partir do ‘desvio’ e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos”*; nesse sentido, entendo “forma” como a relação estabelecida entre meu mundo e o mundo em comum na construção de uma imagem, que também será um “mundo”, este formado por *“encontros duradouros, linhas e cores inscritos na superfície.”* Desse modo, “forma” é a construção do encontro de unidades ou estruturas, o elo entre os mundos, o mundo do artista, da obra e do mundo em comum. Não é o resultado, mas provém de encontros. Nesta ótica, a “forma” não é secundária, e sim primária no desenvolver e avaliar da composição, trabalhada dentro de um contexto relacional, cujo princípio contém signos, gestos, intenções e sugestões.

Nas experimentações e nas caixas-arquivo é perceptível existir a presença da interpenetração do mundo subjetivo com o mundo em comum. Tem, portanto, ligação com a busca pela não representação mimética, questão abordada por Kátia Canton, na abordagem espacial de Otto Bollnow, nas considerações sobre fotografia de Susan Sontag e

Philippe Dubois, entre outros. Trabalho ainda a interlocução com algumas propostas artísticas de Rosangela Rennó, Frida Baranek, Tunga, Frida Kahlo, Alice Anderson, Thomas Ruff e Cildo Meireles.

A dissertação estrutura-se em três capítulos, a saber: “Capítulo 1. Cabelo: trajetória em linhas”: aborda de modo retrospectivo o interesse pelo cabelo e suas definições iniciais, sobre as possibilidades de representação do sujeito e o percurso poético autorrepresentativo na produção de uma “forma” como a noção do fazer; “Capítulo 2. Trança capilar experimental”: apresenta a descrição dos trabalhos artísticos relacionados à pesquisa experimental autorrepresentacional, traçando um panorama do percurso de produção poética realizada durante o curso do mestrado. Portanto, “peças”, “pulsar” e “desenhosfotográficos” são ramificações da trança capilar como experimentações cotidianas e explorações espaciais; e por fim o “Capítulo 3. Colecionar, apropriar e repetir: operações para a constituição de um arquivo”, que apresenta os conceitos estruturais da pesquisa, tratando de questões referentes ao colecionismo, apropriação, arquivamento de si, junção dos fios capilares e os próprios fios, a abertura das caixas-arquivo, suas linhas informes e o silêncio das caixas como propósito inicial pela busca de abstrações identitárias.

Capítulo 1. Cabelo: trajetória em linhas

Seu simbolismo se relaciona com o nível, quer dizer, a grande cabeleira, por encontrar-se na cabeça, simboliza forças superiores.
CIRLOT, 1984: 130

O percurso artístico criado e percorrido desde meados de 2004, até o momento demonstra a importância dos fios capilares colecionados. Fios que nesta pesquisa serão associados a “linha”, ora considerados como linhas gráficas, ora linhas enquanto caminho, aludindo às passagens temporais, existenciais e vivenciadas enquanto trajeto da memória e resgate das lembranças. Tenho a consciência de que estas “linhas” representam a relação entre a arte e a vida, pois para mim a arte tem significado um espelho que reflete as ações da vida cotidiana, em que o campo da percepção estabelece relações entre meu mundo, o das experimentações e o mundo em comum, já que *“a arte contemporânea não transcende espacialmente o mundo comum e o espaço em comum, mas antes nasce deles e retorna à vida cotidiana acrescentando-lhes novos sentidos”*. (TASSINARI, 2001: 87).

Nesse trabalho com a sensibilidade, percepção e experimentação do cotidiano, a partir do encontro entre as formas e realidade, sujeito e objeto, a autopercepção se transforma e demonstra que o tempo está armazenado em cada fio de cabelo. Portanto, a arte apresenta um sentido à vida. Por meio de um caráter autorrepresentacional e com um olhar sensível, trago para este momento da pesquisa, inquietações, reflexões e considerações sobre o cabelo e o processo poético. Contudo, gostaria de deixar claro que é de extrema importância discorrer sobre o cabelo como tecido do corpo humano, apresentando os conceitos científicos e anatômicos da cabeleira. Também exploro seu potencial simbólico, apoiando-me basicamente em obras de referência; tais aspectos auxiliam-me na exploração de questões referentes à trajetória poética, na qual o cabelo sempre esteve presente.

1.1. O cabelo e seu simbolismo

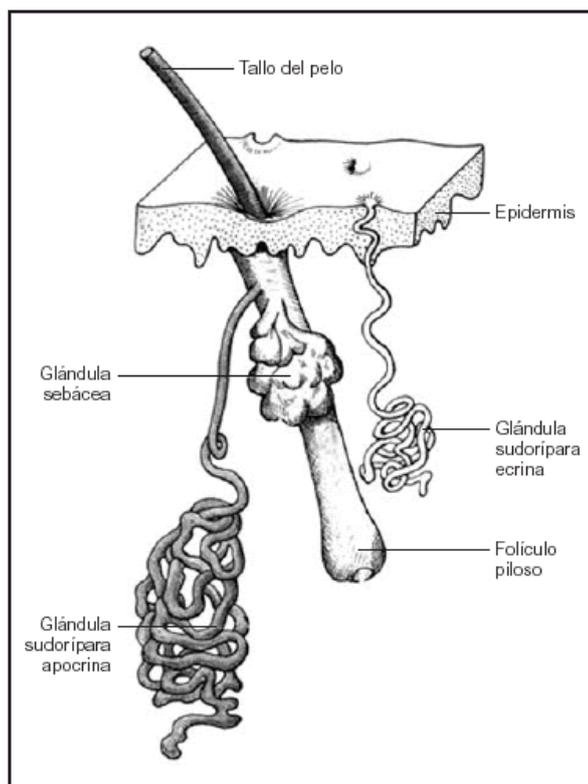
Cientificamente, o cabelo (do latim *capillus*) é cada um dos fios que crescem na parte superior da cabeça do corpo humano. Esses fios se diferenciam dos pelos comuns do restante do corpo, devido ao seu elevadíssimo número, cerca de 100 a 150 mil fios e principalmente através do desenvolvimento em seu comprimento. O ciclo biológico do cabelo é dividido em três fases: anágena (crescimento), catágena (repouso) e telógena (queda). Um fio cresce continuamente por um período médio de dois a sete anos; já na fase de repouso o tempo estimado é de dois a quatro meses para que o fio seja expelido (PEREIRA, 2001: 03).

Anatomicamente, o cabelo é um tecido morto abrigado pela pele. Este tecido é composto por queratina e proteínas. Os fios de cabelo são estruturas finas que crescem em média 01 cm ao mês e originam-se de pequenas organelas chamadas de folículos capilares localizados na epiderme, 3 a 4 cm abaixo da membrana epitelial. Estão próximos e associados às glândulas secretoras: a sebácea, sudorípara e a apócrina (Figura 01).

O fio de cabelo é constituído na base do folículo capilar, onde os queratinócitos, (células conhecidas pela produção da queratina), trabalham para produzir seu crescimento e as células melanócitos fabricam um pigmento chamado melanina, responsável pela cor. A melanina do cabelo aparece em duas tonalidades, eumelenina, responsável pelos tons de preto e castanho e a feomelanina, responsável pelos tons loiros e ruivos. Combinados em diferentes proporções, tais pigmentos criam uma grande variedade de cores para o cabelo humano. Em média, os fios grisalhos, referentes aos tons de cinza, e os brancos, quando perdem por total a melanina, começam a aparecer por volta dos trinta anos; este fato ocorre devido à perda de melanina (Ibidem).

As secreções produzidas por essas glândulas nutrem os fios de cabelo, podendo armazenar DNA e atuarem como receptores de possíveis interferências externas ao mesmo. Cada fio de cabelo é composto por três estruturas celulares distintas (Figura 02). A cutícula é a camada externa do fio, exerce a função de proteção, sendo formada por células achatadas que formam uma cobertura de escamas de queratina sobrepostas. O córtex é constituído de células que possuem melanina em seu interior e a medula consiste de um eixo central de células (POZEBON, DRESSLER e CURTIUS, 1998: 840)

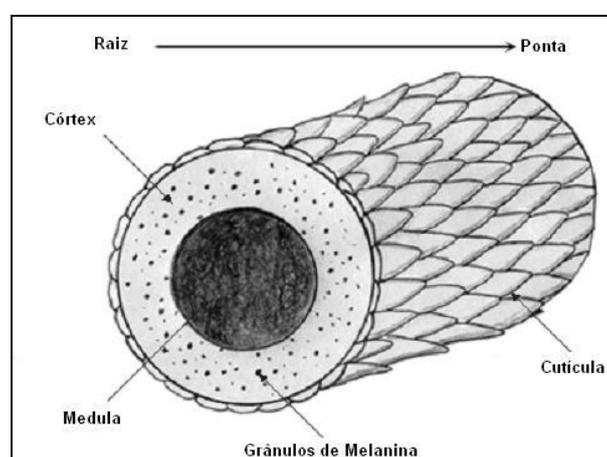
Fig. 01. Anatomia e localização das glândulas.



Fonte:

http://www.medicinanet.com.br/m/conteudos/revisiones/5596/anatomia_e_fisiologia_da_pele.htm

Fig. 02. Anatomia do fio de cabelo.



Fonte: <http://www.cliquefarma.com.br/blog/reparador-de-cabelos/>

Segundo Dirce Pozebon, Valderi L. Dressler e Adilson J. Curtius (1998), para os autores Chatt, A. e Katz, S. A. (1988) o cabelo é classificado como “dosímetro biológico”, filamento de registro e até mesmo como um espelho do ambiente onde o indivíduo foi exposto. O cabelo também exerce a função de adorno, influenciando na aparência e aspecto do rosto, além de proteger a cabeça, funcionando como isolante térmico dos raios solares, o que é feito através da melanina. O cabelo possui receptores nervosos que funcionam como sensores, os quais levam a aumentar a proteção da cabeça quando necessário (Ibidem: 838).

Juntar os fios de cabelos que o corpo naturalmente expulsa é o mesmo que acreditar que esses fios são carregados de sentidos, passagens, acontecimentos diários, angústias, sensações, bons e maus momentos vividos e vivenciados pelas próprias “linhas”. Os fios de cabelos absorvem não só os atos como também fatos internos e externos, interferências do meio, caminhos e tomadas decisivas, contatos que tive e até mesmo lugares por onde andei, como se tudo isso já estivesse registrado em seu DNA.

Dentro de um contexto simbólico, inúmeras lendas, contos mitológicos e fábulas trazem a presença do cabelo em suas histórias, que evidenciam os poderes do cabelo, como força e sinal de virilidade. Temos Rapunzel, personagem criada pelos irmãos Grimm, que ao ser presa em uma torre, jogava suas fortes e longas tranças para que sua guardiã subisse até ela. No mito egípcio de Berenice II, temos que ela é rainha do Egito e esposa de Ptolomeu III Evérgeta, em missão de guerra na Síria. Berenice II, muito ansiosa pela volta do esposo, promete a Vênus (Afrodite) os seus longos cabelos. Ptolomeu, ao voltar, ficou irado com o gesto de sua esposa, principalmente quando soube que seu cabelo havia desaparecido no templo de Vênus. Porém só se acalmou quando o matemático e astrônomo Cônio de Samos lhe informou que os deuses haviam transformado a cabeleira de sua amada em estrelas. Encontramos hoje a constelação “Coma Berenice” (Cabeleira de Berenice) (PEREIRA, 2001: 01).

De fato, deixar o cabelo crescer representa paciência e nos faz ter disciplina espiritual, enquanto símbolo de devoção em algumas religiões como: judaísmo, igreja católica ortodoxa russa, os Siks (indianos que usam turbante, para esconder cabelos e barbas compridos), os Sadhus (homens santos da Índia), muitos mestres gurus (como Osho), cientistas famosos (Einstein, Darwin).

Com relação a essa questão de manter o cabelo grande em função da ascese, temos o mito cristão de Sansão¹. De acordo com a bíblia hebraica, Sansão foi um homem nazireu (consagrado), nascido de mãe estéril e de acordo com o livro de Números (6.1-7), três coisas eram proibidas ao nazireu: beber qualquer produto procedente da uva, tocar em cadáveres e cortar os cabelos. Cada uma dessas proibições aponta para realidades espirituais em nossas vidas. A uva é matéria para a produção do vinho, o qual pode nos levar à embriaguez, que traz a libertinagem; a suspensão de tocar em defunto faz sentido, tanto do ponto de vista da higiene como o significado espiritual de evitar todas as obras mortas e a interdição ao corte do cabelo representa a presença de espiritualidade, de crer na presença e o poder de Deus².

Por evitar tais práticas, Sansão tornou-se portador de uma força sobre-humana concentrada no cabelo e fornecida pelo Espírito Santo de Deus. Por ter sido um nazireu, não podia cortar o cabelo e também por esse ser um sinal notório de sua personalidade. O cabelo trançado e comprido do nazireu era o sinal mais evidente de sua consagração, porque expressava sua submissão e obediência a Deus. Sansão, com a unção de Deus sobre sua vida foi capaz de vários atos heroicos, porém foi nos braços de uma mulher filistéia que perdeu toda sua força divina (Figura 03). Dalila o traiu a serviço dos filisteus, por descobrir nos cabelos grandes de Sansão o motivo de sua força descomunal, poder e autoconfiança. Ao primeiro descuido do herói, Dalila cortou-lhe os cabelos, deixando-o à mercê do exército dos filisteus (CASTRO, 1998: 1535 e 1536).

Pode-se associar o corte do cabelo de Sansão à perda de sua autoestima e confiança, que só foram recuperadas durante o tempo da espera pelo crescimento de seus cabelos. Sansão pôde, desse modo, exercitar a paciência e a reflexão para gradativamente recuperar sua força e retomar o propósito de sua missão, que era vencer os filisteus.

¹ Livro de Juízes, capítulos de 13 a 16, antigo testamento. Disponível em: <<http://www.bibliaon.com/juizes/>>. Acesso em: mar. de 2014.

² Livro dos Números, antigo testamento. Disponível em: <http://www.bibliaon.com/numeros_6/>. Acesso em: mar. de 2014.

Fig. 03. Rembrandt, Sansão e Dalila, 1628, Museu Staaliche, Berlim.



Fonte: <http://html.rincondelvago.com/mujeres-fatales-de-la-biblia.html>

De fato, percebe-se que o corte, a disposição e o próprio cabelo são elementos determinantes da personalidade das pessoas, apresentando-se como uma característica forte e marcante, variando em cor, comprimento, volume e forma. São assim um ponto de diferenciação do ser humano; é perceptível a relação que os cabelos têm com a vida, pois muitas das vezes sofrem a ação do estado emocional da pessoa.

No entanto, julgo que o cabelo não serve apenas como um aliado estético, dando forma e valorizando o rosto, vai muito além de aparência. Faço uma analogia do movimento do cabelo com o movimento da vida. Nosso corpo está em constante movimento, do nascimento à morte. A agitação, turbulência e perturbação física e espiritual da vida cotidiana estão diretamente ligadas ao movimento de ir e vir. Simbolicamente, os cabelos possuem também o dom de conservar relações íntimas (energia, magia) com o próprio ser. Mesmo depois de serem separados do corpo, os cabelos ainda possuem uma ligação, uma relação com o sujeito. No Vietnã, por exemplo, nunca se jogam fora os cabelos cortados ou arrancados pelo pente, pois poderiam servir para influir magicamente sobre o destino de seu proprietário (CHEVALIER e CHEERBRANT, 1996: 153).

Acredito que os fatos descritos acima auxiliaram, reforçaram e influenciaram a presença do cabelo em minha produção artística. No decorrer das pesquisas acadêmicas e disciplinas cursadas, vários foram os modos e operações utilizadas para a representação do cabelo como meio de expressão de minha subjetividade.

Estes são alguns dos motivos pelos quais guardo os cabelos que caem durante o banho, os penteados e os fragmentos do corte em salão. Para mim, o cabelo tem um valor mágico, penso que neles estão presentes “linhas”, caminhos escolhidos e a história de um passado, os cabelos representam tudo isso para mim. Guardo-os, pensando em todas essas associações e perpetuando uma recordação, quase que uma vontade de fazer sobreviver os caminhos pelos quais passei e que diretamente os próprios fios, cada “linha” passaram também.

No entanto, tenho clareza de que os cabelos que guardo, já estão “mortos biologicamente”, perdendo a vinculação com a exuberância que têm quando estão na cabeça. Dessa maneira, torna-se evidente para mim que os cabelos fazem parte de dois universos paralelos. Penso que nos cabelos estão presentes os extremos entre a vida no sentido de movimento, viver; e a morte no sentido de cortar o cabelo e morrer como

matéria e substância. Também existe a presença da dor, quando ele ainda está fixado no couro cabeludo através da raiz, e o prazer de cortá-lo pela renovação da aparência. Mas também existe certa tristeza no corte pelo fato de perder algo que faz parte de mim.

Ao refletir sobre esses extremos, me parece pertinente mencionar uma performance “Xifópagas Capilares”, 1984 (Figura 04), do artista brasileiro Tunga (1952), que envolve mistério e magia, pois esta obra, assim como sua poética, é marcada pela conexão entre as narrativas de seus textos e seus trabalhos, não havendo limite entre ficção e realidade, extraindo sentidos simbólicos de situações que se desviam da normalidade.

A performance revela a história do nascimento de irmãs siamesas, cuja união se dá pelo cabelo; nessa história criada e narrada por Tunga³, percebo uma vinculação entre vidas ou mesmo a presença dos extremos entre a vida e a morte, pois por uma questão de crença e misticismo relacionados a catástrofes, ao final da história as gêmeas são mortas antes de sua puberdade e sua cabeleira vira um ícone representativo de sua virilidade, transformando-se em um troféu.

Nesse sentido, acredito que existe uma relação do cabelo com o tempo de vida à chegada da morte. Toda pessoa tem um tempo de vida – cabendo a cada uma transformar, mudar, continuar, caminhar e se expressar como acha que deve ser em seu próprio tempo. Acredito ainda que meu cabelo está diretamente ligado a minha força vital. Ele faz parte da identificação e da minha própria identidade. No cabelo estão armazenados a alma, os sentimentos e os fragmentos de uma vida. Aproximo-me muito do mito de Sansão, em que o cabelo dava-lhe potência e força.

Essa potencialidade que emprego sobre o cabelo está diretamente relacionada às vivências e experiências realizadas no passar do tempo. O desenvolvimento deliberado do primeiro autorretrato explorando os cabelos ocorreu na disciplina de Pintura I⁴, em que a representação do cabelo e o uso de cores fortes estavam bem evidenciados (Figura 05). Paralelamente às experimentações em pintura, representações do cabelo e de partes do corpo existiam também em outras disciplinas.

³ Ver o vídeo dirigido por Evandro Salles no site: <http://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/xifopogas-capilares-entre-nos/>.

⁴ Disciplina cursada na graduação em Artes Plásticas da Universidade Federal de Uberlândia, no primeiro semestre de 2004.

Fig. 04. Tunga, Xifópagas Capilares. Fotografia de Manuel Valença, 24ª Bienal de SP, 1998.



Fonte: <http://vestindoacena.com/bienal-de-sao-paulo-30-anos/>

Fig. 05. Mara Rúbia Colli. Fragmentação do eu I, 2004.



Fonte: Acervo da Artista

O desejo consciente de trabalhar com a autorrepresentação teve início nesse mesmo período, quando conheci a obra de Frida Kahlo, pois senti a necessidade de exteriorizar minhas sensações e inquietações. Por volta desse período também veio o interesse em trabalhar com meu próprio cabelo como matéria, ao invés de lidar com representações gráficas e pictóricas do mesmo; desde então, venho constituindo a coleção de meus próprios fios de cabelo.

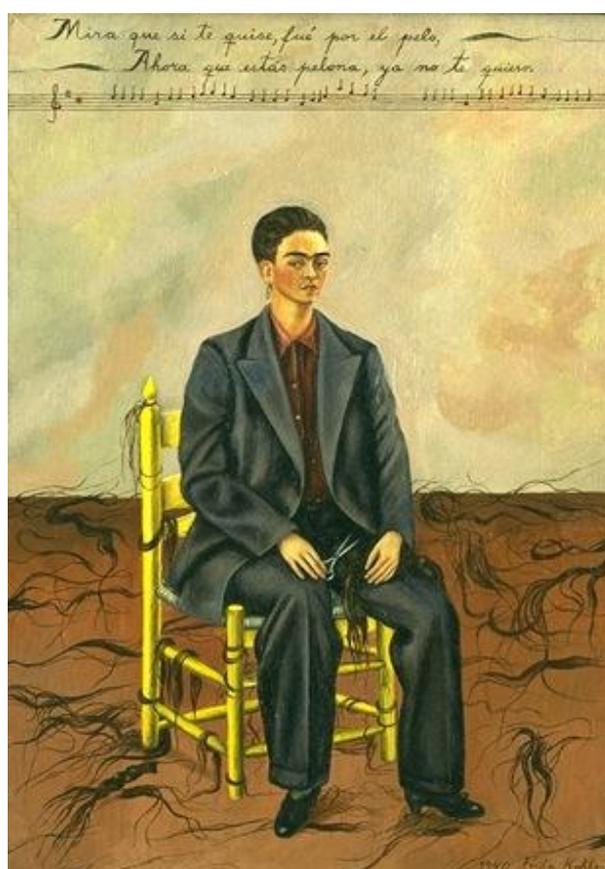
É importante ressaltar que nos fios de cabelo, em cada “linha” expelida naturalmente pelo meu corpo, estão dados de carga genética trazida pelos ancestrais e informações físicas que apresentam a partir da presença e realizações das ações que desenvolvo em minha rotina e atuações cotidianas diárias.

Percebo uma conexão desse aspecto com *“Autorretrato com pelo cortado”* de Frida Kahlo, feito em 1940 (Figura 06) em que a artista se representa com os cabelos cortados; o que foi cortado está ao chão. Com a tesoura ainda em seu colo, expressa real desilusão em seu rosto, muda o estilo de sua vestimenta e parece também questionar a sua personalidade.

De fato, a artista estava passando por uma fase difícil e por momentos de profunda angústia, dúvida, traição e desilusão amorosa. Em uma carta de 18 de outubro de 1934, Frida escreveu: *“nunca sofri tanto e não pensei que pudesse suportar tanta dor. Vocês nem imaginam o estado em que me encontro, e sei que vou levar anos para conseguir sair desta confusão que tenho na cabeça...”* (KAHLO, 2006: 64-69). Escreve aos amigos Elle e Boit, ocasião de profundo descontentamento em que carta e obra retratam o mesmo tema e o verso pintado no quadro demonstra tal insatisfação: *“... se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca, já não te amo”*.

Tomo esta imagem de Frida Kahlo como exemplo, uma vez que acredito que o cabelo faz parte da personalidade e reflete o momento que a pessoa está passando, pois segundo Susan Sontag, *“não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida”*. (SONTAG, 1986: 86.)

Fig. 06 Frida Kahlo. Self-Portrait with. Cropped Hair. 1940.



Fonte: http://artroots.com/art/art18_index.html.

1.2. O cabelo e o eu: possibilidades de representação do sujeito

Talvez seja por essas referências e informações que o cabelo, seu uso e sua representação artística vincularam-se de modo gradativo à minha produção autorrepresentacional, inicialmente de modo inconsciente, mas atualmente está claro que este tema está cada vez mais presente em minhas representações.

Quando se trata do prefixo “auto”, proveniente do grego *autos*, sabe-se que é usado como elemento de composição e remete ao que é próprio e relativo de si. O que permite o indivíduo posicionar-se diante de si mesmo, gerando uma “análise” duplicada. *“Há diversos artistas que denominam suas produções ou parte delas com o prefixo “auto”, como um reforço de enunciação da subjetividade em processo de visibilização, dentro de seu processo de criação.”* (GOZZER, 2010: 44).

Contudo, o indivíduo desde os primórdios do tempo anuncia o desejo, a necessidade de se expressar e se entender, quanto a seus sentidos. Expressando-se de várias formas desde um simples gesto, a uma palavra, uma cifra, ou mesmo sua própria imagem, no desejo de deixar sua marca, no tempo e espaço. Há ainda distintas maneiras em que o indivíduo pode se colocar e se ver no mundo. Não isolado do entorno, esse indivíduo em contato consigo mesmo, fazendo reflexões sobre sua própria vida, o que pode ser algo internalizado ou ainda pode dialogar com o outro, por meio de confissões seja através do contato direto com o outro, ou indireto na produção de imagens, escritas ou ainda se valer de um diário. (Ibidem)

Várias são as nomenclaturas para dizer sobre si por meio do processo criativo em artes visuais via objeto de arte e cada qual tem sua significação específica. O autorretrato classificado como subgênero é um campo específico dentro do gênero retrato. Vincula-se ao ideal de uma representação o mais naturalista de si mesmo, ou seja, há um ideal de representação mimética que fundamenta a prática. (GOZZER, 2010; CANTON, 2004). Desse modo, o artista é o próprio modelo, o retratado é quem se retrata mediado por algum elemento ou instrumento (o espelho, por exemplo), reproduzindo a imagem que se vê. Sendo icônico,

o auto-retrato é o espelho do artista, espelha e reflete a importância do artista, do mundo e da época em que vive. Nele reflete sua imagem externa e seu estado de espírito, é no auto-retrato que o artista revela sua própria

forma de ver a arte, usando cores, luzes, traços, formas, texturas e recortes (CANTON, 2004: 13).

Outro gênero importante é a autobiografia, proveniente do campo da produção literária; apresenta uma retrospectiva que o indivíduo real faz de sua própria existência, se colocando como personagem da sua própria história, significando a vida de um indivíduo escrita por ele mesmo, trazendo elementos como a passagem do tempo.

Essas representações podem se materializar no espaço, sendo através de trabalhos de arte, narrações orais ou textuais, ou mesmo pertences que dizem sobre o sujeito, considerados autorreferências. Quando se trata desse termo, as produções deixam de ser exclusivamente icônicas para serem também indiciais. Para esta dissertação, meus trabalhos apresentam características específicas presentes nos termos explanados, pois desde antes (Figura 07) e durante a graduação (Figura 08), até as experimentações desenvolvidas no decorrer desta pesquisa (Figura 09), trabalhei com o autorretrato, não digo mimético em suas características e estruturas específicas, mas por meio de uma representação de relativa correspondência com o referente, ou pelo menos com o que acreditava ser o elemento que mais me representava então: o cabelo vermelho e grande.

Hoje, após uma análise detida sobre o percurso de minha poética, acredito ser mais adequado e pertinente dizer que meus trabalhos caminham para além da correspondência figural, mas valendo-me também de objetos ligados a mim, de algum modo, para o desenvolvimento do processo criativo de autorrepresentações. Termo indicário onde o indivíduo representa-se a si próprio não apenas como quer ser visto pelos outros, mas também pelo fato de querer distinguir-se deles. Dizer sobre a representação significa se apresentar novamente, substituir uma parte pelo todo, ou ainda interpretar a si mesmo; portanto a autorrepresentação é um trabalho carregado com uma conotação diferente, variável, porém única. Sendo uma revelação do interior, é uma quebra de barreiras, é um registro em que a referência é o próprio artista.

Fig. 07. Mara Rúbia Colli. Pressão, 2002.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 08. Mara Rúbia Colli. Dois corpos uma só mente. 2006.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 09. Mara Rúbia Colli. Peças, 2012.



Fonte: Acervo da artista.

A artista britânica Alice Anderson (1972) através de vídeo, fotografia e instalações cria contos sombrios que exploram o mundo imaginário da infância, brincando com deslocamento de tempo, construindo mundos paralelos. Seu trabalho é uma produção compulsiva e obsessiva por meio da qual ela explora e dá forma às suas memórias de infância. Trabalhando com a ambiguidade e com o tempo, ela se transforma em sua referência, sendo ela mesma o material mais significativo para a construção de seus trabalhos (Figura 10).

Convergindo com a minha poética, são 10 anos que Alice Anderson dedica ao seu cabelo ruivo, não com uma coleção de seus próprios cabelos, mas usando de outras matérias para representá-lo. Deste modo, com os fios de cobre e cabelos de boneca, o fio está presente em sua produção, assim como na minha e alcança um caso intimista nas instalações da artista.

Percebo que trabalhar com autorrepresentação é ir além da aparência, navegar em meu interior, pensamentos, objetos, memórias mais profundas e secretas. A autorrepresentação é a melhor maneira encontrada para exteriorizar minhas inquietações, angústias, felicidades e descobertas. Nesse sentido afirma Kátia Canton: *“a auto-imagem contemporânea não se constrói como mera representação narcísica. Ao contrário, se ela se mantém como uma forma de reivindicar identidade, seu foco está na produção de um estranhamento”*. (CANTON, 2001: 68).

Não se deveria esperar necessariamente, numa autorrepresentação, a figura do artista em sua aparência real, pois não deixa de ser uma interpretação de si mesmo, onde o resultado pode ser completamente surpreendente porque não há limite para a criatividade, para a arte e para o artista, que é completamente livre para uma interpretação sobre si mesmo. Pensar a autorrepresentação é demonstrar o desejo que tenho de registrar e entender minha própria essência. Tento enxergar a mim mesma mais nítida e verdadeiramente e às vezes posso até não apreciar o que encontro, mas são essas experiências que fazem me tornar quem sou. Sendo uma revelação do interior, é uma quebra de barreiras, é um registro em que a referência é a minha vida.

Desde então, autorrepresentar-me tem sido um trabalho árduo, pois descobri que isso envolve a busca pela compreensão e entendimento do meu eu, minha subjetividade e identidade. E isso vai além da representação da aparência de um sujeito; envolve meus

pensamentos mais profundos e meu cotidiano. Percebo que olhar de frente e encarar os fatos, trabalhar comigo mesma como referência, significa aprender a conviver, suportar, admirar, me olhar com meu próprio olhar, compreender que nem tudo é do jeito que queria que fosse e que a vida vai muito além de um simples olhar. É perceber que a arte e a vida estão conectadas, entrelaçadas, pois não se consegue uma autorrepresentação sem refletir um passado, viver um presente e almejar um futuro, pois é inerente ao ser humano. É entender que a vida é frágil e que o tempo passa, e externalizar esses momentos vividos e experienciados através do objeto de arte é fazer entender, compreender e deixar um fragmento de si, algo que dialogue com o mundo.

Autorrepresentar é abarcar e abordar todas as citadas expressões: autorretrato, autobiografia e autorreferência. Termos usados no decorrer desta dissertação e associados às experimentações realizadas. Demonstram ser de grande importância na produção poética, pois cada uma das experimentações realizadas remete a um desses termos: “peças” e “pulsar” podem ser classificados como autorretrato devido à apresentação de ícones representativos; a autorreferência, termo indiciário que se aplica em “desenhosfotográficos”⁵, justamente pelo fato de que as características presentes no trabalho não se enquadram no perfil de autorretrato, pois apenas aqueles que sabem da minha poética me reconhecem neste trabalho e outros que não tem o contato direto ou mesmo indireto comigo, podem fazer distintas associações; ao mesmo tempo, posso pensar que os “desenhosfotográficos”, em seu aspecto instalacional, são um modo de narração de uma descoberta importante dentro de um espaço privado, íntimo, e desse modo, são também autobiográficos. Já nas caixas-arquivo, pode-se notar a presença do termo autobiografia, pois neste contexto, o cabelo pode ser uma lembrança material que assume um aspecto de “diário” não verbal.

⁵ Tanto “desenhosfotográficos”, quanto “pulsar”, “peças” e as “caixas-arquivo” serão tratados em outros momentos desta dissertação.

Fig. 10. Alice Anderson, Espectro, 2008



Fonte: <http://www.nice-panorama.com/Nice/Musee-National-Marc-Chagall/Exposition-Miroir-miroir-Alice-Anderson/>

1.3. Visão retrospectiva sobre o interesse pelos cabelos

Para a instauração deste projeto de pesquisa em arte, pensei em tratar o fazer artístico relacionado à construção de imagens resgatadas de pequenas descobertas do corpo, fragmentos singulares que pretendem ir além da mera aparência, navegando entre as afinidades e aversões, entre a realidade e a captação do momento presente. Várias foram as disciplinas cursadas durante o curso de mestrado, nas quais me propus trabalhar o processo investigativo por meio do fazer experimental. A investigação inicia-se por meio da experimentação fotográfica, tendo como objeto de estudo inicial fragmentos do corpo humano feminino: ora os fios de cabelo que caem durante o banho, ora a textura que a cabeleira cria sobre o quadriculado dos azulejos, ora o corpo todo em movimento.

Deste modo, percebo que foi preciso trabalhar experimentalmente, para só então perceber que o propósito inicial relacionado à noção de “forma” na representação subjetiva seria minha coleção de cabelos; para a reflexão sobre minha produção poética, senti a necessidade de aprofundar, pesquisar e questionar sobre esta coleção-arquivo, tornando-a a questão fundamental da pesquisa (por meio das orientações e das indicações da banca de qualificação).

O fascínio pelo cabelo começou bem antes da graduação, quando num ato súbito de desejo por mudanças resolvi cortar meu cabelo que, de longo, passou a ser considerado curto, acima dos ombros. Eu tinha apenas 12 anos, e lembro-me como se fosse hoje que a sensação do corte foi como um ato de liberdade, expressão própria do que o cabelo representava naquele momento, e ao mesmo tempo uma falta de controle total dos fios, das “linhas” e do cabelo encaracolado, que se tornou mais “rebelde”.

O corte possibilitou-me o questionamento de minha identidade, afinal sempre tive o cabelo de médio para longo. Após o corte, tinha a sensação de que uma nova “Mara” estava emergindo. Por um bom tempo fiquei com o cabelo curto, e notei que aos poucos ele crescia paralelamente às transformações do meu corpo, minhas vontades e desejos. Após essa percepção, decidi que não iria cortar o cabelo curto mais; iria deixá-lo crescer, crescendo assim junto com ele⁶.

⁶ Paralelamente ao crescimento dos fios, cresciam também alguns questionamentos e ansiedades em torno do cabelo. A presente pesquisa provoca tais lembranças de situações, envoltas em fascínio e encantamento: quanto tempo é preciso para que o cabelo cresça? Qual o sentido de deixar o cabelo tão longo? Como é possível o cabelo ser o único tecido do

O tempo passou e as inquietações ampliaram tais pensamentos, tanto que na graduação, o cabelo, seu uso e sua representação artística vincularam-se de modo gradativo à produção autorrepresentacional. Desde o primeiro trabalho, o cabelo estava representado de modo evidente na imagem, porém ainda inconsciente nas intenções e correlações pessoais de elaboração do trabalho; desse modo, seria prematuro considerá-lo como um autorretrato, embora houvesse uma correspondência formal entre a representação de cabelos na imagem e minha “representação” social e de gênero, já que era reconhecida pelos outros por meio de meus cabelos.

A percepção aparece apenas no momento de decisão sobre o tema a ser estudado ao fim da graduação. Naquele momento, pude apreender que a autorrepresentação esteve presente em minha vida, através da escrita e de desenhos relacionados ao que se passava comigo bem antes da experiência acadêmica; as representações pictóricas e gráficas sempre estiveram relacionadas de algum modo com o cabelo.

Ao fazer uma retrospectiva do percurso poético pessoal - da graduação⁷ à presente pesquisa – houve várias experimentações⁸, todas resultando em representações de meus fios de cabelo, relacionados a vivências e experiências pessoais, identidade e corporeidade. Compreendo que os modos operacionais têm sido variados e que eles mudam de acordo com a intenção e desejo de autorrepresentação. De fato, a vontade de me representar artisticamente vai além da escolha pela linguagem, pois em cada momento dessa jornada acadêmica, o tema e a representação do cabelo como parte do corpo feminino permanecem, mas as linguagens não.

Pensando e se tratando desse desejo de trabalhar com o cabelo enquanto matéria orgânica, ou mesmo matéria para a produção plástica, Abraham Moles afirma que *“a ideia de iniciar uma coleção resulta muitas vezes do acaso ou da aproximação de alguns elementos, a qual dá a ideia de pertencer a um conjunto”* (MOLES, 1981: 139). Assim, de modo inesperado, a partir de 2004, comecei a colecionar meus cabelos, pois foi durante o

corpo a não doer fisicamente, mesmo sendo vivo? Mas as respostas não vieram, veio apenas o pensamento de deixar o tempo que for necessário para que o cabelo fique longo, e então a partir deste momento decidi que apenas cortaria as pontas.

⁷ Graduação em Artes Plásticas, realizada entre 2002 a 2007 na Universidade Federal de Uberlândia, em Uberlândia, Minas Gerais.

⁸ O fio de cabelo esteve presente em minha atuação artística nas mais distintas linguagens como desenho, pintura, gravura, escultura, mixed media, arte digital, fotografia e em técnicas como aquarela, guache, caneta hidrográfica, lápis de cor, acrílica, óleo, tempera, linha de costura, metal, xilo, serigrafia, cerâmica, instalação, manipulação digital de imagem.

ato corriqueiro de tomar banho e lavar as madeixas que percebi que não era necessário fazer nenhum tipo de força ou me alimentar incorretamente, pois os fios sempre saem em minhas mãos, sendo expelidos pelo meu corpo numa ação natural. Ainda durante o banho, há fios fornecidos pelo ato de pentear os cabelos. Guardados em uma caixa, os fios coletados davam-me a expectativa de ideias futuras, arquivadas enquanto esboços, em uma pasta (Figura 11).

Eram expressões de mim, em que o cabelo deixaria de ser representado graficamente e seria sim usado como matéria pictórica, mas esses croquis não saíram do papel, porém os fios de cabelo estão e ainda fazem parte de uma grande coleção. Comecei então minha coleção de fios de cabelos. Coleção que permanece até os dias atuais em diversas caixas-arquivo, o que me leva a questionar até que ponto minha coleção pode ser considerada uma obsessão. Obsessão ou prazer, satisfação, desejo de me fazer presente, com memórias enraizadas em meu DNA coletado em cada tufo de cabelo guardado.

Pondero que apropriar e colecionar os próprios fios de cabelo é uma ação plena de considerações de certo modo contraditórias entre si. Por um lado, é comum que mechas de cabelo sejam oferecidas como prova de amor, ou mesmo que as guardemos como lembrança material de um fato em nossa vida; por outro lado, o cabelo cortado também pode indicar um gesto de desapego.

Particularmente, considero a ação de coletar fios de cabelo como algo encantador e envolvente, ao mesmo tempo em que representa um estranhamento comigo mesma, que instiga inquietações sobre minha própria essência, existência e história. Chego a apreciar que exista uma relação mágica com os fios, pois de acordo com Juan-Eduardo Cirlot (1984: 130), de um modo geral *“os cabelos são uma manifestação energética”*: acredito que neles estão enraizados fragmentos do meu percurso de vida.

Fig. 11. Mara Rúbia Colli. Esboços de projetos não realizados.



Fonte: Acervo da artista.

1.4. Intenções poéticas

A primeira percepção formal instaurada nas imagens é que elas apresentam um poder pictórico forte, pois antes de serem autorrepresentações, são formas, cores, texturas, corpo via cabelo e corpo enquanto pele⁹. Embora a questão da autorrepresentação ainda esteja muito presente em minhas intenções poéticas, consigo compreender que a discussão do conceito necessita de um fundamento que passa pela análise de elementos visuais presente nas operações poéticas. Elas dizem da fragmentação do corpo, do pensamento sobre a cor por meio da pigmentação de meu próprio cabelo e por outras ações ao redor do cabelo, parte do corpo que acredito ser o vínculo à construção da identidade. Dão-me também noções de forma que não são fixas, devido à natureza flexível dos fios de cabelo.

Posso então fazer uma correspondência entre o contorno das formas informes expressas em cada tufo de cabelo coletado com a dificuldade de formar minha identidade, em função da diversidade de experiências pessoais e coletivas vividas e por ser inerente do ser humano a sustentação de várias vertentes de si mesmo. Ao observar e analisar as experimentações artísticas realizadas durante o desenvolvimento das disciplinas do mestrado, entendo que existe o desejo de representar e me encontrar em meio as “formas”. Acredito que tais reflexões é que me darão a base conceitual e reflexiva para que possa de fato compreender como surge a autorrepresentação.

O corpo humano, desde sempre é tema privilegiado e questionado pelas artes, entretanto, segundo Kátia Canton (2001) a partir da década de cinquenta do século XX, o corpo liberta-se da iconografia que o representa e passa então a ser expressão de si mesmo. A discussão acerca das questões do corpo na arte contemporânea é complexa, pois se transforma num corpo que não é mais representado de modo naturalista, mas *“manipula a materialidade e emoções e, finalmente, escapa de suas conexões mais imediatas com a realidade, assumindo contornos rarefeitos, etéreos, artificiais”* (CANTON, 2001: 52) além de ser utilizado como suporte, permitindo seu uso para as transformações físicas de distintas

⁹ A pele representa nesse momento da pesquisa a descoberta de poder me enxergar de frente, pois até então somente havia deparado comigo de costas, acreditando numa identidade fixa, a representação do cabelo. Ele nem era pensado como “moldura” para o rosto. Porém, é durante as experimentações artísticas realizadas no mestrado que começo a perceber que nuances de pele também dizem de meu corpo e que podem aparecer em minhas representações. Hoje entendo que o cabelo isolado em sua textura, em suas “linhas” não se sustenta sozinho, precisa da pele, pois se completam num todo.

maneiras, também pode se apresentar com questões internas, como a identidade, saindo de um campo individual para abarcar o mundo contemporâneo; portanto, *“o corpo da arte contemporânea desmaterializa o lugar de fisicalidade e intimidade do corpo físico e orgânico, para transformá-lo em um corpo de simulacros.”* (CANTON, 2001: 52)

Neste momento da investigação artística, não uso o corpo como suporte, como nas performances, por exemplo. Ele está representado imagetivamente através da fotografia e no caso da coleção de fios de cabelo, posso pensá-lo como matéria orgânica e até matéria-prima. O corpo apreendido visualmente é fragmentado, de modo a representar uma provocação do ideal totalizante, da unidade corporal que, portanto, é separada, pois segundo Jean-Luc Nancy

as partes do corpus não formam um todo, nem são meios ou fins para ele. Cada parte pode de repente tomar conta do todo, pode expandir-se sobre ele, tornar-se ele, o todo – que na realidade nunca acontece. Não há todo, totalidade do corpo, mas sua absoluta separação e divisão (partage). (NANCY apud ORTEGA, 2008: 175)

Quando se trata da fragmentação, é perceptível que o tempo contemporâneo está marcado pelas tendências de reorientação de novos processos e percepções de si, que como um espelho reflete a sociedade na qual estou inserida, descreve, lê e transmite seus próprios comentários, tecendo informações sobre o mundo social, cultural e da arte. Deste modo, cada fragmento corporal expõe indiretamente o seu contexto, seu ambiente. A fragmentação é apresentada como operação fundamental da representação desse corpo, o que, para mim não corresponde à experiência propriamente dita do corpo, mas da memória corporal, pois esses fragmentos se transformam em bens valiosos, riquezas afetivas. Observa-se esta mistura de fragmentos e pensamentos evidente através da não representação de um corpo completo, *“pois a memória, física e psíquica, garantia maior de nossa condição humana, torna-se também uma das principais molduras da criação artística contemporânea”* (CANTON, 2001: 43). Assim, vale dizer que mesmo que as experimentações sejam consideradas objetos inteiros, eles são fragmentos dos meus sentidos, pois estou diretamente ligada com essa energia mental e física, constituída de que cada fragmento é parte da vida. Ao mesmo tempo, são completas, mesmo em sua manifestação fragmentária.

Embora os trabalhos em curso tenham a questão da cor como elemento constituinte das imagens, não posso dizer absolutamente que há um pensamento cromático que tenha

nascido das intenções poéticas. Antes de pensar o cabelo como matéria plástica e as autorrepresentações artísticas como possibilidades de expressão para o meu eu, minha presença como um simples sujeito no mundo já possuía os cabelos vermelhos. Aos 15 anos de idade, há exatamente 15 anos atrás, tive minha primeira experiência com a cor, foi o momento em que tive o primeiro contato direto do vermelho sobre meu corpo, foi quando colori meu cabelo pela primeira vez. Naquele momento pude perceber que tanto a cor, quanto a ação de pintar e lavar os cabelos passaram a ter um significado diferente para mim. Significava uma transformação, de algo natural, puro, em desejo, sedução e paixão, como se cambiasse uma vida por outra vida, presente não apenas no tom expresso sobre a cabeleira, mas também expresso sobre meu corpo, no ato de tomar banho, através de linhas tonalizadas de vermelho que escorriam do couro cabeludo, passavam por todo meu corpo e no chão do box do banheiro uma constante mancha avermelhada.

Este primeiro banho após a pigmentação das madeixas, foi um momento marcante em minha vida, foi lindo sentir a água tonalizada de vermelho sobre minha pele, até perceber que a cada banho em que lavava os cabelos, a intensidade da cor era cada vez menor, sentia como se eu estivesse desbotando, sentia que com o passar do tempo, parte da vida se esvaía, como se eu perdesse minha virilidade a cada desbotar do vermelho. Significou uma sensação única de liberdade, de poder escolher a cor que representa o pensar sobre minha identidade e personalidade. Hoje entendo que foi nesse momento que descobri que o vermelho é a cor que me pinta. Desde então, meu cabelo é colorido, encarnado e impregnado da cor vermelha de duas a três vezes por ano, até os dias atuais. Sinto como se estivesse presa num ciclo necessário entre o desbotar e o colorir da vida, pois *“as cores sobrevivem pouco. A maioria desfaz-se e desaparece.”* (BARTHES Apud DIDI-HUBERMAN, 2012: 85).

Desse modo, todo pensamento de cor que tenho tido, os estudos realizados sobre cor e os tratamentos dados à cor por meios digitais, todos têm esse pressuposto de que o vermelho do cabelo e a cor de pele (presente em algumas experimentações) são cores autorrepresentacionais porque vêm de minha vivência como sujeito, não são cores provenientes de um ato de liberdade meu em querer usar uma cor que me viesse à mente em um momento de criação, seu uso é consciente. No entanto, isso não impede de escrever aspectos do vermelho em certas passagens desta dissertação.

Com estas indicações, penso que as cores podem oferecer sensações e possibilitar o resgate por afinidades. Portanto, no desenvolvimento da minha poética, é nítido que o vermelho e suas tonalidades é o adjetivo do cabelo, e ambos são conectores de todos os trabalhos realizados e os trabalhos em processo, que não serão apresentados nesta dissertação, mas no apêndice que a integra. Para Jean Chevalier e Alain Cheerbrant (1996: 273 et seq), quando se trata das cores como fundamentos do pensamento simbólico, vários são os significados e significantes como o cósmico, de ordem biológica, ética e de valor religioso e também diferem seus significados de acordo com cada cultura e cada cor. Ainda em conformidade com esses autores, dentro de determinadas culturas, o vermelho simboliza violência e maldade, para outras simboliza a graça divina.

Deste modo, acredito que o vermelho usado nas autorrepresentações e na pigmentação de meu cabelo (Apêndice B), está associado ao vermelho sangue que dá a vida e também a morte, remete-se ao extremo entre bom e ruim, prazer e dor. Surgimos do vermelho e dele morremos. Tenho a convicção de que o vermelho não é mais uma simples cor da tabela cromática, o vermelho é o símbolo da vida, como o sangue que pulsa e circula pelo meu corpo. O vermelho é sedutor, envolvente, verdadeiro, misterioso, vida, sangue que pulsa e a cada pulsar um despertar, um movimento constante e contínuo. Considero-o a cor da alma: essência do viver e do fazer artístico, *“é a única cor que não pode ser clareada sem perder suas características essenciais”* (PEDROSA, 1977: 107). Percebo o vermelho como a cor que pinta, que manifesta a presença como parte integral da personalidade.

Aparentemente, o primeiro contato com a cor é no parto, o sangue, um primeiro olhar da vida ao vir ao mundo é uma complexa interação entre o mundo e a arte, que representa a essência do viver, um olhar novo, voltado para a redescoberta de um vermelho que se faz presente nos trabalhos autorrepresentacionais. Acredito que esta cor é oficina de si própria, que me ensina a penetrar, conquistar e perceber minha própria identidade e existência. Indo além, permite entender que está ligado ao sangue, a vida ao movimento contínuo, um ciclo que bombeia pensamentos e o caminhar conti nuo.

A cor predominante está associada a uma escolha consciente e, sobretudo desenvolvida sobre a ideia da vida, do pulsar. Vermelho *“é o colorido por meio do qual a pintura pode se imaginar como corpo e como sujeito”*; encarnada, *“a cor não é uma pura qualidade da superfície”* (DIDI-HUBERMAN, 2012: 37-8); ela antes traz o começo, o resgate, a

vida. A cor em si é o diáfano, translúcido que possibilita a passagem da luz através de sua massa compacta sem que haja prejuízo na percepção das formas dos objetos. O colorido, de acordo com Aristóteles, *“existe precisamente no limite do corpo, mas não é o limite do corpo”* (ARISTÓTELES apud DIDI-HUBERMAN, 2012: 40). Em minhas experimentações, o vermelho está presente não só no limite, mas está presente no “entre”, não somente sobre uma superfície, mas numa variável constante entre os planos da superfície e o olhar.

Deste modo, acredito que o vermelho renasce junto com os trabalhos, para abrigar, cultivar, ocupar um espaço e dar a visibilidade de um sentimento de conquista, de dúvidas e de desejos provocados pelos vários tons expressos nas experimentações, principalmente na pigmentação dos cabelos. Considero o vermelho a cor que me pinta, manifesta a presença como parte integral da personalidade, do referencial de vida, é a alma, é a essência do viver e do fazer artístico.

Capítulo 2. Trança capilar experimental

*A experimentação e a percepção seriam campos de
testagem que mostram a natureza investigativa do
processo criador.*
SALLES, 1998: 142

A pesquisa em nível de mestrado intitulada *“Caixas-arquivo: experimentações artísticas como chave para a percepção do sujeito”* apresenta como foco principal o desenvolvimento de experimentações artísticas em diversas linguagens. Nas experimentações realizadas durante o mestrado, o que está mais em foco é a base de identificação de meu eu, quem eu penso ser, para daí extrair “formas”, padrões e elementos que possam me representar de algum modo, para além de uma representação fiel no campo da imitação, do “realismo”, embora possa chegar próximo a esse termo no uso da imagem fotográfica e videográfica. Tais trabalhos também me permitem avaliar o processo de criação e a trajetória poética; nessa análise, percebo que o elemento “cabelo” adquire uma posição fundamental no percurso como um todo.

Como pontas de uma grande trança, as experimentações artísticas se ramificam, cada qual realizada por operações, gêneros e conceitos distintos conectados entre si. No topo da trança, as caixas-arquivo guardam os cabelos, o material orgânico pessoal coletado. As outras experimentações são desdobramentos da existência dessa coleção singular; nelas, os cabelos aparecem como imagem, seja como elementos que ainda pertencem ao meu corpo e me identificam, seja por palavras que são menções a minha pessoa, seja o fio pensado como desenho e plotado em uma superfície.

Analisando a trança capilar experimental, vários são os questionamentos que envolvem os trabalhos realizados: qual caminho seguir? Tenho que escolher uma única linguagem artística para trabalhar? Quais as afinidades e aversões entre essas experimentações? O que posso entender sobre mim? Se não entender, o que é possível assimilar? São questionamentos complexos, que não sei ao certo se encontro todas as respostas nesta dissertação, mas acredito que parte dessas dúvidas tem sido sanada no decorrer da pesquisa, relacionada à construção de imagens resgatadas de descobertas do corpo, fragmentos singulares que pretendem ir além da mera aparência. O processo

investigativo inicia-se por meio da experimentação fotográfica, tendo como objeto de estudo inicial fragmentos de meu próprio corpo: ora os fios de cabelo que caem durante o banho, ora a textura que a cabeleira cria sobre o quadriculado dos azulejos, ora a cabeleira imersa em água¹⁰, ora o corpo todo em movimento.

2.1. Primeira ramificação capilar: “peças”

“peças”, primeiro trabalho plástico visual elaborado durante o mestrado, apresenta como tema central o autorretrato. Desenvolvido a partir da exploração da mistura de operações entre fotografia digitalizada, manipulação computadorizada, impressão, plotter e corte a laser sobre acrílico cristal, crio um quebra-cabeça que pretende formar a minha face frontalizada.

No decorrer da elaboração da imagem, mantive simultaneamente a postura de sujeito e objeto da ação, agregando em um único lugar e instante, a passagem da posição de modelo à fotógrafa. Esse movimento só foi possível devido ao dispositivo de tempo, o disparador automático disponível na máquina digital. Portanto, *“no autorretrato [fotográfico], é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo”* (ROCHE apud DUBOIS, 1993: 352). A fotografia atua como um espelho, um instrumento capaz de intermediar o artista e o retratado (o próprio sujeito), possibilitando a visibilidade da ideia que a artista tem de si.

Julgo que esta experimentação é provocativa, anseia desempenhar uma função de quebrar paradigmas que eu mesma criei para minhas imagens, pois dentre tantas representações de mim já desenvolvidas, esta é a primeira em que minha fisionomia está o mais próximo da realidade e que pode ser manipulada pelo espectador, quando de sua apresentação como objeto. No ato da ação fotográfica, cabelo, rosto, pescoço e parte dos ombros foram expostos ao enquadramento digital, um recorte estável do real, de maneira a configurar uma imagem no formato 3x4cm, que foi representada e ampliada para o tamanho de 38x50cm proporcional ao meu tamanho real (Figura 12). As interferências digitais na configuração plástica e estética da fotografia acontecem em três momentos.

¹⁰ Alguns registros dessas experimentações foram apresentados no exame de qualificação, mas por sugestão da banca, procurei focar na questão da coleção de fios de cabelo e no modo de apresentação desta coleção. Sendo assim, algumas vezes tais experimentações poderão ser mencionadas no decorrer do texto, mas não com tom conclusivo.

Num primeiro instante, trabalho com a intensidade da cor acrescentando tons e camadas de vermelho de acordo com a palheta de cores CMYK, de modo a manter o tom original da representação apenas na cor da pele, alterando assim, os tons dos olhos e do cabelo (Figura 13). No momento seguinte, acrescento e inscrevo palavras somente onde há representação da pele (Figura 14). A representação da pele é fragmentada em 60 peças e contendo 63 palavras que descrevem impressões minhas e dos outros, sobre mim mesma. No terceiro passo elaboro o esquema do corte a laser em quebra-cabeça (Figura 15), de modo que cada palavra fique dentro de uma peça.

O segundo momento é formado pela execução do objeto, que é de fato o quebra-cabeça, onde reside a imagem de mim, mencionada nos parágrafos anteriores. Trata-se de um artefato manipulável de 38x50cm, composto por 120 peças com 2mm de espessura e de aproximadamente 5x5cm cada peça e 1 peça maior inteiriça totalizando 121 peças. (Figuras 16 e 17). Também conhecido como “puzzle”, o jogo permite a interação do observador/jogador. No ato e mesmo após haver terminado a construção da imagem fragmentada, ele poderá refletir sobre os sentidos e adjetivos escritos, além de fazer as associações pertinentes e inerentes a cada ser humano.

A peça maior (Figura 18) está no formato do meu cabelo. Ela não é dividida em partes, resolvendo-se em uma única peça, “moldura vermelha” que cerca o rosto fragmentado. Não possibilita interferência manual do público; isso é intencional justamente por representar o cabelo. No momento de sua concepção e elaboração, o cabelo ainda estava relacionado a uma representação fixa da minha identidade, como algo rígido, intocável, imutável e sem movimento. Porém não mais se apresenta como “forma” fechada, como em trabalhos anteriores, do final da graduação (Figura 19). A forma do cabelo no puzzle está mais aberta, e por ela percebo transformações iniciais da forma, ao mesmo tempo em que percebo esse movimento em mim mesma e no processo de criação. A exposição de minha pele já me indica uma posição de desnudamento diante da câmera, mesmo que tenha sido representada por um fragmento do meu corpo.

A visão fotográfica é fundamentalmente apresentada como desdobramento e efeito do real como se fosse o próprio real substituído pela imagem. Contudo, “peças” traz a discussão sobre a representação a partir do real, transformando e apresentando, através de interferências digitais, em que os ícones e elementos visuais são esteticamente

reapresentados. Nesta conjuntura, percebo que dentre tantas modalidades e formas de se discutir a fotografia, optei pela mestiçagem e articulação entre a fotografia documental e uma montagem ficcional.

Com a intenção de registrar o momento presente, captar o instante e ressaltar as características tipológicas e fisionômicas, utilizo o conceito de fotografia documental discutido por Roland Barthes (1984) marcado pela objetividade e pela neutralidade no ato da captura da imagem. Deste modo, tomo como referência as obras do artista alemão Thomas Ruff (1958) (Figura 20) e crio um repertório frio, com enquadramento específico, esvaziado de sentidos, apenas uma representação tipológica de um fragmento do real. Já Denis Roche trabalha o autorretrato fotográfico com disparo automático, numa busca onde o tempo é regido pelo próprio tempo. (Figura 21).

Em “peças”, ao mesmo tempo em que existe uma fotografia objetiva, neutra, sem distanciamento entre o modelo e a representação icônica, é também uma imagem subjetiva e carregada de sentidos, o que permite olhar além do que o olhar possa ver. A “ambientação” do autorretrato fotográfico no quebra-cabeça dá a possibilidade de que o caráter icônico da imagem torne-se indiciário, pela presença de fragmentos que poderão, ao gosto do manipulador, gerar uma imagem de minha face. A questão é que as linhas divisórias entre os fragmentos também é algo que se vê, o que pode dificultar o imediato reconhecimento de minha face representada na fotografia.

Pensando no encaixe das peças, das 120 peças menores, 03 são diferentes no tamanho e não se encaixam no quebra-cabeça, pois estas peças foram fabricadas com 2 milímetros maiores que as demais. A escolha por essas três peças não foi aleatória, parti do princípio que as peças selecionadas seriam aquelas que carregavam palavras, nas quais julguei que não condiziam com a minha personalidade, mas que foram ditas sobre mim. Deste modo, o quebra-cabeça jamais poderá ser terminado, ou mesmo concluído com todas as 121 peças no lugar, pois encaixar essas três peças-chaves será impossível e assim jamais alguém irá completar e ou finalizar o jogo.

A terceira etapa consiste na colocação do objeto “peças”¹¹ no espaço real. Para tanto, foi construído um objeto para dar suporte as peças do puzzle, que foram impressas

¹¹ “peças” experimentação realizada e exposta com o objetivo de finalizar a disciplina do mestrado: Tópicos especiais em criação e produção em artes: fotografia e arte contemporânea, no ano de 2012. Para aquele momento, senti a necessidade de montar um lugar propício e específico para o observador/jogador sentar e se relacionar por mais tempo com o objeto,

em adesivo fosco e plotadas em um suporte de acrílico cristal de 2 mm (Figura 22), Foi elaborado uma base em acrílico cristal, de 48x60cm, contendo uma altura de 5 milímetros (Figuras 23 e 24). A base é sustentada por duas mãos francesas de acrílico cristal, com uma inclinação de 4cm do ponto zero, 7cm de largura, 62cm de comprimento e com um suporte de 10cm e com três aberturas para parafusar e fixar na parede (Figura 25). As mãos francesas são fixadas na parede a 110 cm do chão, para que o observador/jogador possa observar, intervir e manipular o objeto fotográfico de modo confortável, mas relativamente breve.

De fato, o quebra-cabeça é um jogo simples, mas ao mesmo tempo complexo, pois exige concentração, determinação, vontade e estratégias para conseguir chegar a um resultado positivo. Demanda raciocínio espacial, percepção visual e memória para posicionar as peças adequadamente, pois constrói dificuldades no formar, como as proximidades tonais na pele e em relação ao fundo, nas palavras desordenadas e no tamanho das peças.

O modo de disposição do objeto complementa as informações internas do mesmo. Como ele se coloca sobre uma “bandeja” de acrílico transparente, sua escala chama para a manipulação de um sujeito por vez, o que não garante sua presença propriamente como instalação, mas algo entre a instalação e o objeto. Esse hibridismo vai de acordo com o que aponta Philippe Dubois:

(...) imagem fotográfica em si mesma só tem sentido encenada num espaço e num tempo determinado, ou seja, integrada num disposto que a ultrapassa e lhe proporciona sua eficácia. E a obra em seu conjunto é o resultado dessa situação, dessa instalação fotográfica. (DUBOIS, 1993: 292)

assim foi criado uma composição no espaço expositivo da Galeria do IARTE – Bloco I/UFU Campus Santa Mônica, Uberlândia/MG, realizada em setembro de 2012. Usei uma mesa redonda de jogo, recoberta com feltro verde-musgo e duas banquetas. Para que o trabalho tivesse uma relação mais intimista com o observador, para esse segundo momento expositivo, foi realizada uma avaliação e senti a necessidade de reestruturar de outra maneira, ou seja, expor o quebra-cabeça sobre as mãos francesas fixadas na parede.

Fig. 12. Mara Rúbia Colli. Fotografia digital em pose 3x4cm, sem interferências.

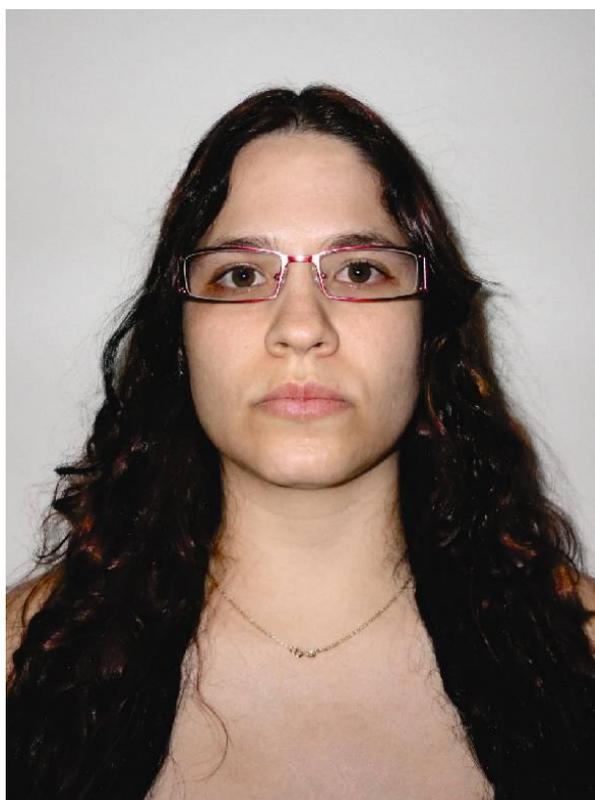


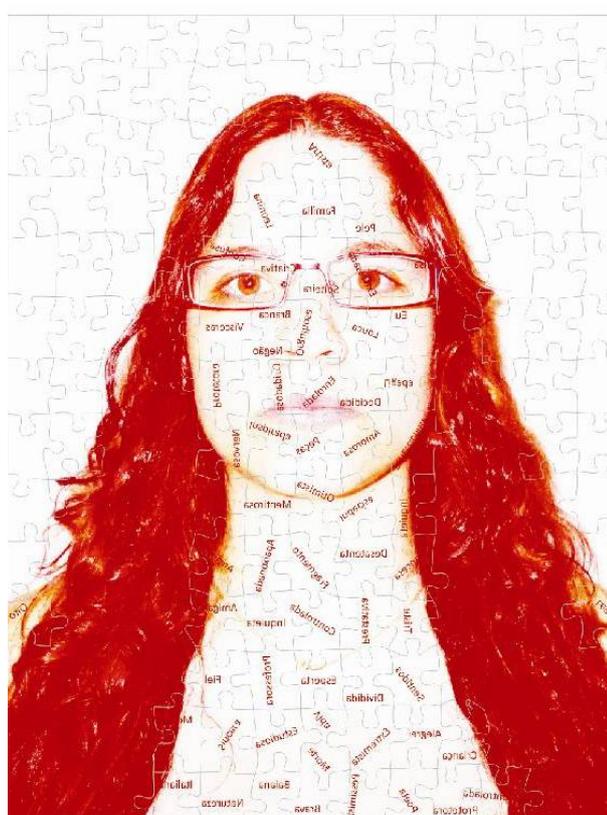
Foto da artista.

Fig. 13. Mara Rúbia Colli. Fotografia digital 3x4cm, com pigmentação digital.



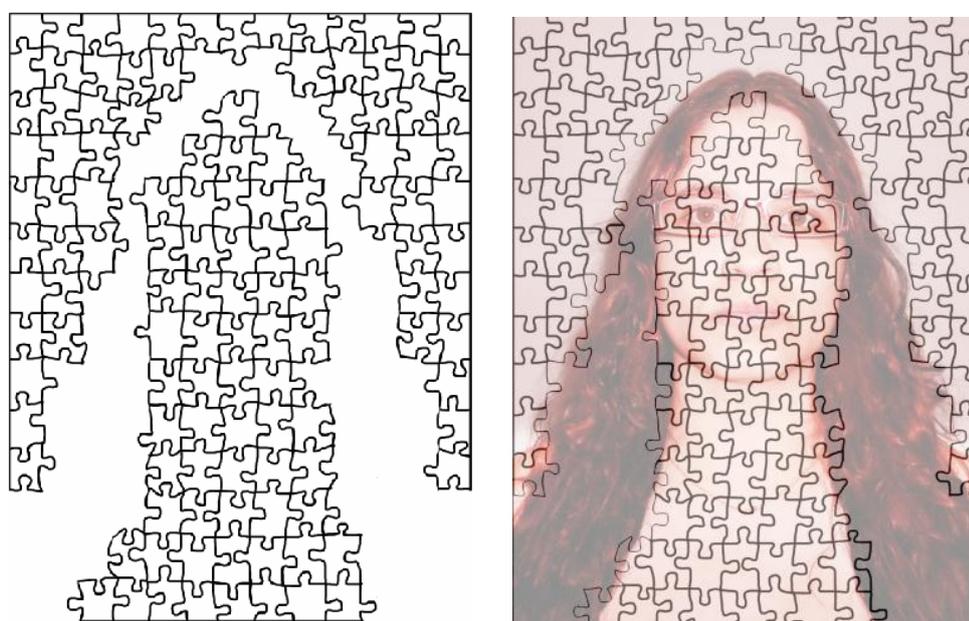
Fonte: Acervo da artista.

Fig. 14. Mara Rúbia Colli. Fotografia digital 3x4cm, com pigmentação digital e inserção das palavras sobre a representação da pele.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 15. Mara Rúbia Colli. Esquema digital do quebra-cabeça para o corte a laser.



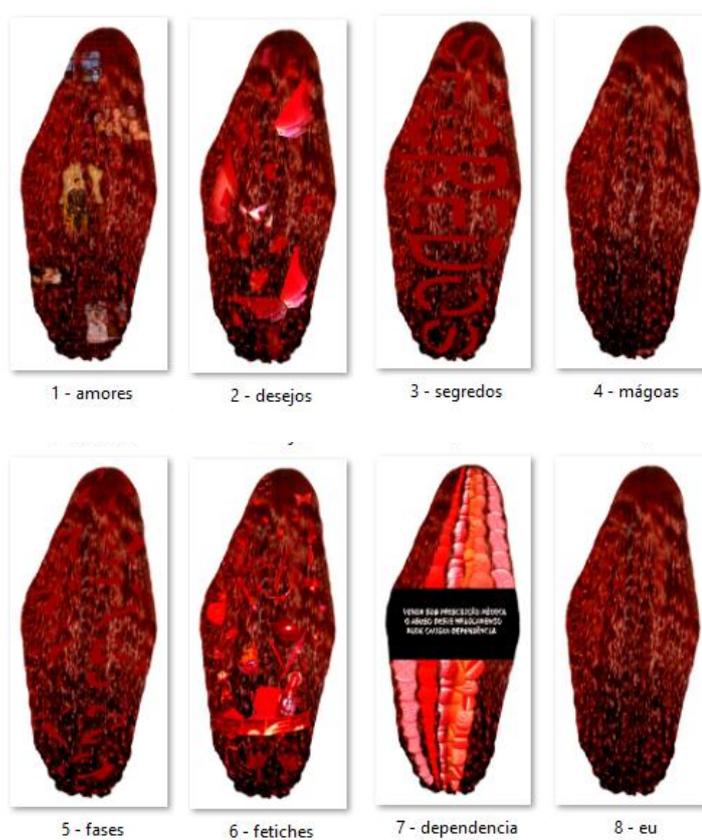
Fonte: Acervo da artista.

Fig. 18. Mara Rúbia Colli. Peça inteira do quebra-cabeça.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 19. Mara Rúbia Colli. Auto-retrato: cada fragmento é parte de mim, 2007.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 20. Thomas Ruff. *Porträt (Retrato)*, 1986.



Fonte: <http://jplambert.over-blog.com/>

Fig. 21. Denis Roche, 27 de dezembro de 1990. Madurai, Índia.



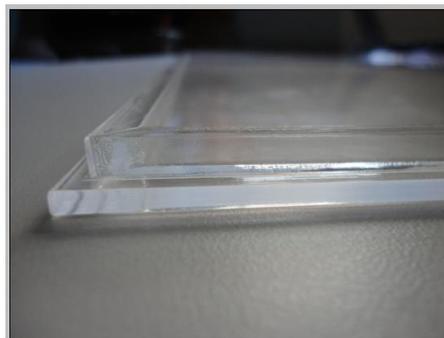
Fonte: http://picturediting.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html

Fig. 23. Base em acrílico cristal, 0,5x48x60cm, suporte de apoio para o quebra-cabeça.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 24. Detalhe. Base em acrílico cristal, 0,5x48x60cm, suporte de apoio para o quebra-cabeça.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 25. Mãos francesas como suporte de apoio.



Fonte: Acervo da artista.

Embora o autor se refira à “instalação fotográfica”, temos que compreender que é o caráter da fotografia que solicitará um modo de instalar, de colocar a imagem no espaço real. Por isso penso que é algo entre a instalação e o objeto. É esse intimismo de “peças” que resguarda essa situação de um objeto que se desdobrou de uma fotografia.

O observador/jogador “quebrará a cabeça” para conseguir encaixar as peças corretamente, no seu devido lugar; enquanto observa a imagem com as palavras distribuídas na representação da pele, consciente ou inconscientemente ele pode se questionar, qual o sentido dessas palavras? como se dá essa manipulação do espaço, das peças, das formas e das palavras? Estas e outras questões podem surgir, pois o olhar recebido pode e será devolvido aos observadores. Segundo Roland Barthes (1984), a fotografia pode ser considerada viva, perante os vivos que a observam e são atraídos por elas, pelos mais distintos motivos, desejo, lembrança, saudade - ou mesmo pelo fato de conhecer, se reconhecer e se desconhecer na imagem.

Conforme Philippe Dubois, “qualquer olhar para um quadro é narcísico” (1993: 143), pois no nível de sua contemplação o observador pode ser considerado um objeto de atuação e também de autorreferência. Assim, é interpelado pela imagem, ao mesmo tempo em que permanece fora da obra, disposto a construir intelectualmente jogos de sentidos entre a foto, as palavras, as peças, sua própria vivência e seus conhecimentos. Deste modo, “peças” exige um “deslocamento” do observador, entre a realidade, suas vivências e o tempo contemporâneo.

Percebe-se que o mundo contemporâneo está dividido, fragmentado, são vários e vários adjetivos diários. A cada dia descobre-se uma nova peça, fundamental ou paralela ao nosso cotidiano. A sociedade contemporânea está em constante transformação; os indivíduos provêm de culturas distintas, vivem experiências fragmentárias, mescladas a diversas outras experiências. Faço uma metáfora do puzzle com nossas vidas individuais, em que juntos somos o todo, mas cada peça que o observador organiza e encaixa no todo seria cada um nós. Se aproximo a vida de cada um de nós a uma peça do jogo “quebra-cabeças”, é possível pensar então em um sentido de “forma” que perpassa cada pecinha e o jogo completo.

Refletir sobre esse jogo de completude e incompletude, é trazer a luz o conceito da Gestalt, fenômeno da percepção apontado por João Gomes Filho (2008), que assinala

fatores de organização visual da forma. Acredito que para o observador colocar as peças em seus devidos lugares, dois, entre os inúmeros elementos de percepção visual, são elementares para a interação com este objeto, seriam a proximidade e a semelhança. Ligados à linha de unificação da Gestalt, o primeiro remete a “elementos óticos próximos uns aos outros, [que] tendem a serem vistos juntos, isto é, a constituírem unidades.”; já o segundo “a igualdade de forma e cor desperta a tendência dinâmica de constituir unidades, isto é, de estabelecer agrupamento das partes semelhantes.” (GOMES FILHO, 2008: 23).

Apenas a proximidade de uma peça com a outra, não basta, é preciso a percepção da semelhança para que o observador através das configurações fundamentadas nos princípios de ordenação, equilíbrio, clareza e harmonia visual, possa perceber a “forma” na ação dupla de desmontar e remontar, com o intuito de refletir, analisar, completar e finalizar o jogo. Um momento de interlocução que se desdobra no olhar e fazer do outro, por meio do montar, organizar e encaixar as peças. Portanto, “*não vemos partes isoladas, mas relações*” (Ibid, 2008: 19).

Falar de si mesmo não é fácil e representar-se é um desafio, é o mesmo que estudar o cotidiano, pois enquanto sujeito, estou inserida no aqui-agora e nas regras do modo de vida contemporâneo. Aqui a autorrepresentação atua como um espelho e reflete a importância do artista, do mundo e da época em que vive (CANTON, 2004), nele reflete sua imagem externa e seus sentidos de forma fragmentada. Assim, é através da representação de mim, que revelo a própria maneira de trabalhar a arte relacionando-a ao espaço do mundo em comum, lugar também vivido pelo outro.

Considero que “*peças*” é um objeto autorrepresentacional, um autorretrato em fotografia que se acopla a um objeto, que por sua vez se acopla a uma parede, de modo a favorecer a intervenção de um sujeito, por meio da manipulação das peças do quebra-cabeça. Pequenas peças, pedaços, fragmentos que juntos se tornam o todo, na dependência do desejo de ação do espectador, o que pode lhe revelar uma “forma” que representa um determinado sujeito. A forma é um fragmento do corpo que acredito fazer parte de minha identidade. Simbolicamente, os cabelos possuem também o dom de conservar relações íntimas (energia, magia) com o próprio ser. Mesmo depois de serem separados do corpo, os cabelos ainda possuem uma ligação com o sujeito (CHEVALIER e CHEERBRANT, 1996, p.153).

2.2. “pulsar” experimentação de uma ação cotidiana.

“pulsar” apresenta questionamentos específicos referentes ao que eu acreditava ser minha identidade, pois após a realização de “peças” começo a perceber que meu cabelo poderia ser visto e entendido por mim como um fragmento do meu corpo que também tem vida, que se movimenta, e que esse movimentar é uma característica importante da função de ser cabelo. Naquele trabalho, o cabelo era a única parte do quebra-cabeça que era fixo. Foi então que surgiu a necessidade de explorar nas forças da natureza a cabeleira, alavancando questionamentos: como as madeixas se comportariam perante o vento, o sol, a sombra, a poeira? A simples ação de caminhar no espaço externo poderia gerar o movimento dos cabelos, expostos ao sol, ao vento e à própria movimentação do corpo.

“pulsar” nasce com o intuito de criar, explorar e experimentar arranjos em um dado espaço real; para tanto, parti para uma experimentação do espaço vivenciado no que Otto Bollnow (2008) estuda como “espaço hodológico”, que em termos gerais é a construção de objetos (arquiteturas, calçadas, equipamentos urbanos e outras situações efêmeras) a partir da vivência que fazemos no espaço onde esse objeto será inserido ou instalado. Lewin (apud BOLLNOW, 2008: 209) desenvolve o conceito, pelo que a hodologia é a ciência que trata de questões relativas às distâncias físicas; o espaço hodológico é o espaço aberto pelo caminho e relacionado ao espaço concreto vivido.

O espaço vivenciado abre precedentes para relações da vida humana concreta; um exemplo seria o modo como é experimentado pelo homem. Vive-se com e no espaço, tratando-o como meio da vida humana, pois segundo Bollnow *“o espaço vivenciado não é algo de caráter espiritual, não é somente vivenciado ou imaginado, ou somente concebido, mas algo real: o espaço concreto real, no qual acontece a vida.”* (2008: 17) O espaço vivido é a realidade instantânea de ser e viver, não é apenas de se relacionar de modo subjetivo. Segundo Graf Dürckheim (apud BOLLNOW, 2008: 18) o espaço concreto é para ser experimentado e levado a sério, pois *“ele é a forma de expressão, conservação e realização do sujeito que nele vive e vivencia, e com ele se relaciona”*.

Pensei então em caminhar nos arredores de minha casa, em uma experiência nem sempre praticada, em função das rotinas de trabalho, que me levam para outros lugares. À experiência da caminhada, queria explorar também a captura de imagens de meu corpo em

movimento – em fotografia e em vídeo, de modo que o trabalho manteria a preocupação com o autorretrato. Questiono: como o espaço hodológico pode influenciar na cor, na vida, na realidade dos fatos? Inquietação que norteou o desenvolvimento deste processo criativo investigativo como uma experimentação de uma ação cotidiana.

O processo surge a partir da exploração do espaço vivenciado com o intuito de caminhar num percurso realizado de A a B. A cada oito passos realizou-se uma pausa para duas fotos simultâneas, de frente e de costas. A escolha do número oito foi extremamente subjetiva, pois o número oito tem um significado envolto de sentidos, como a saída da morte e a chegada à vida, representa o dia do meu nascimento, além de representar um símbolo fechado e quando deitado o infinito.

A captura de imagens da caminhada a partir da fotografia gerou um acervo de imagens que seriam trabalhadas no sentido do arranjo no espaço real, em direção a uma ideia de “fotografia instalada”, tal como posto por Philippe Dubois anteriormente. Foi registrado um total de duzentos e vinte e quatro fotos, sendo que metade de fotografias de frente e a outra metade, de fotografias de costas, durante o percurso realizado. Para cada um dos pontos de vista do meu corpo, foi elaborada uma composição espacial distinta. No momento frontal, o enquadramento abarcava cabeça, ombros e parte da paisagem urbana, um recorte estável do real, configurando uma imagem no formato 3x4cm. Cada imagem ampliada proporcionalmente para o tamanho de 49 x 65,3cm a fim de ser projetada em vídeo (Figura 26). Solicitei a presença de um terceiro para registrar minha vista posterior no mesmo momento do registro frontal. (Figura 27). O enquadramento é semelhante ao frontal, configurando ampliações em 13x18cm, expostas em um álbum fotográfico. Parti de um único lugar e instante, num só bloco de espaço-tempo, o que me fez passar de uma posição a outra (tal como na captação de minha face em “peças”).

O vídeo projetado é uma montagem feita no programa computacional Movie Maker, realizado com as 112 fotografias com minhas fotos de frente, com intervalos de tempo de 1,20 segundos de foto a foto, num total de 2,14 minutos, em repetição contínua. O vídeo ocupará um espaço de projeção na parede de 49cm x 65,3cm, proporcional ao tamanho real da artista e estará a uma altura de 104 cm do chão, pois assim ficará na altura real da mesma (Figura 28).

Fig. 26. Mara Rúbia Colli. Fotografias frontais em pose 3x4.



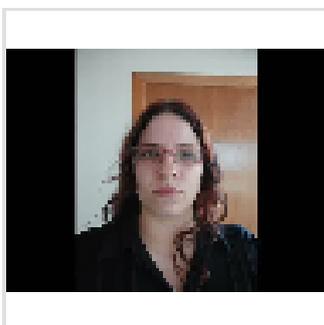
Fonte: Acervo da artista.

Fig. 27. Mara Rúbia Colli. Fotografias das costas, 2012.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 28. Mara Rúbia Colli.
Vídeo "pulsar", 2012.



Fonte: Acervo da artista.

Saliento que esse trabalho, diferentemente de “peças”, nunca foi realizado e exposto. A exposição de “peças” deu-se ao final da disciplina do mestrado em que o objeto foi concebido e permitiu que eu percebesse uma série de questões problemáticas na montagem, e assim optamos pelas soluções descritas no tópico anterior. Isso não aconteceu com “pulsar”, cujas colocações sobre seus efeitos são de ordem especulativa.

A captação da paisagem urbana frontal possibilita ao observador visualizar qual caminho o sujeito na imagem introduziu no espaço e por onde passou. Já na captação de imagem de costas, o caminho é visto pelo observador num movimento contrário, visualiza-se o espaço pelo qual o sujeito ainda passará. As figuras centrais fotográficas são expostas em primeiro plano, repetem-se e sobrepõem-se sobre pequenas variações paisagísticas no fundo, demonstrando sutis movimentações temporais, marcadas pelo pulso do caminhar passo a passo, modificações inerentes da pesquisa relacionada ao espaço hodológico. Esta proposta traz a discussão da passagem do tempo, um pulsar do tempo futuro e do tempo passado nos jogos paisagísticos imagéticos. Ao mesmo tempo demonstra a presença do tempo presente por meio das sensações que a experiência hodológica faz sobre as partes corporais representadas.

“pulsar” é um projeto em foto-objeto que traz as mesmas questões de uso do espaço real apresentadas por “peças”. Tanto “peças” como “pulsar” induzem a participação do espectador, demonstrando um aspecto intimista, especificamente quanto ao álbum de fotografias. No caso das projeções em vídeo, elas têm um alcance espacial maior, aproximando-se do que seria uma instalação, pois o tamanho da projeção direciona o entendimento do espectador nas comparações entre seu corpo e a imagem da cabeça projetada. Com isso, há uma diferença entre um objeto híbrido para manipulação (“peças” e o álbum fotográfico de “pulsar”) e uma projeção de vídeo.

Por meio desta experiência estética percebo que *“o mundo da arte como [em] qualquer outro campo social, é essencialmente relacional, na medida em que apresenta um sistema de posturas diferenciadas que permite lê-lo”*. (BOURRIAUD, 2009: 29). O artefato fotográfico correlacionado ao ambiente transforma-se em um objeto relacional, pois para visualizar as imagens, o observador terá que manipular o objeto, colocando o observador como articulador. O mesmo se dá com o vídeo, embora de modo diferente.

Enquanto observa as imagens, a repetição e a movimentação quase que imperceptível devido ao pouco intervalo de tempo entre uma imagem e outra, o observador, de forma consciente ou inconsciente, pode se questionar: qual o sentido desta repetição? O que se pretende? E como se dá essa manipulação do espaço com o objeto? Estas e outras reflexões podem surgir, pois o olhar recebido pode e será devolvido aos observadores. Assim, o observador é interpelado pela imagem ao mesmo tempo em que permanece fisicamente exterior à obra, disposto a construir intelectualmente jogos de sentidos entre as imagens de primeiro plano, tanto das fotografias quanto das imagens em vídeo, sua própria vivência e seus conhecimentos.

Percebo que a construção de sentido está na relação com o espaço, no trajeto aberto pelo caminho e na reflexão do trabalho, pois *“pulsar”* exige um deslocamento do observador, entre a realidade, suas vivências e o espaço contemporâneo. Neste sentido, a recepção do observador é parte do processo de comunicação dos trabalhos, pois *“faz perceber que a proposta do processo comunicacional não está na mensagem e sim na interação, espaço de encontro entre emissor e receptor, espaço de negociação e estruturação do significado”* (LEAL apud CURY, 2005: 41).

A visão fotográfica para este contexto proposto é, assim como para a experimentação *“peças”*, fundamentalmente apresentada como desdobramento em forma do real, como se o efeito do real, fosse substituído pelo próprio real. Contudo, *“pulsar”* simula a discussão sobre a representação do real, onde nenhuma distância separa o espaço (real) de sua representação (icônica). A fotografia então atua como traço do real,

subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para sua elaboração. (DUBOIS, 1993: 26).

Deste modo, a fotografia para esta experimentação está longe de ser apenas uma representação mimética, pois a utiliza como um instrumento capaz de intermediar o sujeito retratado e o espaço vivenciado e experimentado por mim, totalizando em um fragmento do todo espacial e composicional. Ela é usada como uma operação não lingüística para a investigação e experimentação desta prática, pois percebo que dentre tantas modalidades e formas de se discutir a fotografia, optou-se pela dualidade, pela mestiçagem e articulação entre a fotografia relacionada ao instante decisivo e a escolha subjetiva do trajeto espacial.

Trabalho com a intenção de registrar o momento presente, captando o instante e ressaltando as características relacionais do espaço vivenciado. Utilizo da fotografia marcada pela objetividade e pela neutralidade no ato da captura da imagem, com um distanciamento emocional e de autocontrole fotográfico. Thomas Ruff continuou sendo referência para o desenvolvimento desta experimentação, criando então um repertório frígido, com enquadramento específico, esvaziado de sentidos, apenas a representação de um traço do real. Desse modo, apresento uma estética fotográfica inexpressiva, não meramente como um documento, vestígio ou subproduto de uma ação que já passou, mas como um objeto de pesquisa e de análise do espaço vivenciado.

O espaço vivenciado, concreto, onde a vida acontecendo é o cenário da experimentação. “*pulsar*” trata da relação humana com o espaço, não como uma realidade deslocada da relação concreta do homem, pois uma coisa não se destaca da outra. Otto Bollnow (2008: 209) explana que o espaço vivenciado hodologicamente é conquistado pelo caminho, pelo trajeto que se relaciona com o homem de modo a traçar as distâncias percorridas num espaço não determinado, mas construído no momento presente pelo próprio sujeito. Nesta experimentação, a fenda criada pelo caminho traçado no ambiente, foi um percurso num sentido de deslocamento de um ponto a outro, de modo a explorar e vivenciar fenomenologicamente o percurso pelo qual me desloquei.

Nesse tipo de vivência, o sistema de caminhos permite alcançar determinados lugares no espaço que se ligam aos lugares de atividade humana. Senti a necessidade de deixar com que o espaço vivenciado atuasse livremente sobre minha pele e meu cabelo, que esvaziado de sentidos, tentei ao máximo encontrar a neutralidade fotográfica.

A sensação perceptiva do trajeto percorrido como espaço do caminho está inserida num contexto paisagístico que segundo Bollnow (2008: 215), não coincide com a imagem do mapa, este repleto de curvas, altos e baixos. Quando se observa o fundo paisagístico das fotografias, não se percebem esses movimentos impostos pelo mapa geográfico, pois elas, as imagens fotográficas proporcionam ao observador a impressão de que o percurso tende a apresentar uma linha reta, como se nos enganassem, visto que na realidade o trajeto não foi linear.

O lugar explorado hodologicamente foi recriado, aberto pelo caminho e apreendido em sua essencialidade. Acredito que o caminho não se determina apenas pelas relações

objetivas, mas depende igualmente da constituição física e psíquica do sujeito. O caminho se transforma de acordo com o estado de cansaço, frescor e necessidade transitória espacial, e com isso transforma as distâncias percorridas. No desenvolvimento desta experimentação, o caminho foi fruto de uma escolha subjetiva, que só pôde ser avaliado como caminho por ser usado para ligar um lugar a outro. Sendo estes considerados lugares de atividades humanas, que se fazem presentes na trajetória, na relação de experiência vivenciada entre um ponto de saída e um ponto de chegada.

Percebo que neste processo imagético o espaço hodológico vivenciado não é neutro e influencia em tudo e em todos inseridos nele, desde um simples e pequeno grão de areia até o mais pesado e grande existente no espaço. O carro que passa e dele fazem-se levantar pequenas poeiras, os transeuntes, as árvores que fazem com que o sol se esconda e posteriormente apareça novamente, o relevo do terreno, o tempo, o clima, a sensação térmica da pele, o reflexo do sol na cor da pele e do cabelo, entre tantas outras quantas formas capazes de reconhecer no espaço vivenciado. Portanto, essa vivência hodológica interferiu diretamente no resultado da imagem. Pois não tem como viver e não ser vivido, observar e não ser observado pela própria presença do espaço que demonstra o pulsar de um ciclo.

Para além desta descoberta, é perceptível que foi a partir desta experimentação que minhas percepções sobre minha poética e até mesmo minha identidade foram modificadas, e ainda estão passando pelo processo de transformação, pois percebi que meu corpo existe como um todo, descobri minha pele nesse trabalho. Portanto, não me apresento apenas pelos cabelos vermelhos. Minha cabeleira pode e deve sofrer interferências do meio, deixando de ser uma forma rígida e inflexível para se transformar num fragmento passível de outras explorações artísticas.

2.3. “desenhofotográficos” um processo de instauração espacial

Em desenhofotográficos, exploro e centro-me nos fios de cabelos deixados no “box” do banheiro, durante o banho. Ainda na busca por uma forma para minha identidade e respostas para questionamentos autorrepresentacionais, exploro os fios de cabelo num

contexto mais ousado, no qual estudo a possibilidade de serem desenhos, e os materializo por meio da fotografia.

Ao expor a respeito desta experimentação artística que busca a descoberta de uma “forma”, exponho ao mesmo tempo o contexto em que o trabalho começou. Uma transformação ocorreu em minha vida - a mudança da casa de meus pais para o apartamento onde morava, pois atualmente voltei para a casa de meus pais. Mas foi nesse intervalo de tempo que pude perceber e retomar um grande desejo, o de trabalhar um fragmento corporal, que se dissocia do corpo, o cabelo.

O fato deve ser descrito, pois só aí se percebe a potência fenomenológica desta ação, pois ela *“é a tentativa de uma descrição direta [da] experiência tal como ela é”* (MERLEAU-PONTY, 1999: 01). O que mudou e incentivou este desejo florir foi a diferença da cor do azulejo da parede do box do banheiro, que de cinza rajado (casa de meus pais) passou a ter tons claros (apartamento).

No ato de lavar os cabelos compridos e tingidos, percebo que fios de cabelo sempre saem em minhas mãos. Com as mãos, junto esses fios e coloco-os aleatoriamente na parede clara do box do banheiro, criando então um emaranhado de “linhas”, que passo agora a denominar de “forma”. Uma disposição que é fruto do acaso: de maneira contingente componho os desenhos, num momento cego. Tenho apenas uma simples noção espacial, do lugar onde pressiono, com a mão, os cabelos que caem.

Refiro-me a esse momento cego como o fato de não enxergar, de fato, tudo o que se passa a minha volta, pois estou debaixo da água do chuveiro. No entanto, parece existir no processo de criação um ponto de cegueira, e é aí que a obra se processa e conseqüentemente me faz perceber seu potencial em meio ao caos, pois

o processo de criação é este enfrentamento desencontrado entre caos e ordem, entre desequilíbrio e equilíbrio. É preciso aprender a suportar as tiranias que as incertezas provocam. O caos da obra se fazendo, não é confusão indiferenciada, mas a obra ‘em luta’ com seu criador. (REY, 1996: 84)

Ou seja, o que se passa aqui é uma cegueira dupla em meio à materialidade dos fios de cabelo, entre as minhas mãos. Em meio a essas incertezas, a intenção principal e inicial, no entanto, não é artística, mas sim a limpeza do corpo, lavar a cabeça. Percebo, ao fim do

banho, a beleza daquela trama de fios de cabelos, e é isso o que transforma a intenção inicial na busca daquilo que se chama “forma”.

Mesmo surgindo posteriormente como “forma”, ela não é secundária, e sim primária no desenvolver da composição, numa estética que traz como princípio uma trajetória de significados, gestos e intenções. Segundo Nicolas Bourriaud:

A forma (...) apresenta as características de um mundo (...) Assim nascem as formas, a partir do "desvio" e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. (...) A forma pode definir-se como um encontro duradouro. Encontros duradouros, linhas e cores inscritos na superfície (BOURRIAUD, 2008: 19) (Tradução da autora)¹².

O desenho criado então surge como consequência de um encontro inicial, mas que agora é percebido como encontro envolvente posto no interior do fazer artístico, entre as linhas, as cores e o lugar correspondente para que aconteça o fazer artístico de modo fenomenológico.

O encontro entre as linhas e as cores juntamente com a minha percepção e com o lugar propício fez surgir diante de mim uma “forma”, dada em uma situação corriqueira e cotidiana, da consciência e intenção de transformar o emaranhado de cabelos em desenho. Alio a essa situação corriqueira o fato de estar sozinha ali no banho, o que fez aumentar a solidão quando o “insight” aconteceu.

Durante o banho, no ato de lavar os cabelos tingidos, pude visualizar com ênfase a questão da composição que se criava. As cores ficaram em evidência: o preto e o vermelho e as linhas vermelhas escorridas na parede. Ao perceber também a água sendo tingida, surgiu naquele momento o interesse em transformar aquela “visão” em objeto artístico. Esse encontro com a “forma” propiciou também outro “olhar” para o ato cotidiano do banho. Mesmo que ali, com os olhos fechados, cada banho torna-se uma ocasião e lugar em potência para a “realização” de novos “desenhos”.

Ao fixar os fios no box, procuro não ter gestos compositivos e sim um processo aleatório, pois permanece um movimento natural corriqueiro. Mesmo que às cegas, começo a pensar no gesto de elaboração, mas que não sei como será o resultado. Deste modo

¹² Texto original: “La forma (...) presenta las características de un mundo (...) Así nacen las formas, a partir del "desvío" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. (...) La forma puede definirse como un encuentro duradero. Encuentros duraderos, líneas y colores inscritos en la superficie.”

permanece aquela dupla cegueira, onde de fato não se sabe o resultado gráfico pelo informe dessa forma e a cegueira imposta pelo próprio banho, sobre a água de chuveiro.

O desenho se torna uma trama de fios de cabelos, sobrepostos e aleatórios sobre o suporte, algo informe, feito com aquilo que não fica, com o resto que cai da cabeleira. Efêmero, o desenho é produzido num intervalo de tempo muito curto e não vai ficar por muito tempo sobre a parede do box do banheiro. Sua retenção na parede é um retardamento para o destino final dos fios, que depois do registro são retirados e colocados em uma caixa-arquivo, tornando parte de uma coleção singular: uma massa de cabelos colecionados. Deste modo, o desenho é uma sobra que no fim vai para uma caixa sem fundo que vai habitar essas “formas” eternizadas na memória do registro fotográfico (Figura 29).

Surge assim, um desenho abstrato e a partir dessa percepção desejei e comecei a realizar uma série de ensaios fotográficos (Figura 30), cada vez em que lavo meus cabelos. Percebo então a potência do cabelo, do fio se transformar em linha e a linha então como integrante de um desenho abstrato, onde a cada banho existe a composição diferente das linhas. Uma linha que tem uma contribuição cromática forte, mas sutil, num fundo ideal de tons claros.

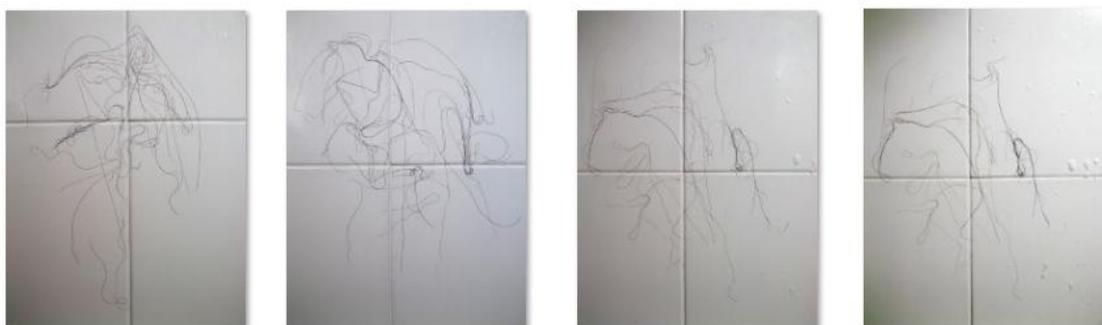
Passo então a pensar em como fixar aquele desenho percebido e agora intencionalmente feito, às escuras. Não penso ainda na produção final e sim no espaçamento onde a máquina cabe para fotografar, na área de composição e não na composição em si da “forma”, que apresenta como resultado parcial um contraste entre a organicidade dessa linha com a linha negativa da junção dos azulejos, em ângulo de noventa graus entre si (Figura 31).

Fig. 29. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 1.



Foto da artista.

Fig. 30. Mara Rúbia Colli. Ensaio fotográfico dos desenhos abstratos de fios de cabelos.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 31. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, 2013.



Fonte: Acervo da artista.

Deste modo, ocorre a percepção de que o regime de existência desse desenho efêmero traz como possibilidade a fotografia não apenas como registro desse desenho performado, mas a possibilidade existencial do desenho cegamente feito e depois percebido. A fotografia é pensada como linguagem, ao mesmo nível do desenho; é o desenho possível de ser compartilhado a partir daquele minúsculo espaço e tempo. A questão é que primeiro percebo o desenho formado na parede para só então utilizar a máquina como olhar marcante de registro e hibridação da imagem. Após fazer o registro fotográfico, transito entre a fotografia e a manipulação da mesma digitalmente, pois trabalho o contraste e o equilíbrio de tons no programa computacional. Posso pensar então que a imagem resultante é um híbrido entre o desenho e a fotografia: desenhofotográfico.

Isso é o resultado de uma performatividade através do gesto pensado e pensado, mas cujo resultado parcial imagético representa para mim uma evocação dos trajetos, as sensações e emoções vivenciadas durante o correr dos dias. Pessoalmente, os cabelos simbolizam a conservação de relações íntimas (energia, magia) do e com o próprio ser. Entendo os fios de cabelos como a representação do meu corpo, não como um corte ou mutilação, mas sim como fragmentos que se desligam naturalmente do corpo. Mas mesmo depois de serem separados do corpo, os cabelos ainda possuem uma ligação com o sujeito.

O desenhofotográfico apresenta uma linguagem intimista, próxima e relacional comigo e com o espaço no qual foi produzido. A construção da imagem ocorre em um momento em que disponho de total liberdade e intimidade. O banheiro apresenta-se como o local de produção das imagens, funciona como um ateliê. No entanto, inicialmente não havia a preocupação com este espaço, apenas com a imagem produzidas. Posteriormente surgiu a necessidade de se pensar como este espaço poderia influenciar no resultado imagético; sendo assim, considerei a questão da iluminação como um desafio, pois os banhos não aconteciam numa mesma hora do dia, e sim em momentos e tempos diferenciados, hora pela manhã, pela tarde e por vezes à noite (Figuras 32 e 33). Desta forma, com o tempo de registro e com o passar dos banhos, percebi que mesmo a parede sendo de fundo branco, as tonalidades e percepções captadas através da fotografia eram diferentes, pois uma parede branca, é aparentemente tons de cinza.

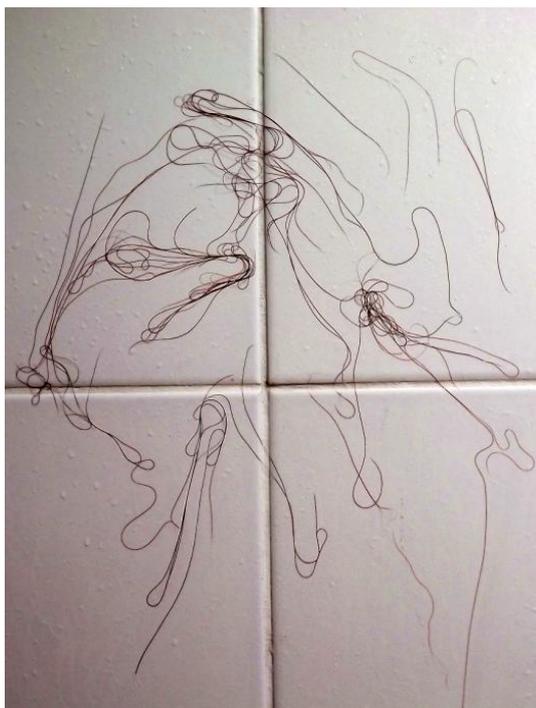
O banheiro então funciona não como um local de exposição, mas como lugar do fazer dos desenhos fotográficos. Os desenhos acontecem ali inadvertidamente, mas o anteparo que é a parede do box - o azulejo - funciona muito mais do que um suporte de sustentação, ele participa da composição, revelando as mudanças de luminosidade do ateliê. Além disso, a imagem resultante tem uma relação de contraste das linhas negativas ortogonais dos azulejos com o aleatório das linhas capilares.

Nesta experimentação, investigo algo corriqueiro como um fenômeno pode transformar uma experiência estética em um objeto artístico. Ao tomar esta percepção, avanço para os próximos banhos, cada vez mais consciente, formando assim uma intencionalidade. Neste sentido, reconheço esta ação como uma abordagem fenomenológica, que busca interpretar o mundo através da consciência do sujeito, segundo suas próprias experiências. A percepção acontece no momento em que algo comum é compreendido como algo importante e passível de transformação em objeto de arte.

Através de uma série de procedimentos operacionais, vários experimentos foram realizados até a descoberta da fotografia como meio de “fixar” os desenhos e possibilitar um compartilhamento desse objeto que me foi dado em um ato íntimo. A ideia inicial é registrar o fazer artístico se fazendo. Assim, percebo que a cada vez que uma imagem é produzida, esta se transforma em um resultado parcial distinto¹³.

¹³ Compreendo o objeto artístico em processo não como meio para atingir um determinado fim, mas como *devoir*, no sentido de *vir a ser* que se instaura neste processo de criação. Em um fazer relativamente às cegas, consigo visualizar o que quero encontrar, pois, *“mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, [estou] em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que [devo] cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que pelo contrário, está bem conseguido e [posso] considerar como definitivo”*. (PAREYSON apud CATTANI, 2002: 41). No percurso da ação, as imagens aparecem num sentido experimental, e nesse resultado parcial, a cada momento de execução do processo, os problemas vão aparecendo. Dessa maneira, é no conjunto de experimentações que encontro as condições iniciais, e os passos posteriores são realizados por meio do reconhecimento de erros, para que o resultado de imagem fique satisfatório.

Fig. 32. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, realizado no período da manhã.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 33. Mara Rúbia Colli.
desenhofotográfico, realizado no período
da tarde.



Fonte: Acervo da artista.

Nesta pesquisa abarco a formatividade¹⁴ como um processo do fazer, pois só se inventa um modo singular de produção quando se faz um trabalho ou plasmando a matéria e não se pode plasmar a matéria sem um modo pessoal de formar. E isso foi o que aconteceu em meu banheiro. Ao perceber os cabelos prensados na parede como formas, a situação exigiu-me diversas ações de cunho artístico, que já faziam parte de minha trajetória poética: a percepção dos regimes gráficos, cromáticos, a percepção do desenho e o ato fotográfico. Sendo assim, entendo que sem a matéria e sem a singularidade de meu fazer, o trabalho não pode se “formar”, pois toda operação formativa, leva em consideração a constituição de significados a partir do modo como a obra é composta.

Ainda buscando transformar esses desenhosfotográficos em uma “forma” autorrepresentacional, num segundo momento desta experimentação, foi elaborada uma instalação, em uma simulação do espaço íntimo do banheiro. Antes realizei algumas interferências digitais na imagem para tornar mais nítidos os tons de pele e de cabelo. Foram camadas e mais camadas de cor tonalizando a imagem, até que finalmente consegui um resultado estético agradável com o qual me identificava na composição imagética (Figuras 34 e 35). As diferenças tonais entre as zonas de cada imagem trabalhada me impuseram encontrar um tom específico que de fato agradasse e pudesse me representar. Pensei então em trabalhar digitalmente não só os fios de cabelos, mas também o fundo, o espaço contido nessa trama de fios. Portanto, após várias camadas de pigmentação encontro essa variação do vermelho que é o róseo, e então comecei a experimentar. Surge assim outro questionamento, se eu pude produzir um rosa, eu posso produzir um tom de pele, e isso me instigou a pensar que posso cobrir e fazer uma analogia do azulejo com o tom da minha pele. Ou seja, meu corpo está aparecendo não só via cabelo, mas existe uma tendência à identificação da minha cor de pele, com aquele fundo sobre o qual as linhas se instalam.

¹⁴ Segundo Luigi Pareyson (1991) a obra se faz fazendo, ela mesma vai indicando seu fazer. Assim, é um meio, um trabalho em processo, uma pesquisa experimental em que busco exercitar a noção de “forma” por meio de diversos modos de representação de mim mesma. O modo de formar se estabelece pela personalidade e espiritualidade do artista, pois a forma é ao mesmo tempo física e espiritual: se a matéria formada é física o modo de formá-la é espiritual. Assim, na formatividade, o conteúdo, matéria e estilo são indissociáveis, pois o artista é composto desse repertório para o “formar”. O modo de “formar” se amplia na união entre a produção e invenção, no sentido experimental do fazer, considerando a forma como formada e formante ao mesmo tempo.

Fig. 34. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, natural.



Fonte: Acervo da artista.

Fig. 35. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, após camadas de pigmentação digital.



Fonte: Acervo da artista.

Percebo que pensar sobre essa cor identitária, me faz refletir qual ou de que maneira eu posso representar o meu corpo, e entendo que não necessariamente com um retrato figurativo no sentido tradicional, mas também com fragmentos do meu corpo. Portanto, considero esta experimentação a mais ousada, a que mais gera questionamentos e aponta percepções sensíveis para a construção da minha identidade, justamente por entender que esses fios orgânicos são fragmentos do meu corpo, e que esse corpo pode ser encontrado na ação de recobrir a parede do box do banheiro. A ousadia esta presente justamente na “forma” que encontro nos azulejos, nesta possibilidade autorrepresentacional através do cabelo enquanto ícone expressivo.

O cabelo nesta pesquisa é considerado fragmento do meu corpo que diz sobre minha identidade e vai além, marca o ponto comum existente entre as experimentações capilares, porém este é apresentado e representado distintamente em cada trabalho artístico. Aponto ainda que essa distinção esta presente nas modificações, nas descobertas respectivas à minha vida pessoal e poética, que assim como a arte e a vida, de certo modo estão atreladas, amarradas e conectadas.

Refletir sobre desenhofotográficos, é dizer das minhas descobertas pessoais e artísticas, é descobrir que o cabelo continua fazendo parte das minhas representações como um ícone identitário, expressando as percepções do sujeito. Percebo que anuncio em minhas experimentações, as vivencias e meu cotidiano, pois entendo que em cada um desses processos eu estava a caminho da liberdade, buscando uma “forma” que pudesse representar a busca interior do próprio sujeito. Em cada processo criativo, percebo e associo as relações entre a arte e a vida, pois nessa última experimentação o cabelo não mais é experienciado como uma “forma” fechada, nem representa uma “forma” entre aberta como em “peças” e também não é representado como uma fração viva e fixa no couro cabeludo como em “pulsar”, mas sim com uma nova disponibilidade composicional, como fragmento separado e expelido do meu corpo, como “linhas” enquanto desenhos, caos perante as linhas retas dos azulejos.

Especificamente aí que este trabalho se destaca perante os outros, pois se comparado às demais experimentações autorrepresentacionais ao longo de minha poética, em “desenhofotográficos” a “forma” é livre tanto na execução em sua produção, quanto na representação imagética e me faz questionar como se dá a presença do meu corpo, a cor da

minha pele, a composição espacial da própria “forma”, a possibilidade de transformação do espaço expositivo e ainda os próprios espaços de criação, que vão para além do ateliê. Este é o primeiro trabalho que não tem a representação de meu físico, mas que apresenta nuance de pele via azulejo e fragmento do corpo via os fios de cabelo.

Acredito ser ao final desta experimentação que minha pesquisa em poéticas tomou outros rumos, ou seja, que outras experimentações não foram realizadas, que essa busca por inserir o cabelo a outras forças da natureza e a outras situações cotidianas não aconteceu e não posso afirmar que não mais acontecerão, mas que estão em estado de pausa, como se estivessem aguardando novas redescobertas. Por esse motivo, julgo essa experimentação é a chave para a percepção do sujeito, pois a partir desse trabalho, as caixas-arquivo foram abertas, foram trazidas a tona, colocadas em evidência, retomadas como o princípio de todo o processo de criação em poética quanto a redescoberta subjetiva de fases vividas e vivenciadas ao longo de dez anos de produção plástica. Retomar as caixas-arquivos é um processo gradativo de redescoberta interior, é tentar entender o que os cabelos representam para mim e como podem me representar.

Estas reflexões e questionamentos me fazem perceber que as imagens de “desenhosfotográficos” exigem um esforço do pensar expositivo, surgindo assim o desenvolvimento de uma instalação. Ponderando na privacidade intrínseca ligada ao banheiro como lugar, tomo como referência a série “Cantos”, 1981, do artista brasileiro Cildo Meireles (1948), que discute os espaços virtuais trabalhando com a simulação do espaço, baseando-se em uma abordagem multi-sensorial para objeto de arte, relacionada com a importância do corpo. Há uma intenção de interatividade: o espectador deve investigar a partir de sua própria percepção do corpo sobre o espaço real recriado em sua obra (Figura 36).

Para o processo de elaboração do objeto no espaço foi desenvolvido um nicho imitando um box. Foi realizado com três placas em MDF, uma de 90x90 cm, e outras duas de 90 x 247 cm, sendo estas recobertas por azulejos brancos de 15x15cm, fixados com cola branca específica. Em uma das paredes, a imagem pigmentada em cores foi fragmentada em 20 partes de 15x15cm, para posteriormente ser plotada sobre os azulejos. Na outra parede, foi disponibilizado um MP3 com fone de ouvido, no qual transportaria o observador para o som de um banho (Figura 37). Esta situação do trabalho

obedeceu às coordenadas dadas por uma exposição coletiva que participei.¹⁵ O espaço real direcionava a construção do trabalho como um canto, até mesmo para construir uma separação dos trabalhos dos outros artistas. Para a exposição de defesa da dissertação, é provável que essa configuração se altere em função de serem outras as coordenadas espaciais da galeria.

Deste modo, proposital e relacional com a estrutura arquitetônica do espaço expositivo, no contemporâneo, a instalação seria a readaptação ou a elaboração de uma obra para um dado lugar específico. Com estas interferências espaciais, “desenhos fotográficos” permite a vivência do espaço de modo relacional, pois o observador ao entrar em contato com o trabalho, terá a liberdade de escolha pelo trajeto que melhor desejar e poderá assim, criar o próprio caminho. Pois *“a maneira como o visitante circula no espaço expositivo é pré-definida (mas não impositiva) mesmo quando o circuito é de livre escolha”* (CURY, 2005: 47).

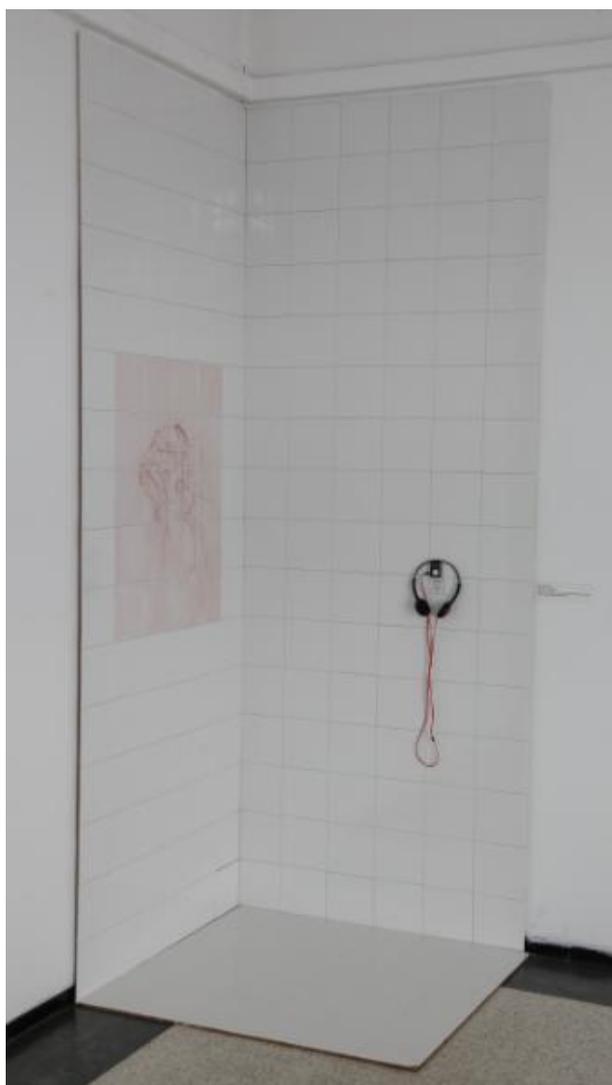
¹⁵ A instalação “desenhos fotográficos” um processo de instauração espacial, compôs a exposição coletiva “Desdobramentos da fotografia: corpos, memórias e imagens”, realizada na Galeria Ido Finotti, Uberlândia/ MG, no período de 30 de novembro de 2013 a 18 de janeiro de 2014, que para além deste, reuniu trabalhos de Kenner Prado, Mara Porto e Natália Oliveira.

Fig. 36. Cildo Meireles. Cantos, 1967-68 (reproduzido em 1981). Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha.



Fonte: <http://www.museoreinasofia.es>

Fig. 37. Mara Rúbia Colli. desenhofotográficos, 2013.



Fonte: Acervo da artista.

Capítulo 3. Coleccionar, apropriar e repetir: operações para a constituição de um arquivo

Los objetos son relevantes porque permiten la definición de un “self” encarnado o corporeizado dentro de un ambiente concreto.
DOMENÉCH; IÑIGUEZ; TIRADO, 2003: 21-22

Coleccionar é uma ação importante em meu processo de criação. A esse verbo, acrescento como ações afins: reunir, depositar, compilar, selecionar, agrupar, ajuntar, guardar e aglomerar. Isso porque construir uma coleção é um ato complexo, e percebo que, ao longo de meu processo mais juntei ou deposei do que propriamente “colecionei”. Isso não significa, porém, que não tenha de compreender os meandros do que significa “coleção”. Essas ações afins ao verbo coleccionar são verbos que julgo—relevantes para discorrer sobre a coleção de fios de cabelo, proveniente da ação cotidiana e repetitiva que venho desenvolvendo há aproximadamente dez anos. Coleccionar apresenta uma ideia antiga e está diretamente relacionada à posse, pois segundo Jean Baudrillard

A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se, pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. (BAUDRILLARD, 2006: 94)

Assim, a posse está associada a algo que é abstraído da função inicial do objeto e se relaciona com o colecionador de modo subjetivo. Portanto, ao retirar de um objeto o seu valor utilitário e agregar-lhe um valor simbólico, este passa a ser uma peça única, um objeto de coleção, que atua como representação de semelhança para o possuidor, que lhe atribui valores e ressignificações pessoais.

Refletir sobre a ação de coleccionar é pensar no hábito de juntar coisas que possuem propriedades e características comuns e que servem para conhecer o mundo. No colecionismo, termo utilizado por Russel W. Belk (in PEARCE, 1995: 21) e citado por Teresa Pinhal (2012), existe um sentimento afetivo do colecionador para com a sua coleção, no sentido de afinidade, familiaridade e intimidade. A partir do momento em que se escolhe um determinado objeto e este é retirado de seu contexto real, é aproximado do contexto pessoal que lhe atribui sentido, passando então a fazer parte de uma coleção.

3.1. Coleccionismo e apropriação

O colecionismo é uma prática comum entre diferentes grupos sociais ao longo da história e também é considerado um modo de representar o colecionador e o mundo que pertence. Os objetos colecionados acabam por favorecer e testemunhar gostos, desejos e interesses intelectuais do colecionador, pois

O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. (ABREU, 2005: 103).

Regina Abreu ainda nos informa que a prática de colecionar está diretamente relacionada com a trajetória de vida de alguém, marcando etapas ou ciclos de vida pessoal: colecionar

significa estabelecer ordens, prioridades, indusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social. (Ibidem).

Deste modo, colecionar implica selecionar emocionalmente objetos pelo valor subjetivo que lhes atribuímos; o exercício de colecionar apresenta uma tarefa difícil e disciplinar de controle e escolha. *“Ainda que não tenham qualquer utilidade e nem sequer sirvam para decorar os interiores onde são expostos, as peças de coleção ou de museu são todavia rodeadas de cuidados”* (POMIAN, 1984:52), pois ao selecionarmos os itens da coleção, estamos lidando com algo carregado de sentido que nos apresenta lembranças e que a partir do momento em que o retiramos do seu contexto original, é ressignificado em uma coleção, apta a ser reestruturada por meio de critérios arquivísticos.

A noção estética de uma coleção esta ligada ao prazer, satisfação em realizar um conjunto de objetos, e para Abraham Moles, coleção *“é uma série infinita de objetos reunidos para um fim não funcional”* (1981: 137). Destaca que a coleção é realizada na base de uma raridade, sucessividade, repetição e em uma estrutura linear de reunião. Sendo considerada uma *“série”*, minha coleção pessoal, em análise nesta dissertação, é apresentada por um conjunto de fios e de tufo de cabelos, matéria orgânica expelida de modo natural pelo meu corpo.

A coleção de fios de cabelo se caracteriza como pura, pois segundo Moles (1981: 140), é constituída por objetos sem nenhum ou de pouco valor, em que a plenitude e a completude da série é sua virtude essencial. Complemento com a afirmação de Jean Baudrillard (2006: 94): *“o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção”*.

Os fios de cabelo deixam de exercer a função para a qual existem para se tornarem materiais colecionáveis. Diferente do colecionador americano John Reznikoff¹⁶, coleciono “a mim mesma” como um ato de procura pela própria identidade, de me conhecer melhor, apresentando uma mentalidade de apropriação e noção de propriedade. Deste modo, faço uma análise aprofundada sobre minha coleção de cabelos e considero que o processo de ajuntamento, agrupamento e arquivamento se dá por meio da *apropriação*, pois me aproprio dos próprios fios de cabelo. Pensando nessa reflexão e para tratar da problemática envolvida nestas colocações – a coleção de Reznikoff e a minha coleção, é necessário fazer uma breve abordagem sobre a apropriação, em que elejo alguns trabalhos para apresentação.

Discorrer sobre apropriações é relembrar Pablo Picasso (1881-1973) e suas colagens, Marcel Duchamp (1888-1968) e seus ready-mades, transformando os elementos da vida cotidiana, indiferentemente escolhidos em obra de arte. Objetos utilitários com pouco ou nenhum valor estético em si são retirados dos seus contextos originais e transformados em obra de arte ao receberem assinatura e lugar em espaços de exposições. Para além destes artistas e seus movimentos artísticos, os surrealistas na década de 30 também se apropriaram de diversos materiais e técnicas para realizarem colagens e assemblages, por meio da ideia de acaso e de escolha aleatória, princípios de criação dos dadaístas. A pop arte na década de 50 e 60 concede nova importância aos objetos comuns, buscando uma aproximação e comunicação direta com o público por meio de signos retirados da vida cotidiana e da cultura de massa.

No entanto, somente no final do século XX é que a apropriação se tornou um procedimento contemporâneo usual. Artistas brasileiros como Rosângela Rennó (1962),

¹⁶ O americano John Reznikoff (1960) é conhecido mundialmente por ser um colecionador de cabelo de celebridades e de grandes personagens históricos. Em sua coleção está induído mechas de cabelo de Edgar Allan Poe, Marilyn Monroe e Elvis Presley. Disponível em: <<http://www.universityarchives.com/Home.aspx>>. Acesso em: Dez. 2014.

Rochelle Costi (1961), Leda Catunda (1961), José Leonilson (1957), Bispo do Rosário (1909-1989) entre tantos outros, fazem ou fizeram da apropriação e do colecionismo, os elementos estruturais de suas respectivas poéticas.

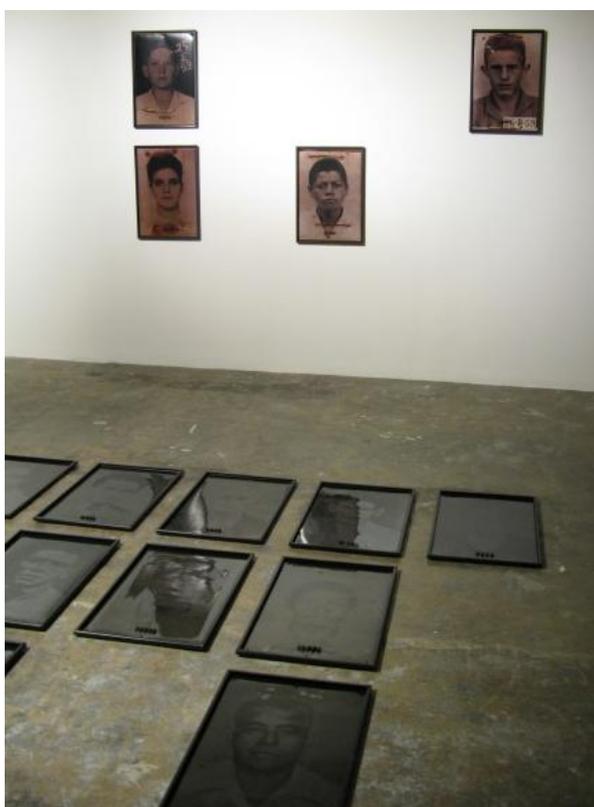
Rosângela Rennó apropria-se de materiais fornecidos pela cultura, coletando elementos e imagens originárias da fotografia com os quais desenvolve sua obra a partir da rearticulação de objetos e imagens retiradas de seu arquivo. Interfere e cria significações para seus achados a partir da ação de revelar e vedar a imagem apropriada dos mais diversos contextos culturais, pessoais e sociais (Figura 38).

Representa indivíduos que já possuíram suas biografias particulares, mas que a partir de sua interferência se comportam como ícones fotográficos mudos, levando ao espectador a tarefa de decifrá-los. Ao apropriar-se dessas fotografias, das memórias alheias e suas reconfigurações, sua obra nos convida a reconhecermos a nós mesmos através destas realidades.

A questão que desde já se coloca é que, tanto em Reznikoff quanto em Rennó, é pertinente comentar em apropriação como operação que vai gerar uma coleção. Ambos (e os outros artistas mencionados) tornarão próprio algo que não é deles, pois apropriar-se de algo é passar a tomá-lo como seu. Rennó apropria-se de câmeras fotográficas, de imagens de arquivos públicos, coleções de outros; mas Reznikoff lida com resíduos corporais de outras pessoas, coleciona e se apropria das mechas de cabelos de famosos, o que reproduz o próprio semelhante.

Em meu caso, a coleção causa estranhamento quando digo que me *aproprio de meus próprios fios de cabelos*, o que gera questionamentos: posso afirmar que “me” apropriar de meus próprios resíduos corporais – os fios de cabelo que caem ou os que são cortados? Quando eles deixaram de ser “meus” para que os retome? Seria possível apropriar de algo que já é meu?

Fig. 38. Rosangela Rennó, Imemorial, 1994. 40 impressões fotográficas ortocromáticas, 10 impressões a cores, 60 x 40 x 2 cm.



Fonte: <http://www.artishock.cl/2011/09/una-bienal-politica-que-tambien-es-poetica/>

Estes questionamentos são fragmentos do pensar sobre minha coleção e à primeira vista as respostas seriam uma só: não, não seria possível, porém, apresento aqui uma reflexão bastante ousada e espero conseguir explicar. A partir do momento em que me proponho juntar os próprios fios, após ações cotidianas de lavar, pentear e cortar os cabelos, decido que aqueles cabelos *não* mais irão para o lixo, e acredito que é nesse momento em que o verbo apropriar entra em ação, pois mesmo que cada fio seja expelido pelo meu próprio corpo, se não os guardasse, não seriam meus, aqui no sentido de posse, pois seriam descartados, assim os retomo como sendo meus. Deste modo, eles, os fios de cabelos são duplamente meus, entendidos como: fragmentos do meu corpo e objetos apropriados para minha coleção. Talvez a questão seja então que me “reaproprio” de algo cujo destino seria o afastamento por completo de meu corpo, de meu entorno.

Assim, descubro que é na ação cotidiana de coletar os fios de cabelos, que a apropriação esta presente, pois essas linhas naturalmente expelidas pelo meu corpo são resgatadas e ressignificadas, abstraídas de sua função; atribuo-lhes valores e considero-as como relíquias, ou seja, *“vestígios de qualquer grande acontecimento do passado mítico”* (POMIAN, 1984: 59), um ritual que se estabelece a cada banho, pentear e cortar dos fios de cabelos.

Associo esses fatos ao pensamento de James George Frazer (1982: 83-110), antropólogo que discute em *“O ramo de ouro”* a questão da *“magia simpática”*, ou seja, as relações mágicas existentes do resultado entre as ações e reações dos nossos desejos e necessidades, que perante a crença de cada indivíduo, pode ser usada para fins maléficos ou benéficos. Uma vez que a *“magia simpática”* é apresentada em duas vertentes, homeopática e contagiosa, acredito que tanto na coleção de Reznikoff, quanto em minha, podem-se relacionar com as duas maneiras mágicas de relação.

Portanto, creio que na primeira, onde *“o semelhante reproduz o semelhante”*, os fios de cabelos coletados assemelham-se à reprodução da minha imagem e na magia contagiosa, ou seja, os fragmentos corpóreos mesmo desconectados um do outro, devem *“conservar para sempre uma relação de simpatia”*, assim, o cabelo, mesmo separado do meu corpo, transmite impressões, caminhos para se chegar a mim.

3.2. Arconte, função que exerço

Abordar sobre apropriações é também tratar de memória, arquivos e coleções, situações e ações referentes e inerentes ao ser humano. Para se constituir um arquivo, é necessário colecionar, o que nos remete aos verbos selecionados afins, postos desde o início deste capítulo. Jacques Derrida (2001) destaca que a palavra arquivo, do latim *archivum* e do grego *arkheion*, indica inicialmente uma casa, domicílio ou endereço; a residência dos magistrados superiores (arcontes) que exerciam o comando de materiais e documentos importantes para seus grupos sociais. Portanto, o arquivo nasceu carregado do sentido domiciliar: *“No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível”* (DERRIDA, 2001: 12-13). O termo aqui é usado no sentido de lugar como depósito, suporte e até mesmo como arca, *“arca, desta vez em latim (“ark” em inglês) é o baú ou arca, a arca em madeira de acácia que abriga as tábuas de pedra; mas arca diz também o armário, o cercado, a cela da prisão, o reservatório”*. (Ibid: 36). É importante que o receptáculo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e de fácil acesso, pois apresenta funções como unificação, identificação e classificação.

A partir dessa definição topológica, coloca-se então o princípio nomológico, que diz respeito aos critérios e modos de comando do arquivo e determina a noção de consignação, isto é, de reunião, agrupamento de documentos, objetos e signos. De fato, quando se pensa no verbo arquivar, logo vem a nossa mente a imagem de pastas, documentos, papéis, registros e relatos históricos. Deste modo, o arquivo é constituído e organizado pelo arquivista, função essa que ainda não exerço sobre minha coleção. Antes passei por outras funções como coletora de cabelos provenientes de meu próprio couro cabeludo; posteriormente, após um dado bem quantificável de caixas e caixas de cabelos, me torno uma colecionadora dedicada aos materiais coletados, uma vez que *“a coleção exprime o amor pelo absoluto. Implica que o homem se apropria de uma parte do mundo para dominá-la inteiramente”* (MOLES, 1981: 139). Deste modo entendo que atualmente sou um arconte, aquele *responsável* pela guarda do material coletado.

O lugar em que os fios de cabelos habitam é o espaço interno de caixas de papelão, especificamente caixas de sapatos que possuem tampas. O objeto que utilizo como arquivo

e nomeio como caixa-arquivo não é fechado ou lacrado muito menos caracterizado como um cofre, pois não possui fechaduras, mas sim uma tampa que recostada fica fechada. Isso acaba por oferecer a possibilidade de que qualquer um possa abrir e dar uma “espiada” (Figura 39). Embora Derrida escreva que “(...) *um arquivo deve ser idiomático, e ao mesmo tempo ofertado e furtado à tradução, aberto e subtraído à interação e à reprodutibilidade técnica*” (DERRIDA, 2001: 118), isso não transforma de imediato minhas caixas em arquivo, mesmo que alguém possa abrir uma das caixas e mexer em seu conteúdo. Desse modo, a única certeza que tenho com relação ao meu material é que há um lugar (o princípio topológico) e que há uma coleção que habita minhas caixas, com as quais crio condições para o estabelecimento dessa coleção.

Neste caso, minhas caixas-arquivo não são sistematizadas, não possuem distinção de datas, horários, nem mesmo locais, pois o ritual cotidiano acontece não apenas em minha residência, mas em outros locais que eu permaneça. Esta coleção-arquivo não tem limites nem fronteiras, pois os fios arquivados se unificam como uma grande massa, em que não se identifica nem o primeiro, muito menos o último fio guardado. Os tufo não possuem ordem ou classificação e não existe nenhum tipo de organização do guardar no espaço interno. Preocupo-me mais com o arquivo como um lugar de guardar, não tanto com a sistematização do colecionado. O que me faz questionar se esse arquivo também não está condicionado ao guardar e contar uma história através do resgate da memória a partir da ação de abrir as caixas-arquivo.

Fig. 39. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 3, com tampa.



Foto da artista.

3.2.1. Arquivar de mim

Derrida (2001) esclarece que a noção de arquivo está presente na obra de Freud, principalmente com relação à repressão e a leitura dos registros, pois o psicanalista cita constantemente cenas de escavação arqueológica evocando a estocagem das impressões, ligando o saber à memória deixada através dos objetos e de escritas. Destaca ainda em “Mal de arquivo” três teses na obra freudiana que se referem ao conceito de arquivo. Primeira, o arquivo técnico enquanto suporte, segundo o arquivo motivado pela pulsão de morte e por último, Freud esclarece o arquivo no sentido arcôntico.

O arquivo remete não só ao processo de organização da própria vida, mas também está relacionado ao funcionamento psíquico, a um trabalho escritural que funda a subjetividade e permite o seu funcionamento. Na modernidade surge uma modalidade de “arquivamento de si”, que tem a função de controle e apreensão da própria história.

É nessa busca interior que o desejo de “arquivar” os cabelos tomou conta de mim, como pelo desejo romântico de mergulhar nos mistérios mais insondáveis da alma. “Arquivar cabelos” reproduz o que seria guardar minha vida, fragmentos do percurso realizado até o momento, atos e fatos históricos, onde existe ainda uma relação direta com a representação, não através da escrita, mas sim imagética das lembranças de caminhos que realmente percorri, pois ao direcionar meu olhar para este arquivar de mim, retomo ao passado e dialogo com minha própria vivência. Philippe Artières (1998) explica a necessidade de “arquivarmos” nossa vida:

(...) por que arquivamos nossas vidas? Para responder a uma injunção social. Temos assim que manter nossas vidas bem organizadas, pôr o preto no branco, sem mentir, sem pular páginas nem deixar lacunas. O anormal é o sem-papéis. O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico. Arquivamos, portanto nossas vidas, primeiro, em resposta ao mandamento “arquivarás tua vida” — e o farás por meio de práticas múltiplas: manterás cuidadosamente e cotidianamente o teu diário, onde toda noite examinarás o teu dia; conservarás preciosamente alguns papéis colocando-os de lado numa pasta, numa gaveta, num cofre: esses papéis são a tua identidade; enfim, redigirás a tua autobiografia, passarás a tua vida a limpo, dirás a verdade.” (ARTIÈRES, 1998: 10-11)

Esse “arquivar de mim” é importante, pois percebo a presença identitária através do arquivar, que produz não só um objeto estético artístico quanto “registra” os momentos

cotidianos, como que se contassem histórias passadas. Ressalto ainda, que o arquivo tem um espaço estrutural e fundamental para revelar e resgatar a memória a partir do momento em que se acessam esses arquivos. Os cabelos guardados se constituem em camadas e camadas de tempos vividos; ao abrir uma caixa, essa se torna uma lembrança material que me faz reviver aspectos de minha vida. Sei de sua temporalidade pelo aspecto físico e coloração dos fios.

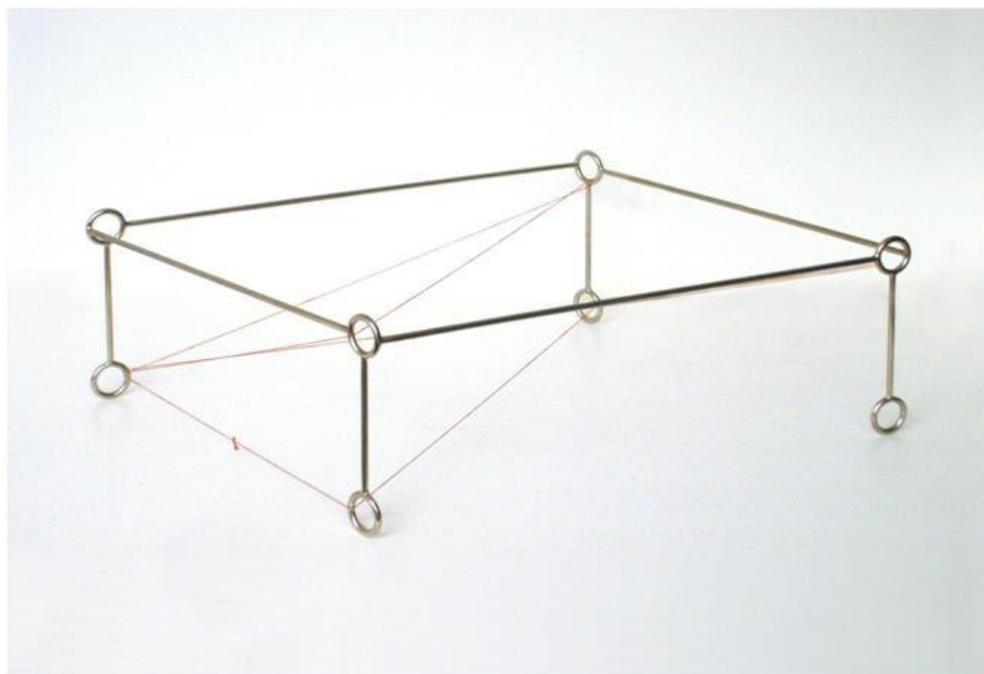
Essas memórias, colocadas umas sobre as outras, em forma de tufo de cabelos, são empilhadas dentro das caixas-arquivos e precisam de um espaço, pois não existe arquivo sem um lugar de consignação e reunião, sem uma técnica de repetição e sem exterioridade e interioridade. *“Não há arquivo sem exterior.”* (DERRIDA, 2001: 22).

Após dez anos de elaboração, os cabelos e suas caixas estão sendo questionados e ao pensar no interno e no externo, acredito que esta relação acontece em dois momentos. No primeiro instante, como já foi dito, utilizo a caixa de papelão como um receptáculo para o arquivamento dos fios de cabelos, o que compreendo esse conjunto como um objeto, denominado como caixa-arquivo.

Já no segundo momento, durante a exposição artística, essa relação do interno e externo se aplica de modo distinto. A caixa de papelão se transforma em caixa de acrílico cristal transparente, apresentando um espaço relacional entre o interno e o externo de modo distinto, sendo apreendidos simultaneamente pelo olhar, denomino-as como caixas-diário. Waltércio Caldas, em sua obra *Caixas*, 2000, trabalha com o ato do olhar numa percepção sensível do espaço vazio (Figura 40).

Diferente de Caldas, o espaço interno das minhas caixas-diário é preenchido parcialmente pelos tufo de cabelos, que apresentam composições escultóricas, pois possuem volume, altura, largura, profundidade e expressividade. Porém os contornos são distintos entre si, pois *“tudo é eventualmente emoldurado, delimitado de alguma forma”* (BRETT, 2012: 19). Modelados pelo tempo, os quatro blocos de massa de cabelos serão visualizados sem que seja necessário levantar a tampa, ou mesmo abrir a caixa, pois segundo Krzysztof Pomian (1984), os colecionadores expõem os objetos de modo que seja apenas possível vê-los e não tocá-los, por isso estarão cobertos por um *“manto”* transparente.

Fig. 40. Waltercio Caldas. Caixas, 2000.



Fonte: Catálogo: Aberto e fechado: caixa e livro na arte brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012: 257.

Aparentemente inexpressiva, *“a caixa [será vista] como espaço assinalado no fluxo geral e infinito da realidade”* (BRETT, 2012: 53), demonstrando o desnudamento do interno, tanto da caixa como do sujeito. A caixa de um modo geral, segundo o crítico de arte, desde 1950 tem sido uma preocupação constante entre os artistas e esse interesse acompanha *“a ligação dos artistas com o raciocínio ordenador do construtivismo geométrico, afinal, a caixa é um constructo geométrico”* (Ibid: 13) e neste caso, molda e emoldura os fios de cabelo arquivados. Acredito que quando se trata da caixa, tanto de papelão ou a acrílica, a mesma exerce, para além da função de abrigo, a função de limitador e divisor de águas, de percepções, de visualidades, pois separa o interno do externo, criando um espaço real de relação entre o dentro e o fora, pois *“trata-se do ponto de encontro entre a finitude de uma determinada porção local e a infinitude do espaço cósmico.”* (Ibid: 15).

Dessa maneira há um interior para aquilo que é abrigado, guardado, protegido, pouco visto quase que secreto, pois a caixa de papelão atua de modo a vedar o interno, que para ser observado, deve-se abrir as caixas, já a caixa de acrílico cristal transparente, exerce a função de proteger, e vai além, de expor os olhos o que antes era algo tido como secreto, íntimo. Contudo, é importante dizer que desta coleção, as caixas-arquivo, receptáculos que abriga os tufo de cabelos, não serão exteriorizados em objeto de arte, mas obedecendo aos meus desejos, mesmo que em meio aos conflitos internos de tomadas de decisões, exporei minhas caixas-diário, o que significa abrir a imensidão escura da memória.

Pensar no exterior das caixas-arquivo é encontrar um entorno carregado de significados, pois todas as coisas existentes, animadas ou inanimadas, exigem um lugar para estar, para se ocupar e se relacionar com o meio. Assim, acredito que estas caixas-arquivo são constituídas pelo interno, já que sem o que guardar, não existiria o interno nem mesmo o externo. Assim, ao abrir as caixas-arquivo encontro uma moradia para esses momentos vividos e entendo que o espaço interior das caixas são profundos, apresentando uma função notória de fazer se habitar o que de experiências existiram nos caminhos percorridos e que na minha memória ficaram. Lembranças que conservam fragmentos da minha história. Isso significa dizer que as caixas são objetos intermediários entre uma realidade interior (os cabelos depositados) e exterior (o contexto onde as caixas estão).

3.3. Ação repetitiva e cotidiana

A vida contemporânea é marcada por ritmos, e a repetição é um dado importante na percepção de nossas vivências; portanto, está intimamente ligada às minhas experiências e ações individuais ou coletivas bem como às funções vitais do meu corpo, à rotina diária e às relações que estabeleço com o lugar de intimidade.

Estas relações estão diretamente ligadas ao desejo de me representar, colocar-me perante o mundo contemporâneo de modo singular, e repetir é uma ação que está diretamente ligada à necessidade de buscar aquilo que me falta, ou seja, o de preencher as lacunas existenciais da subjetividade. Repetir relaciona-se a colecionar, pois é a insistência, a repetição de uma ação que gerará um volume no interior de cada caixa.

A ação deve ser novamente descrita: no ato de lavar os cabelos compridos e tingidos, percebia os fios em minhas mãos; junto os fios que se desprendem do couro cabeludo e os coloco aleatoriamente na parede clara do box do banheiro (Figura 41); ao término do banho recolho esses fios da parede e coloco-os sobre a pia do banheiro. Na sequência, penteio os cabelos, recolhendo os fios que ficam armazenados na escova de cabelo. Todos os fios são reunidos, exceto os fios que caem no chão, e são enrolados em uma única “espiral” e guardados em uma caixa de papelão atada dentro do armário do banheiro, criando então um emaranhado de linhas. Assim, esta ação se repete há dez anos e dura até os dias atuais.

Repetir aqui se transforma numa ação que desenvolvo a cada banho, sempre que junto os fios de cabelo; abro a caixa-arquivo do armário do banheiro e guardo os tufo de cabelos. Acredito que esse gesto está relacionado à tentativa de preencher esse vazio, fazendo a história e a memória resistirem ao tempo; a ação que se repete é uma tentativa deliberada de cobrir esse espaço aberto.

A repetição aparece nessa dissertação como um meio de representação do sujeito, não apenas na ação cotidiana de juntar os fios de cabelos, mas também nas experimentações realizadas no decorrer desta pesquisa. Portanto, a repetição surge principalmente com o significado de fazer novamente, para a constituição de um arquivo da memória, que se apresenta explorado e relacionado a uma ação cotidiana. A ação existe desde o momento em que surge o desejo de guardar e arquivar uma parte que se dissocia do meu corpo, o cabelo (fatos já descritos anteriormente). Este fragmento, juntamente com

Fig. 41. Mara Rúbia Colli. desenhofotográfico, 2013.



Fonte: Acervo da artista.

o gesto repetitivo, esteve presente e fortemente representado em imagens autorrepresentacionais produzidas até o momento, ora em linhas gráficas, ora pela fotografia e sua manipulação, ora em massa de cor, ora em materiais orgânicos.

A partir dessa reflexão, questões são alavancadas e em meio ao caos é que surgem as expressividades e objetos de arte, pois as incertezas são inerentes aos processos de criação (REY, 1996). Questiono quando uma ação comum, cotidiana torna-se estranha, ou ainda quando uma relação estranha e incomum transfere-se para a normalidade, ou mesmo a um objeto de arte através da repetição de uma ação. Estes são questionamentos desprovidos de respostas definitivas, mas acredito que a repetição é um gesto peculiar nas ações dos trabalhos apresentados para essa dissertação, pois o gesto repetido atua como dispositivo de visibilidade em cada trabalho e na trajetória poética.

3.3.1. Junção aleatória dos fios capilares

Esta coleção se apresenta por meio da junção aleatória dos fios capilares que são guardados e memorizados em caixas-arquivo. A caixa em uso cotidiano fica dentro do armarinho do banheiro, já as caixas cheias ou dadas como finalizadas, são sobrepostas de baixo para cima dentro de um armário maior, de modo que a superior é a mais recente. (Figuras 42 e 43).

As caixas são pensadas apenas em sua função de guardar os cabelos, portanto, não me importa o tamanho, formato ou cor de suas embalagens; o acondicionamento dos fios em caixas de papelão é importante, pois são guardados ainda úmidos. O papelão absorve a umidade evitando que o cabelo apodreça rapidamente, o que permite verificar o tempo que leva para se decompor, ou mesmo a possibilidade de mudança de cor.

No início do procedimento de juntar os fios, não imaginava que se tornariam uma coleção, nem mesmo que seriam arquivados em caixas de papelão, pois o intuito era apenas usá-los como matéria para produção artística. Antes de encontrar o lugar propício para guardar os fios (a caixa de papelão), eles tiveram outra morada: a gaveta do armário do banheiro.

Fig. 42. Mara Rúbia Colli. Armarinho do banheiro.



Foto da artista.

Fig. 43. Mara Rúbia Colli. Caixas-arquivos empilhadas, até janeiro de 2015.



Foto da artista.

A gaveta, de acordo com Bachelard (1988: 160), é um espaço de devaneios da intimidade, um órgão da vida psicológica secreta. Contudo, é importante deixar claro que minha intenção não era e nunca foi de esconder, ou mesmo que esse juntar de fios de cabelo fosse um segredo, mas não sentia a necessidade de falar, comentar e nem mesmo mencionar que estava juntando meus fios de cabelo, às vezes por receio do que o outro poderia pensar ou mesmo pelo simples fato de pensar a intimidade como algo não manipulável pelo outro.

Esse espaço foi usado por um curto período, pois além de mim, outras pessoas também usavam o banheiro. Porém, a gaveta era minha e achava que não teria problema em usá-la como arquivo (termo aqui usado no sentido de lugar onde pertences são guardados). O tempo desse lugar como arquivo foi o mesmo tempo que meus familiares demoraram em perceber esse agrupamento de fios, e quando isso aconteceu, diversas reações emocionais foram suscitadas. As reações foram de insatisfação, horror, nojo, dúvidas, susto e estranhamento. Meus familiares não acreditavam no que viam naquela gaveta – aglomerados de tufo e fios de cabelos informes. Com essa reação não esperada, disse-lhes que eram materiais possíveis para futuros trabalhos de arte e base para uma pesquisa em mestrado. No entanto, a partir da reação dos familiares, percebi também que a coleção de fios de cabelo não deveria ficar à mostra e acessível ao contato dos outros; foi então que comecei o arquivo em caixa de papelão, especificamente caixas de sapatos.

Entendo que nesse momento a coleção começou de fato, pois *“a coleção é um fenômeno esteticamente puro, mas é em princípio intensa, pois exige um esforço pessoal, sacrifícios, dá um sentido à vida”* (MOLES, 1981: 139). Deixei de pensá-los somente como matéria para futuros trabalhos em artes. Essa função específica tornou-se uma questão secundária, mas ainda não sabia o porquê do ato de colecionar, mas continuava a repetir a ação. É como se substituísse uma intenção clara para uma intenção difusa e hoje tenho consciência de que os sentidos simbólicos dos cabelos e do ato de guardá-los ganharam profundidade.

Hoje esse assunto ainda assusta, causando espanto e estranhamento em meus familiares e nas outras pessoas que ficam sabendo, ao mesmo tempo em que respeitam minhas decisões e ações. Apesar de já estarem acostumados com a presença das caixas,

ainda não conseguem compreender como é possível alguém colecionar cabelos, como que uma coleção de fios de cabelos pode ser objeto de pesquisa e estudo no meio acadêmico.

Colecionar é um ato emocional e um modo de manter a história viva, por isso não posso dizer que o que aconteceu comigo durante esses dez anos de coleção não deverão ser mexidos, ou mesmo revidados, mas acredito que esse não seja o melhor momento, pois as caixas foram abertas há poucos meses e acredito que para remexer nessa história, nos fatos ocorridos, nas feridas abertas e não cicatrizadas, nos momentos de extrema felicidade e por vezes desespero, devo agir com calma, serenidade e estar preparada para enfrentá-los de frente.

Contudo, com o passar do tempo foram se acumulando caixas e mais caixas de cabelos reunidos, agrupados e arquivados. A coleção se demonstra numa constante crescente, independentemente das vezes que lavo o cabelo, pois o aumento acontece tanto de modo gradativo e quantitativo, no que se refere à quantidade de fios, quanto estético artístico, pois esse crescimento da coleção é orientado por um fator unitário de semelhança.

“A coleção é um fenômeno de Gestalt” (MOLES, 1981: 138); é caracterizada como um sistema apresentado por uma forma fechada, de uma escolha definida pelo gosto, ou atração pelas formas do mundo, e assim a coleção se transforma em uma forma fechada, porém aberta aos atos, funções e ações futuras. Em um sistema fechado em si mesmo, a Gestalt possibilita visualizar a coleção dentro de um conjunto de relações, pois colecionar é o mesmo que arquivar a história, demonstrar fatos, e verificar vestígios em seu DNA.

3.3.2. Fragmento designado

É importante ressaltar que diante da multiplicidade das formas e coisas do entorno, percebi que meus cabelos me chamavam a atenção, me conquistaram com sua cor e forma expostas na parede do box, se tornando um diferencial quando comparados aos demais modos de coleção, como revistas, selos, brinquedos, histórias em quadrinhos entre outras. Minha coleção de fios de cabelo possui sua originalidade, singularidade e sua significação, pois não há como vender ou trocar peças como nas maiorias das coleções, e catalogar de modo a organizar os fios por data e local se transforma numa missão não necessária, pois

esse registro sistematizado é apresentado apenas por período de tempo entre uma caixa dada como finalizada e outra dada por aberta a receber mais fios de cabelos.

Arquivar é aprender a identificar, selecionar, ordenar, classificar, hierarquizar em função de critérios. Porém nesta coleção organizada, a classificação não se dá por tufo, ou mesmo por banho, mas sim por um período de tempo específico e diferente para cada caixa arquivo.

Esta coleção, para meu universo pessoal, é o equivalente a uma relíquia sagrada, são pontes para outro “mundo” particular, um passado com fatos e histórias pessoais. Nele, os fios de cabelos deixam de exercer sua função original e passam a ser fetiches, desejos, memórias. Coletar esse tipo de objeto é segmentar parte do meu mundo, é estar determinada a conhecer e nesse momento da pesquisa, não analisar esta fatia da minha realidade.

Mas colecionar não se limita apenas ao prazer de guardar, vai além, quando existe uma cumplicidade, um compromisso que chega a se tornar um ciclo vicioso, porém é gratificante e ao mesmo tempo paranóico, pois todo colecionador tem como propósito finalizar a coleção com a última peça ou com a mais rara, mas no meu caso acredito que minha coleção é infinita, não pretendo colocar um final, pois *“o espírito do colecionador não tem descanso enquanto não adquire zelosamente todos os elementos da série que ele constitui”* (MOLES, 1981: 139).

Conseguir o último item para minha coleção seria o mesmo que pensar em encerrar a repetição da ação de coletar cabelos. Seria possível apenas a partir do momento que eu determinasse que não mais iria abrir outra caixa, pois se pensar no material orgânico colecionável, é fato que o corpo, até o momento, exerce sua função de renovação de fios de cabelo no couro cabeludo de modo eficaz e saudável, assim, por enquanto teria o que guardar.

De modo que desde a abertura da caixa-arquivo 1 até o encerramento da caixa-arquivo 4, os fios recolhidos e arquivados em cada caixa-arquivo se transformam em uma única massa, um único bloco de minha coleção. Portanto, até o momento esta coleção se apresenta com quatro blocos de massa de cabelos, nos quais posso dizer que são raros e insubstituíveis – não se troca como uma figurinha de álbum da seleção brasileira – não conseguiria encontrar fragmentos desta coleção em lugar algum, pois são como bens

inalienáveis, intransferíveis e intransmissíveis. Portanto é uma coleção pessoal, são meus próprios fios de cabelos, aqueles que caem durante o banho, durante a ação de penteá-los e também de cortá-los.

Para Walter Benjamin (1987), por mais simples que cada peça possa parecer dentro de uma coleção, ela parece participar de um “ciclo mágico”, carregado de sentidos que transpassa o conhecimento de sua época. Descreve a si mesmo como um colecionador de livros e menciona que o colecionador mantém uma relação misteriosa e íntima com seus pertences, *“pois a atitude do colecionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação à sua posse”* (BENJAMIN, 1987: 234).

Tomar posse, assim como traz Benjamin, creio que não seja simplesmente dizer “é meu”, num sentido de possuir ou tomar algo como propriedade, vai além, exige uma responsabilidade maior de cuidado, afeto e carinho para com as peças colecionadas, pois cada fragmento coloca-se num lugar de importância e relevância nesta coleção, que apresenta uma relação intimista, mística e simbólica entre o colecionador e o objeto caixa-arquivo.

Assim, ao lembrar e olhar para minha própria coleção, percebo que possuo a mim mesma, interpreto o passado, relembro os fatos, exercendo a memória prática e ativa das manifestações pelas quais passei para conquistar cada fragmento colecionado. Deste modo acredito que toda coleção é também um diário construído através de uma “série” que resgato do esquecimento.

Entendo que minha prática de colecionar/arquivar se transformou num processo poético contínuo, repetitivo e metódico no qual cada tufo é significativo e carregado de história, é trazer para a memória lembranças dos meus ciclos de vida além de gerar forte afetividade. Com a exposição desta coleção, apresento um percurso no qual o meu mundo interior narra de modo curioso o silêncio dos aglomerados fios de cabelos.

Considero que não sou uma colecionadora comum, no sentido amplo da palavra e sua função, pois não vou à caça de objetos, muito menos os compro, ou troco com outras colecionadoras, nem vendo total ou parcial esta coleção, apenas espero o tempo agir sobre meu couro cabeludo e meu corpo expelir os fios. Mesmo assim, acredito que desenvolvo uma coleção de fios de cabelos, ao mesmo tempo de memórias e lembranças vivenciadas e experienciadas no meu dia a dia. Por outro lado, sem ser contraditória sou sim uma

colecionadora temática, pois coleciono o mesmo objeto dentro de um mesmo assunto, ou tema.

Contudo, para se constituir essa coleção-arquivo existe um critério: não é guardado qualquer fio que cai. Aqueles que caem durante minha passagem por algum lugar distinto, lá eles ficam, como se parte de mim ficasse para trás, ou ainda pertencesse ao local. *Junto apenas aqueles que caem durante o banho, durante o ato de pentear o cabelo e aqueles que corto no salão.* Os fios que caem no chão do banheiro não são coletados, e assim não fazem parte desta coleção. Guardo os fios de cabelo que saem em minhas mãos, ou ainda sobre a pele do meu corpo, pois de acordo com Artières

não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens. (ARTIÈRES, 1998: 11)

Assim, compreendo que os tufo de cabelos, ao serem coletados, deixam de ser definidos pela função que exercem para entrar na ordem da subjetividade, deslocando sua temporalidade, materialidade e espacialidade para um repertório, fixo e transitório ao mesmo tempo, que apresenta fragmentos de uma história revelando uma realidade vivenciada. Suponho esta coleção-arquivo como modo de recriar o eu, num processo de reestruturação, pois existe um processo de percepção do que esse objeto irá dizer sobre mim.

3.4. Abrindo as caixas

Esta coleção se desenvolve com o passar do tempo, são anos de aglomeração de caixas e caixas de cabelos, uma enorme quantidade de fios em diversos tamanhos. Uma proposta é feita de modo surpreendente: “vamos ver o que esta coleção tem a te dizer? Que tal abrir as caixas?”. Trago aqui a importância deste fato e através da ação do abrir descrevo a minha reação perante este “ato de loucura” e sensações em colecionar cabelos.

Antes de abrir as caixas muito se passou pelos meus pensamentos, dúvidas surgiram se deveria ou não mexer e tocar nesses emaranhados de fios, nessa matéria até então nunca retirada, mexida, olhada, tocada, observada e fotografada. O medo e a insegurança do que

encontraria tomaram conta de mim, porém *“quando damos aos objetos a amizade convém, não abrimos mais um armário [caixa-arquivo] sem estremecer um pouco.”* (BACHELARD, 1988: 162).

Revirar algo intocável até então se tornou para mim uma ação ousada e no mínimo estranha. Estar de frente com as caixas-arquivo é como olhar uma lápide, túmulo, sepulcro, urna, tumba, sinônimos de câmara mortuária onde os cabelos repousam. Portanto, abrir as caixas-arquivo se transformou em uma ação profana, pois me deparo com o morto, como se estivesse diante de um caixão e exumasse fragmentos do meu corpo, que remontam e me fazem reviver uma história que apresentam um outro “eu”, um “eu” que ficou num passado, como se ainda estivesse conectada, por uma “magia simpática”, com aqueles fios que já fizeram parte do meu corpo.

Entendo que levantar a tampa de cada caixa-arquivo é perceber uma mistura de sensações; é levar um choque de realidade e perceber que o tempo passa, mas ao mesmo tempo é um tempo que permanece vivo em minhas memórias e lembranças, e nesse momento é perceptível a potencia dessa matéria orgânica, pois nas exumações, tendemos a focar no esqueleto, mas os cabelos são elementos muito fortes do que permanece dentro de um caixão.

Ao abrir a Caixa-arquivo 1 a reação foi de surpresa em ver que os cabelos lá estavam intactos do mesmo modo em que eu os havia deixado. Esse primeiro momento foi de descoberta de um olhar inicialmente curioso e ao mesmo tempo descritivo, um momento de olhar e observar essa matéria. Deparo-me ao abrir a primeira caixa com os cabelos moldados e emoldurados pelo tempo, em diversas camadas como se fossem fragmentos de uma era geológica que durou de 2004 a 2009. Encontro-me com esses cabelos e percebo que inicialmente não tenho nenhuma sensação, apenas o sentido de surpresa por notar que por mais que o tempo passou, eles ainda estavam ali. Eles sobreviveram ao tempo, não se decompueram, não estavam no processo de putrefação, estão ainda do mesmo modo como eu os havia deixado, não estão vivos, mas trazem características definidas de quando eu os guardei.

Observei que a primeira característica marcante foi a mescla de cores que a primeira caixa apresenta. Um emaranhado de linhas, fios de cabelos com as cores em tons avermelhados; no entanto, havia uma diferença entre os primeiros cabelos guardados e os

últimos colocados na caixa, existindo ali camadas não só de cabelos, mas de cores também. Os primeiros cabelos estavam perdendo a cor avermelhada, quase que voltando à cor natural castanho claro, porém lembram também tons acobreados, que variam do mais claro ao mais escuro. Os tons escuros estão na parte inferior da caixa, pois são estes os mais antigos, justamente pelo fato de que a caixa ia sendo preenchida de baixo para cima, pois começo com a caixa vazia como um receptáculo, um “arquivo da memória” (Figura 44).

Ao notar a perda da cor vermelha tingida sobre o fio, procurei por vestígios dessa tinta na caixa e não obtive êxito, pois não consegui encontrar nenhum resíduo dessa cor, a tintura não se transformou nem em pó, nem fuligens, apenas havia desaparecido com o tempo. O que ficou no fundo da caixa foram pedaços, farelos bem pequenos de cabelos, quase um pó, como que quebrados e separados.

A textura continua a mesma, natural e específica do próprio cabelo, como se os fios acabassem de cair do couro cabeludo em minhas mãos, apenas a cor se desfez. Outro fato importante percebido perante a primeira caixa é que o cabelo se amoldou ao formato da caixa. Apreendendo impressões visuais, os cabelos dessa primeira caixa mesmo que separados, se comportam como um único bloco. Os tufoes que são colocados nas bordas ou próximos às bordas da caixa atuam como um tecido que recobre uma superfície, adaptando-se ao ambiente interno da caixa e respondendo, como forma, diferentemente dos outros tufoes do interior da caixa (Figura 45).

Após cinco anos a primeira caixa-arquivo começou a transbordar, chegou ao seu limite de espaço para guardar os tufoes de cabelos, daí a necessidade de fechar esta e começar outra. A Caixa-arquivo 2, assim como uma continuidade da primeira, surge para suprir o desejo de continuar a guardar e juntar esses cabelos e também pela necessidade básica de elaborar outro espaço, outro receptáculo para minha coleção.

Ao abri-la percebi que havia pontos em comum e pontos distintos com a primeira. A cor ainda permanecia a mesma, tons avermelhados e não havia diferença em suas tonalidades, estavam brilhantes como se ainda pouco tivessem se soltado do meu couro cabeludo. O cabelo permanecia com a mesma textura, porém estava muito diferente da primeira, pois a segunda caixa não estava totalmente preenchida, havia pouco mais que a metade; os tufoes que recobriam o entorno da caixa ainda não tinham se emoldurado totalmente, apenas um leve formato retangular. Aqui, nesta caixa o tempo que se passou

até chegar nessa abertura para a pesquisa, foi de cinco anos, pois foi aberta no ano de 2009 e durou por três anos, até 2012 (Figura 46).

O seu não preenchimento total se deu justamente pelo fato de ter mudado da casa de meus pais, em função de meu casamento. Decidi deixar aquela caixa na casa de meus pais, iniciando uma caixa nova na nova residência. Assim, a segunda caixa passou a representar uma etapa específica em minha história de vida, pois acredito que se não tivesse saído de casa não teria trocado de caixa, mas saí, me casei e ao chegar ao apartamento, eu senti a necessidade de começar a terceira caixa e iniciar novamente outra etapa da minha coleção, com novas sensações do registro de guardar.

Ao abrir a Caixa-arquivo 3, pensei na correlação da caixa anterior com fatos pessoais e isso gerou certa angústia na relação de minha vida com a caixa em questão. Porém, de modo muito distinto, os fios de cabelo que se apresentam nesta caixa são meus cabelos ainda vermelhos, tons mais escuros que os das outras duas caixas, parecendo mais rígidos, mas com a mesma textura específica própria do meu cabelo.

Os tufos esferóides presentes na terceira caixa ainda não se moldaram à forma da caixa, como se não recobrissem nenhuma superfície, esses tufos estão soltos como se solicitassem e exercessem certa liberdade. Estão conectados, mas não remetem a um único bloco de massa de cabelo, são tufos livres uns dos outros, soltos dentro do espaço interno da caixa (Figura 47).

Compreende-se também outra diferença, a quantidade de cabelos nesta caixa é surpreendente, em pouco mais de um ano, a caixa está quase completa, percebo neste momento a influência que o viver exerce sobre a queda do cabelo. Está comprovado cientificamente que o estresse afeta a queda de cabelos e acredito que tenha sido um dos fatores para a “superpopulação” de fios na caixa. Assim, esta terceira caixa tem um tempo de duração diferente das outras duas, ela começou em 2012 e foi encerrada em 2014, durou um ano e cinco meses, o tempo em que foi suficiente para um descobrir e despertar, mesmo tempo em que durou meu casamento, pois atualmente estou divorciada.

Após esse fato deflagrado, retorno à casa de meus pais, e meu desejo e vontade de continuar colecionando cabelos permanece. Chego, abro o armário do banheiro e me deparo com a Caixa-arquivo 2 incompleta, conforme já descrito anteriormente. Não finalizei nem dei continuidade à coleção nesta caixa, pois junto a esta mudança veio a

Fig. 44. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa 1, cores detalhadas.



Foto da artista.

Fig. 45. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa-arquivo 1.



Foto da artista.

Fig. 46. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa-arquivo 2.



Foto da artista.

Fig. 47. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa 3.



Foto da artista.

necessidade de procurar por outro receptáculo e começar a Caixa-arquivo 4, essa caixa se diferencia das demais, pois é a caixa do presente, que está no processo de construção e que atualmente tem aproximadamente dez meses de coleta de material orgânico, acredito que esta caixa-arquivo irá marcar um outro ciclo de vida, pois pretendo encerrar esta caixa assim que depositar o material gráfico da dissertação na secretaria da pós-graduação (Figura 48).

Após a abertura dessas caixas-arquivo e fazendo uma retrospectiva sobre essa ação, percebo que o cabelo coletado atravessou por vários processos e apresenta sentidos, significados e significantes distintos. Ainda natural e fixo em meu couro cabeludo, o fio de cabelo passou pelo processo de coloração, depois de tingido, houve a queda, a perda do fio de cabelo de modo natural sem que houvesse um esforço para isso acontecer, posteriormente o banho, o pentear, a coleta e o arquivar em caixas-arquivo, daí a ação do tempo sobre esses fios, e por fim a abertura das caixas.

Com essa iniciativa de abrir, visualizar e descrever cada uma das caixas-arquivo, pude perceber e relembrar todo o processo experienciado e vivenciado durante a ação já descrita de coletar os fios de cabelo. Considero então de extrema importância deixar registrado que entre tantos tufo de cabelos, caixas-arquivo e lembranças acessadas em minha memória, o que mais me chamou a atenção e me fez refletir foram os fios, aqueles que estão presente em minha Caixa-arquivo 1, os primeiros fios guardados e arquivados que de modo natural passaram pelo processo de despigmentação temporal, pois a partir desses fios pude associar ao esvaecer da vaidade, a cronologia do tempo que está em constante pressão, a atuação desse mesmo tempo sobre a fragilidade da vida e o próprio passar do tempo.

Deste modo, creio que o processo de abrir essas caixas disponibiliza não apenas a visualidade do processo de repetição de uma ação cotidiana, mas também possibilita me ver de frente, entrar e estar em contato comigo mesma, acessando minhas lembranças e momentos passados, pois após abertura das caixas-arquivo *“o externo não significa mais nada. E mesmo, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade”* (BACHELARD, 1988: 165). Portanto o interior das caixas-arquivos é profundo, se tornando num espaço que se abre demonstrando um propósito, o de recordar fatos.

Fig. 48. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos no interior da Caixa-arquivo 4, até janeiro de 2015. Caixa em construção.

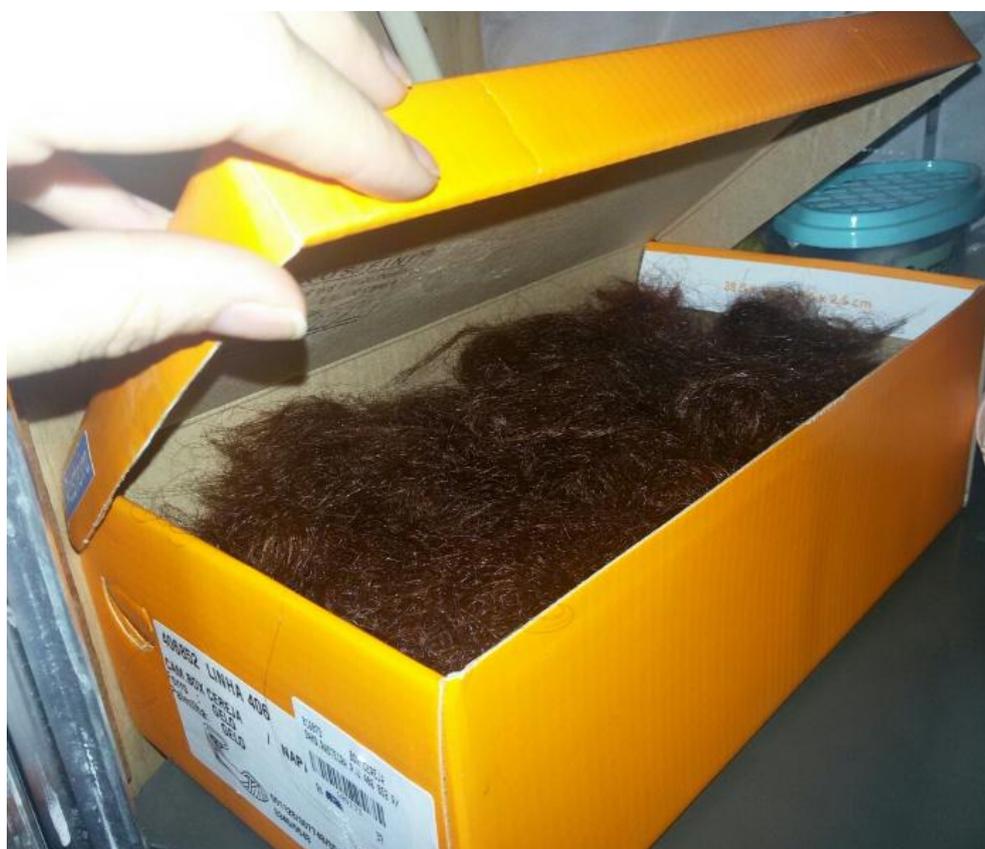


Foto da artista.

3.4.1. Linhas informes

É importante ressaltar que considero os tufos de cabelos fragmentos, como se fossem peças de um grande quebra-cabeça sem fim, que dia após dia vai sendo construído. Cada tufo é colocado de modo isolado na caixa que esta em processo de construção e que com o tempo, por algum motivo esses tufos se cruzam, interlaçam se conectando uns aos outros (Figura 49).

Isolando um desses tufos da coleção, percebo ao analisá-lo individual e isoladamente que são nada menos que pequenas esculturas, realizadas através da ação de juntar que se transformam num amontoado de linhas, fios de cabelos que representam uma era geológica temporal sem forma definida. Porém, ao mesmo tempo, os tufos parecem lembrar uma forma esferóide, pois o movimento que faço na hora de juntá-los, é um movimento circular (Figura 50).

Informe, sem uma forma definida, mas com características parecidas por serem realizados com uma mesma ação, cada tufo de cabelo coletado tem um formato diferente, um contorno de ocupação composicional tanto do espaço da massa corporal escultórica quanto a composição das linhas que fios de cabelos ocupam são apresentados de distintas maneiras, se diferem não só no formato, mas por vezes nas cores demonstrando vários tons de vermelho e também na quantidade de fios que caem a cada banho. Porém é importante dizer que essas pequenas esculturas consideradas como tufos de cabelos, apresentam uma mesma aparência plástica tanto em textura, quanto em matéria orgânica e que a cada banho possuem uma forma (Figura 50.1).

Ao analisá-los solitariamente, logo percebi características comuns e distintas associadas aos trabalhos escultóricos da artista plástica brasileira Frida Baranek (1961), que através de esculturas realizadas com materiais industrializados como o ferro, aço e o mármore, apresenta uma expressão visual em suas obras com placas, hastes e fios numa aparente metamorfose da ação do tempo sobre a matéria-prima, transformando a cor e a textura deixando sua marca no tempo, de maneira a perder sua aparência original.

Fig. 49. Mara Rúbia Colli. Tufos de cabelos em formato esferoide.



Foto da artista.

Fig. 50. Mara Rúbia Colli. Tufo de cabelo isolado, após o processo de coleta.



Foto da artista.

Fig. 50.1. Mara Rúbia Colli. Tufo de cabelo isolado, após o processo de coleta.



Foto da artista.

A artista em sua obra “BBB”, 1993 (Figura 51), desenvolve uma escultura em grande escala, transformando um emaranhado de fios de aço e peças de avião numa forma orgânica e intimista, num jogo de equilíbrio, no qual o material aparentemente mais leve sustenta o mais pesado, demonstrando gestual do desenho em suas linhas.

Segundo Catherine Bompuis¹⁷ a artista Frida Baranek desenvolve suas obras *“introduzindo a dimensão afetiva que transmite ao objeto uma vivência, uma emoção, em um confronto no qual se esforçar e se pôr à prova surgem como elementos constitutivos da experiência”*. Deste modo, ao coletar os fios de cabelos que caem, acabo transferindo aos mesmos, assim como Baranek, uma experiência, uma vivência dos momentos relacionados ao meu cotidiano, como se depositasse em meus fios toda uma afetividade.

Coletos os fios de cabelo que se fazem presentes como partes, fragmentos, pedaços, que o corpo expulsa naturalmente do meu couro cabeludo por questões fisiológicas, sem que eu force ou me alimente incorretamente. Armazeno-os no sentido de que nada se joga fora, a sobra pode ser usada, se não usada, arquivada, guardada e posteriormente exposta. Pensando no processo de arquivar, neste momento classifico e organizo o cabelo como um código de modo objetivo. É importante ressaltar que também faço outra coleção paralela, formada apenas pelas mechas do cabelo aparado em salão, de tempos em tempos. Sempre pego uma madeixa durante o corte, nem sempre pego todo o cabelo que foi descartado, por vezes coletos apenas um fragmento, representando quase que uma relíquia do corte periódico do cabelo no salão de beleza (Figuras 52 e 53).

Esta coleção, ao contrário da anterior, é realizada há 5 anos. Desenvolve-se em uma linha paralela no mesmo período que a coleção anterior. Percebo uma nítida diferença entre os dois grupos de cabelos coletados: nos fragmentos recolhidos do salão as madeixas são organizadas, os quais mantêm união e tons mais brilhantes; já os da higiene doméstica são confusos, desordenados e com tons opacos. Uma profusão de linhas, fios, que não se sabe ao certo onde é o início e o fim de cada linha.

¹⁷ Curadora da exposição *Confrontos* realizada no período de 30 de outubro de 2013 a 19 de janeiro de 2014, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://mamrio.org.br/exposicoes/confronto-frida-baranek/>>. Acesso em: Jul. 2014.

Fig. 51. Frida Baranek, BBB, 1993, peças de aço / peças de avião 300x130x130cm, Coleção da Artista



Fonte: <http://www.fridabaranek.com/>

Fig. 52. Mara Rúbia Colli. Caixa/Arquivo dos cabelos de salão.



Foto da artista.

Fig. 53. Mara Rúbia Colli. Coleção de mexas de cabelos cortados em salão, até agosto de 2014.



Foto da artista.

Ao descrever todo esse processo de coleta, é importante ressaltar que por muito tempo eu guardei os fios que eram expelidos pelo meu corpo, como um hábito rotineiro. Contudo, na caixa-arquivo 4, o ato costumeiro de guardar e arquivar se tornou, por um curto período, distinto das demais caixas; o que antes era feito com frequência, de abril a setembro de 2014, foi feito por períodos alternados, escolhidos de modo consciente. Esse período distinto de arquivamento do guardar, gerou algumas reflexões sobre as intenções atuais para com essa coleção singular.

Após a escolha e reflexão, os fios de cabelos que não são guardados, vão para o lixo do banheiro, mas não apenas descarto os fios, eu os observo, os leio, fico um tempo com eles como que se fizesse uma despedida. Demoro-me por poucos minutos nesse olhar atento e sensível, pois me aproprio do pensamento de Serge Daney (apud BOURRIAUD, 2009: 33): *“toda forma é um rosto que me olha”*, quando se trata dos fios que seleciono para guardar.

De fato, com o passar dos anos percebi que a crença nas relações do cabelo e a vida se conectava com meu contexto de vida àquela época; no entanto, minha vida pessoal sofreu mudanças consideráveis, e a relação com antigas crenças sofre um processo interno de revisão. Contudo, a coleção funcionou e ainda funciona como um guardar de mim, do que sou, do que fui, por onde passei e por onde passo. Acredito que a mudança no modo de arquivar os fios acontece a partir do momento que tomo esse ato como parte consciente e percebo que os tufo de cabelos agora são selecionados de modo mais rigoroso ainda, e não apenas guardados.

Agora a ação de coleta passa por uma escolha em ficar ou não com os fios. Esta decisão é tomada logo após o banho e o pentear dos cabelos. A ação não mais acontece de forma aleatória, o fato de guardar o cabelo depende do que tenho de informações sobre meu dia, da minha vivência, pois guardo os fios e cabelos como se fossem informações diárias, informações do momento, dos caminhos percorridos e das sensações vivenciadas durante o tempo que fiquei sem lavar os cabelos. Entretanto observei que atualmente voltei a guardá-los com a mesma frequência de antes, mas de modo consciente, como se retomasse o desejo e a vontade de arquivar os tufo de todos os banhos, como se quisesse deixar esses momentos de extrema felicidade, conquistas, angústias, preocupações e novas descobertas de mim, arquivadas na memória profunda e interna da caixa-arquivo 4, que

pretendo, conforme já citado, encerra-la ao mesmo tempo em que encerro mais uma etapa de minha vida, junto com a dissertação do mestrado.

3.4.2. O silêncio das caixas

Estas foram as primeiras impressões descritivas do contato inicial e visual com esta coleção de cabelos que caem durante o banho e o ato de pentear. Hoje, após as caixas-arquivo terem sido abertas, como um testemunho sensível de uma necessidade de segredos, mas que na realidade não são secretos, pois não tem fechaduras, consigo conversar, dialogar e principalmente ouvir o que elas têm a me dizer. De fato, tenho o retorno dessas caixas, agora que consigo com calma refletir e analisar essas formas e trazer para a consciência o que de resposta elas me entregam (Figuras 54 a 61).

O silêncio das caixas é expressivo e significativo, os tufo dentro de cada uma delas despertam minhas memórias, são muitos os momentos, passagens, vivências, experiências, que se resumem em minha vida, vivida e registrada não por palavras, mas com a junção de cabelos, matéria essa que se presentifica enquanto história, fatos e ações sob meu olhar, que despertam minhas memórias.

A abertura das caixas não ocorre por acaso, é um encontro marcado, deliberado e decidido por mim; então numa ação difícil resolvo abri-las, tentando lidar com as lembranças evocadas. Transformo em um ato consciente no sentido da ação de abrir. Não é memória involuntária, e sim uma memória que eu decido acionar, um resgate intencionado.

Neste momento percebo, vejo e entendo que as caixas funcionam como elementos simbólicos de fatos importantes em minha vida. A primeira caixa-arquivo surge com o desejo de trabalhar com o cabelo em sua materialidade, ela termina não porque mudei de situação, mas ela é a única caixa em que ela é fechada porque superlotou, ela cumpriu a função de receptáculo.

Fig. 54. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 1, aberta.



Foto da artista.

Fig. 55. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 1.



Foto da artista.

Fig. 56. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 2, aberta.



Foto da artista.

Fig. 57. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 2.



Foto da artista.

Fig. 58. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 3, aberta.



Foto da artista.

Fig. 59. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 3.



Foto da artista.

Fig. 60. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 4, aberta.



Foto da artista.

Fig. 61. Mara Rúbia Colli. Caixa-diário 4.



Foto da artista.

A segunda, a terceira e a quarta caixa-arquivo apresentam uma marcação temporal distinta da primeira porque de fato eu percebo que elas entram no jogo de memorização ou mesmo de marcação de momentos fundamentais na minha vida. Elas são pontos importantes e essenciais para o entendimento de minha identidade, pois acredito que desenvolvo a ação de arquivar a minha própria vida e essa ação segundo Artières “*é se por [colocar em frente ao] espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência.*” (1998: 11)

O ponto, é que olhar essas caixas significa ao mesmo tempo olhar como eram os meus cabelos, esse exercício memorialista da matéria cabelo, e vai além, quando elas representam marcos temporais, carregadas de ritos de passagem. Portanto, me fazem lembrar esses ritos, momentos, transições e transformações que ocorreram em minha vida, funcionando como um álbum de fotografias.

Logo, as caixas apresentam os cabelos como “linhas”, um emaranhado de fios que retêm as sensações e emoções mais diversas, vividas e vivenciadas por durante dez anos. Foram instantes, onde cada tufo de cabelo representa um momento que traz uma profusão de ideias, anseios que me fazem reviver essas histórias. Assim, consigo resgatar e reviver momentos específicos, datas, viagens, locais, instantes decisivos, escolhas, pessoas, ações, reações, frases que se resumem em minhas lembranças.

Anos de coleção que sintetizam até o momento em quatro caixas cada qual com seu tempo, com sua quantidade de cabelos, e com suas memórias, que são resgatadas em minhas lembranças. Percebo dentro dessa organização um movimento arquivístico incipiente, de tal modo que existe uma periodização específica e distinta para cada caixa, contudo é notável a representação de uma lógica interna de abertura e fechamento de cada receptáculo, racionalizada à minhas atitudes, ações e aos acontecimentos do entorno de mim.

Esta coleção faz todo sentido, pois vem completar e fazer entender o que estou vivendo, ela é um marco enquanto vida, vivência e experiência, para além, é onde o desejo e autorrepresentação via cabelo começou. Hoje percebo que abrir essas caixas e ver os emaranhados de cabelos, é olhar para mim e perceber que faz parte do que sou. Entendo

que sou eu que estou ali dentro, são meus momentos, é sentir por onde andei, pelos caminhos que pisei e o que passei durante dez anos, pois em conformidade com Artières

essa exigência do arquivamento de si não tem somente uma função ocasional. O indivíduo deve manter seus arquivos pessoais para ver sua identidade reconhecida. Devemos controlar as nossas vidas. Nada pode ser deixado ao acaso; devemos manter arquivos para recordar e tirar lições do passado, para preparar o futuro, mas sobretudo para existir no cotidiano. (ARTIÈRES, 1998: 14)

Julgo esses fatos como de extrema importância, principalmente para o desenvolvimento desta pesquisa em nível de mestrado, e para meu próprio entendimento, pois a autorrepresentação autobiográfica faz parte integral em minha vida e é impossível trabalhar minha poética sem pensar em mim. Assim, percebo que trabalhar com o cabelo, é o mesmo que dizer sobre mim e se não tivesse feito as escolhas que fiz, hoje não estaria aprendendo com meus erros e transformando esses erros e acertos em pesquisa imagética do processo criativo.

O silenciamento das caixas reafirma minha presença perante o “morto”, como se estivesse diante de mim mesma, diante de uma “Mara” que viveu e esteve presente naqueles dez anos. Agora tudo faz sentido, consigo conectar e relacionar os tufo de cabelos, os fios e as caixas-arquivo, aquilo que passei, as minhas experiências e me deparo com os blocos, com as caixas-diário, e chego até a imaginar em qual parte física do emaranhado essas experiências estão localizadas, tenho esse retorno da coleção através da minha própria memória. Abrir essas caixas é a mesma coisa que desorganizar esta composição rígida e fechada, porém após o manuseio desses arquivos, os cabelos foram se soltando e parte está fora do lugar, interferi de modo consciente naquele sistema.

Contudo, durante o desenvolvimento e trajetória de pesquisa e aprofundamento nessa coleção (Figuras 62 e 63), descubro e deparo-me com acontecimentos que só posso ter acesso por meio de uma atenção focada em todas as informações geradas no decorrer do tempo vivido até o presente momento.

Fig. 62. Mara Rúbia Colli. Coleção dos cabelos que caem durante o banho e ao pentear.



Foto da artista.

Fig. 63. Mara Rúbia Colli. Coleção completa dos cabelos que caem durante o banho, ao pentear e os cabelos recolhidos no salão durante o corte.



Foto da artista.

Compreendo que conforme aprofundo meus pensamentos nessa coleção de fios de cabelo, percebo que existe um percurso sistematizado nos processos do fazer e dar existência e construção a uma forma autorrepresentativa. Esta forma, ainda informe, tem sido guardada em caixas tampadas, a partir de certos critérios. Representam algo de muito valor, e são, pois lá estão fragmentos de uma história de vida, que pretendo continuar a arquivar enquanto memórias e lembranças.

Conclusão

O caminho percorrido até o momento não deixa dúvidas de que a metodologia desta pesquisa em arte se desenvolveu a partir do processo fenomenológico: pelo viés da intencionalidade que se modifica na percepção de um olhar atento aos atos e fatos cotidianos. Portanto, friso neste instante a importância da metodologia da obra em processo que se elabora na prática, que surge num sentido de experimentar e trabalhar com a ação do fazer.

Compreendo que a pesquisa se estabeleceu na trajetória da construção e execução das operações, das descobertas corpóreas, de singularidades e principalmente pela descoberta de outros sentidos, significados e significantes entre a arte e a vida. Possíveis de descoberta justamente pela percepção cotidiana do fazer artístico que levanta várias questões, que chamam a teoria para junto de si, evidenciando que o “formar”, revela o fazer que se encontra na própria ação do fazer.

Entendo que foi através do processo do fazer experimental artístico autorrepresentacional que pude perceber que o propósito inicial desta pesquisa está relacionado à noção de “forma” na representação subjetiva, ou seja, a raiz da trança capilar é minha coleção de cabelos, as caixas-arquivo. Compreendo que a solicitação da produção poética, está justamente em aprofundar, pesquisar e questionar sobre esta coleção-arquivo, pois decidimos não só desenvolver as experimentações como pausar a produção experimental para focar na questão fundamental da pesquisa, a coleção de cabelos.

Durante a trajetória experimental, descubro e deparo-me com acontecimentos que só posso ter acesso por meio de uma atenção a todas as informações do contorno, do cotidiano geradas pelo fazer, pelo estar fazendo, pois o trabalho artístico é o caminho dele mesmo. Percebo que por meio das operações artísticas é que o processo se torna visível e através da prática, é possível chegar aos conceitos fundamentais. Para tanto, o processo de criação e de desenvolvimento desta pesquisa em arte explora o encontro entre o desejo de me representar e me enxergar com outro olhar, com a relação cotidiana do meu corpo e suas ações e por uma coleção especial: fios de cabelos pessoais coletados.

Vários são os pontos que a coleção-arquivo instiga a pensar: a caixa, os tufos e os fios de cabelos. Apresenta como funções principais me entregar uma vasta gama de reflexões

sobre cor, identidade, perda, fracasso, vitória, momentos e vivenciados que remetem a lembranças. Refletir sobre os trabalhos artísticos e a coleção dos fios de cabelo é o mesmo que pensar a trajetória da própria pesquisa, em que estou atenta às experimentações e descobertas em meu entorno. Portanto, esta coleção de fios de cabelo não é o fim de um percurso, mas um ponto a partir do qual descubro novas maneiras de me representar, de propor questionamentos e buscas acerca do cabelo como fragmento de um todo, o corpo.

Aprofundar sobre as caixas-arquivo é perceber que a organização dos cabelos em caixas segue uma espécie de marcação de fatos, mudanças importantes na minha vida. Como se houvesse uma linha do tempo onde os fatos que marquei como importantes, fossem ritualizados em novas caixas, não seguindo uma linearidade temporal, mas oferecendo os cortes temporais de acordo com a necessidade de registro desses atos e fatos vivenciados por mim. O que até o momento eram apenas caixas, hoje com um novo olhar aplicado, tornaram-se receptáculos para a matéria cabelo, arquivos vivos da memória.

Acredito que a deliberação não é transformar as caixas-arquivo num trabalho artístico, mas a ação de coletar os fios e expor as massas de tufo de cabelo é o mesmo que colocar à mostra um “diário”, no qual cada linha representa uma passagem, um acontecimento, um fato que, ao retornar meu olhar sobre o receptáculo, é ouvir o que dizem sobre mim. De certo modo, o volume recolhido é análogo a um “diário”, do latim *diarium*, este que é caracterizado como um gênero discursivo. Diário, relacionado ao que se faz ou sucede todos os dias (ANJOS ET ALLI, 1988: 175), como um registro do cotidiano estes diários atuam como um monólogo de si, uma interiorização pela busca de momentos passados, devido ao fato de que as informações são produzidas de mim para mim mesma. Como uma voz interior, uma narrativa histórica sobre mim vai sendo elaborada durante o momento em que giro meu olhar para esses emaranhados de cabelos.

Nesta pesquisa não é um relato escrito, mas é cotidiano, corriqueiro, de caráter íntimo, que traz em suas camadas de sobreposição de tufo uma narrativa de experiências pessoais organizadas não em um caderno, mas em caixas que, ao contrário da escrita ocidental, a primeira camada/página é a última e a última é a primeira, assim os tufo são arquivados de baixo para cima (Figuras 64 a 67).

Todas as informações, experiências, pensamentos, sentimentos, ações e decisões são “arquivadas” não só pelo modo como o volume se organiza, pela sua forma ou densidade,

mas pelo que me evoca ao retomar e retornar a este arquivo, são lembranças e memórias individuais que surgem como registro do tempo. De caráter íntimo e confessional, estas caixas possibilitam o alcance da representação de mim, do meu “eu”, do meu íntimo. Deste modo, esta coleção passa a ser um objeto de reflexão da existência pessoal, problematizando minha interioridade. Desde as maiores forças da vida íntima, como as paixões, os pensamentos, os deleites dos sentidos, que se traduzem numa espécie de existência obscura que precisam ser transformados, do estado de secreto e privado em ações e adequadas à presença pública.

De fato, a cada caixa aberta, os fios de cabelos vão surgindo diante de meus olhos e se presentificando como parte, fragmentos da minha história vivenciada, como uma pequena narrativa individual e sensorial, que como uma confissão, acenando o inacessível, tangível apenas aquilo que quero deixar evidente. Pensar em mim é o principal foco para o desenvolvimento e continuidade desses diários, que carregam como objeto de estudo meu “eu” e usá-lo para os registros autorrepresentacionais.

Considero os “diários capilares” como uma espécie de narrativa de meu eu, como qualquer outra atividade do gênero. Ao me deparar com esses diários, me deparo também com a “verdade” interior através do resgate de lembranças e vivências ocorridas durante o tempo que passou desde os primeiros tufo de cabelos arquivados. Nesse juntar e guardar, busco a libertação do meu “eu”, e paralelamente o meu controle e ordenação. Percebo que ao mesmo tempo em que se constrói com liberdade e se afirma como sigilosa, confidencial e íntima, a coleção funciona como objeto de autorreflexão, por meio da qual obtenho o controle sobre os pensamentos e ações. Assim, manter um diário exige uma disciplina de interiorização e o exercício de confissão.

No entanto, considero esta coleção um diário bifásico, pois ao mesmo tempo em que é efêmero, no qual toda essa memória irá para a caixa, compondo um conjunto de fios que logo mais, ainda não se sabe ao certo por quanto tempo passará a ser indiscernível. Num outro momento, mas ao mesmo tempo é também conciso, sólido e existencial, pois está presente enquanto matéria, DNA e história.

Fig. 64. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 1; Diário 1.



Foto da artista.

Fig. 65. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 2; Diário 2.



Foto da artista.

Fig. 66. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 3; Diário 3.



Foto da artista.

Fig. 67. Mara Rúbia Colli. Caixa-arquivo 4; Diário 4.



Foto da artista.

Recorri a algumas experimentações relacionadas à noção de “forma” na representação de minha subjetividade e intencionalidade de busca por uma identidade, identificação de mim nas representações. Olhar para estes trabalhos é perceber que o cotidiano contemporâneo é extremamente relacional, pois se elabora a partir de momentos vivenciados e experimentados que conectam a minha alma e meus sentidos, a simples ação do viver.

Consequentemente, “peças”, “pulsar”, “desenhos fotográficos” e a apresentação de minha coleção em “Caixas-diários” são propostas autorrepresentacionais que ainda podem ser consideradas abertas, abertas ao jogo do acaso, que compõem as visualidades, ao processo de criação, a interferência do observador e principalmente abertas ao sujeito proponente, pois são experimentações realizadas e conectadas a ações cotidianas do fazer, ao contemporâneo de um tempo presente, que remetem ao passado e de certo modo apontam questionamentos e apresentam a cada olhar algo de mim e do outro também. Cada um desses trabalhos aponta uma resposta possível e sensível para o surgir e emergir de uma “forma” representativa que tenta dizer sobre mim, minha personalidade e por fim se elaboram como partes fragmentos da descoberta de minha identidade que se constrói através do processo de desconstrução imagética do indivíduo.

Não posso deixar de pensar na identidade de modo efetivo, mas venho aqui, não conceituar e aprofundar minha discussão sobre o tema, mas sim deixar claro que ao expor a respeito das experimentações artísticas realizadas durante o curso de mestrado, percebo que a todo o tempo estou à procura, busca incessante para descobrir uma “forma” autorrepresentativa. Entendo que os trabalhos aqui apresentados foram desenvolvidos em duas etapas relacionadas a ações cotidianas. A primeira buscava representar o cabelo ainda como uma forma rígida e fixa, como algo que não pudesse ser tocado, movido, nem ao menos demonstrar nenhuma sensação, sentimento ou ainda prazer, porém não mais uma “forma” fechada e nem de costas, passo aqui a me olhar de frente e o cabelo se transforma numa “forma” aberta e com novas possibilidades.

A segunda etapa demonstra uma tentativa de expor o cabelo a algumas situações novas, trazendo para as representações um movimento com a intenção de libertação da cabeleira; passei então a submeter os fios capilares a outras forças da natureza, o que me rendeu experimentações sob as forças do vento e da água (Imagens no apêndice). Acredito

que minha poética está se desenvolvendo tanto na exploração de representações de fragmentos de meu próprio corpo, como pela mistura de operações, conceitos, técnicas e linguagens.

Estou em um movimento a favor da descoberta de novas “formas” de representar e buscar o entendimento sobre o sujeito que sou através da estreita e complexa barreira presente no tema autorrepresentação e pelo trânsito constante entre a prática e a teoria. Trabalho com o fragmento que se dissocia do corpo, o cabelo, que imprime toda uma subjetividade, memórias pessoais e inquietações.

Entendo que a pesquisa imagética realizada até este momento, demonstra a resignificação de experiências cotidianas que se tornaram substratos, fundamentos para construções e experimentações artísticas vivenciadas no cotidiano. São experimentações que podem ser percebidas de uma nova “forma”, transformando essas vivências em visualidades, proporcionando explorações espaciais, que vão para além do ateliê. Portanto, a submissão do meu corpo (os cabelos) a outras forças da natureza como o vento, o calor, a água, e os espaços íntimos e privados, abriu uma nova conscientização de que “forma” é algo que está em processo, o entendimento de cor e corpo é algo processual, assim como a própria construção da identidade.

É importante ressaltar que quando entrei no mestrado a única certeza que tinha era que o cabelo me representava e dizia sobre mim, como uma ideia fixa de representação, mas com o cursar das disciplinas, com as leituras específicas e principalmente com o apoio e discussões com a orientadora, a pesquisa surge para resignificar a relação com o cabelo e com a cor vermelha como estruturas de composição representativa de minha identidade. Considero essa etapa como a abertura para uma nova disposição, passível de experimentações que possam dar outro sentido a minha relação com o cabelo e com a cor vermelha, para ser então apresentado como pintura, desenho, instalação, objeto, sendo corporificado nestas manifestações. Criar abrange a espiritualidade do produtor de arte, no sentido de ele ser único e se valer de toda sua experiência, do modo de pensar, agir, viver sentir e interpretar a realidade.

Olhar para as experimentações e para os tufo de cabelos arquivados nas caixas-arquivo é, de certo modo, como estar de frente a mim mesma. Entretanto, questiono se continuarei a juntar cabelos do mesmo modo de antes e percebo que essa ação de juntar é

apenas uma operação, um ato ingênuo, automático, mas que agora vem sendo ressignificado com uma nova percepção de coleção. Apresenta um juntar de mim e um trazer a memória, lembrança de dias e dias a superfície sensorial e mental a partir da observação dessa coleção. Hoje não sei dizer com exatidão por quanto tempo ainda irei juntar e nem se continuarei a arquivar cabelos, mas não me vejo *não* desenvolvendo esta ação, pois são caixas que fiquei dez anos sem ver, olhar, dialogar, e que agora após o primeiro contato, percebo que estarei sempre a observá-las, pois quero saber e ver os próximos resultados futuros e para além disso, percebo que essas caixas tem um potencial de ideias, memórias e lembranças, que quero saber como estarão daqui a dez anos.

Agora o objetivo não é deixar de mexer, e sim de estar sempre olhando com um olhar atento e aguçado. Isso é um desejo, necessidade de reviver a história e aprender com ela, revendo as mudanças físicas que o tempo irá exercer sobre a matéria. De fato, arquivar a própria vida, é simbolicamente reunir as peças, como um grande quebra-cabeça e organizá-las, sistematizá-las e desafiar a sequência das coisas, vejo como o início de um novo tempo, de uma nova era.

Hoje, após analisar as experimentações como ramificações de uma grande trança capilar, descobri que a coleção de caixas-arquivo nas quais os tufo de cabelo habitam é a raiz que motiva a criação poética, o desejo e ações artísticas realizadas até o momento. O pulsar está ligado ao olhar, sentir e persistir nas ações autorrepresentativas, acredito que a relação pessoal com a arte se traduz na estreita e complexa barreira presente neste tema, pois demonstra o desejo de registrar, entender e expressar minha subjetividade e identidade.

Encontrar ou mesmo lidar com a identidade é entender que ela se estrutura em um processo entre o homem e a sociedade, como um produto da socialização e garantia pela individuação, portanto, é entendida enquanto processualidade histórica vinculada ao conjunto de seleções que permeiam a vida cotidiana. Para Stuart Hall (2006)

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século 20. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Esse duplo deslocamento –

descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para os indivíduos. (HALL, 2006: 9)

Portanto, ao refletir sobre as experimentações artísticas realizadas percebo que são várias as noções de subjetividade impressas nos trabalhos, cada qual tem representado uma ação, vontade, desejo e por vezes uma inquietação, pois para entender minha identidade, acredito ter que transitar num processo contínuo de identificação de mim. Observo que não existe apenas um “eu”, uma única “forma” que me descreve e me dita, mas sim várias interpretações possíveis de “eus”, em transformação sucessiva e constante. Percebo que *“enquanto produto social, o corpo não delimita uma identidade estável, mas um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias”* (FABRIS, 2004: 157).

A identidade pode ser o ponto de referência a partir do qual surge o conceito e imagem que tenho de mim mesma. O reconhecimento pessoal dessa exclusividade está em processo de construção. A fim de abandonar a noção de imutabilidade, a identidade não se apresenta sob a forma de uma entidade que rege o comportamento das pessoas, mas o próprio comportamento, é ação, é verbo. Assim, tento resgatar e representar-me de modo diferente, fazendo-me outra para retornar a mim mesma, parafraseando Ciampa (s/d.: 70).

Para Antonio da Costa Ciampa, identidade é metamorfose, a busca por um processo de constituição do “eu” que promove mudanças por meio das condições sociais, culturais e o próprio cotidiano, pois a *“identidade é movimento, é desenvolvimento do concreto, é metamorfose, é sermos Um e um Outro, para que cheguemos a ser Um, uma infindável transformação.”* (Ibid: 74). De fato, percebo uma constante transformação e instabilidade identitária presente e marcada em minha coleção e nos trabalhos plásticos que aqui apresento.

Agora compreendo que os trabalhos experimentais estão atrelados ao cotidiano, lembranças e lugares que frequento e pertenço. Envoltos em certo “manto de invisibilidade”, só foram possíveis de compreender no decorrer da realização da pesquisa. Essas experiências poderiam ser substratos e fundamentos para a construção de experimentações artísticas. As vivências, lugares, condições e situações cotidianas embalam o desenvolvimento desta pesquisa, pois quando esses experimentos são percebidos por mim

novamente, num viés reflexivo e investigativo, entendo que são passíveis de transformar as vivências em visualidades.

Essas experimentações pedem outras questões e reflexões, como o entendimento do desenho implícito nos fios de cabelo, outros espaços de produção da imagem para além do ateliê, a submissão do meu corpo a outras realidades, como a força do vento, do sol, do calor, da água, e também os espaços íntimos e privados. Isso foi chegando e trazendo uma nova conscientização da formatividade dos trabalhos. O espírito pictórico, o entendimento de corpo e a maneira como enxergo a estrutura da produção poética são processuais.

Nos trabalhos da graduação, acreditava na identidade fixa entre minha subjetividade e o cabelo vermelho. Construí essa representação fechada de mim: o cabelo vermelho configurado em uma forma verticalizada, orgânica, meio ovalada, como se fosse um casulo. Ao usar sempre a mesma configuração, percebo que “fechei” uma identidade para aquela forma “cabelo”, como desdobramento de mim mesma e das representações do eu. Nessa dissertação, questiono aquelas representações, pois em essência, o cabelo, por ser um conjunto muito extenso de fios, não se comporta como uma forma com contornos tão nítidos e duros assim: ele se submete aos vários elementos externos, o que altera sua configuração.

Acredito que assim como minha coleção de fios de cabelo, as experimentações autorrepresentacionais e os conceitos estudados e aplicados no desenvolvimento dessa pesquisa provocaram em mim uma nova visualidade com percepções pessoais do sujeito distintas das anteriores, com quebras de barreiras que proporcionaram e provocaram questionamentos sobre a memória, as lembranças e a corporeidade como constituintes da subjetividade contemporânea, pois percebo que ao recordar e olhar para minha produção poética, interpreto o passado, relembro os fatos, exercendo a memória prática e ativa das manifestações pelas quais passei para conquistar cada fragmento colecionado, arquivado e representado de mim. Para assim entender que o processo de construção é contínuo e só é possível com a desconstrução da imagem que tenho de mim mesma.

O desafio presente nesta ação permanece no constante exercício de enxergar-me de um modo mais nítido e “realista”. Considerando que construir uma autorrepresentação é um modo bem singular de me colocar no mundo, percebo que esta pesquisa assumiu o risco de um trabalho com a “ação”, no sentido de realizar e perceber operações fundamentais

para o processo de realização de trabalhos artísticos, ou da poética como um todo, questões descobertas na medida em que fiz trabalhos artísticos e até mesmo aprofundo e desdobre meus pensamentos sobre minha coleção de fios de cabelos o que através das caixas-arquivos e das experimentações consegui transformar as percepções pessoais do sujeito.

Referências bibliográficas

Obras de referência

- ANJOS, Margarida dos et alli (org). Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Minidicionário da Língua Portuguesa. 2ªed. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1988.
- CASTRO, Frei José Pereira de. Bíblia Sagrada: Novo testamento. Hebreus Cap.11: 1-40. Fé obediente. Versículo 32. São Paulo, Editora Ave-Maria, 1998.
- CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figura, cores, números. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

Livros, periódicos e teses

- BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico; A poética do espaço. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”. In: _____. Obras escolhidas II: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 227-235.
- BOLLNOW, Otto. O homem e o espaço. Curitiba: Editora UFPR, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002.
- CANTON, Kátia. Novíssima arte brasileira; um guia de tendências. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2001.
- _____. Espelho de artista – Auto-retrato. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 3ª Ed.
- _____. Corpo, identidade e erotismo. São Paulo: WMF Martins Fontes LTDA. 2009. 1ª Edição. (Temas da arte contemporânea)
- CATTANI, Icleia Borsa. “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p. 36 a 50.
- CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta/FAP-UNIFESP, 2012.
- DOMENÉCH, M.; IÑIGUEZ, L.; TIRADO, F. “George Herbert Mead y la psicología social de los objetos”. **Psicología & Sociedad**, São Paulo, v. 15, n.1, p. 18-36, jan./jun. 2003.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

- GOMES FILHO, João. Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma. 8. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- GOZZER, Cláudia Maria França Silva. “Parte 2: Corpo, corporeidade e mediações”. In: _____. Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais. 2010. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s. n.], 2010.p. 43 a 53.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JAMIS, Rauda. Frida Kahlo. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LANCRI, Jean. “Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade”. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p. 15-45
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOLES, Abraham A. Teoria dos objetos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.
- ORTEGA, Francisco. O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- PAREYSON, Luigi. Estética, teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1991.
- PEDROSA, Israel. Da cor a cor inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1977.
- PEREIRA, José Marcos. Propedêutica das doenças dos cabelos e do couro cabeludo. São Paulo: Editora Atheneu, 2001.
- REY, Sandra. “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais”. **PORTOARTE**, Revista de artes visuais, v. 7, n. 13, UFRGS, Porto Alegre. 1996. p. 81 a 95.
- _____. “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123 a 140.
- SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. São Paulo: L&PM, 1986.
- TASSINARI, Alberto. O Espaço moderno. São Paulo: Cosac & naify, 2001.

Catálogo

BRETT, Guy (org.) Aberto e fechado: caixa e livro na arte brasileira. Textos de Frederico Moraes e Ana Paula Cohen; Apresentação Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

Referências eletrônicas

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: n. 31, 2005.

Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do>>. Acesso em: maio 2013.

ANDERSON, Alice. Disponível em: <www.alice-anderson.org/>. Acesso em: abril 2014

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos históricos**, Rio de Janeiro, Cpdoc/FGV, Vol. 11, Nº 21, 1998. p. 09-34. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2061>>. Acesso em: jun. 2014.

BARANEK Frida. Disponível em: <<http://www.fridabaraneck.com/>>. Acesso em: maio 2014.

BOMPIUS, Catherine. **Catálogo: Confrontos**, realizada no período de 30 de outubro de 2013 a 19 de janeiro de 2014, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://mamrio.org.br/exposicoes/confronto-frida-baraneck/>>. Acesso em: jul. 2014.

CIAMPA, Antonio da Costa. **As categorias fundamentais da psicologia social**. Identidade. Páginas 59-75. Disponível em: <<https://psico48.files.wordpress.com/2012/04/ciampa-a-identidade.pdf>>. Acesso em: nov. 2014.

FRAZER, James George. **O ramo de ouro**. Capítulo 3. A magia simpática. Trad. Waltensir Dutra. RJ. Editora Zahar, 1982. Disponível em: <<http://www.classicos12011.files.wordpress.com/2011/03/45354652-o-ramo-de-ouro-sir-james-george-frazer-ilustrado.pdf>>. Acesso em: jan. 2015.

Livro de Juízes, capítulos de 13 a 16, antigo testamento. Disponível em: <<http://www.bibliaon.com/juizes/>>. Acesso em: mar. 2014.

Livro dos Números, antigo testamento. Disponível em: <http://www.bibliaon.com/numeros_6/>. Acesso em: mar. 2014.

MEIRELES, Cildo. Disponível em: <<http://cildomeireles.blogspot.com.br/>>. Acesso em: maio 2013

PINHAL, Teresa. A poética do colecionador: um caso de estudo. **Ensaio e Práticas em Museologia**, Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da FLUP, 2012, vol. 2, pp. 268-286. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10528.pdf>>. Acesso em: nov. 2014.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi: Memória – História**, 1984, vol. 1: 1984, p. 51 a 86. Disponível em: <[file:///C:/Users/mararubia/Downloads/Pomian%20\(1984b\)%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/mararubia/Downloads/Pomian%20(1984b)%20(1).pdf)>. Acesso em: fev. 2014.

POZEBON, Dirce; DRESSLER, Valderi L; CURTIUS, Adilson J. **Análise de cabelo: uma revisão dos procedimentos para a determinação de elementos, traço e aplicações**. 1998. p. 838-846. Departamento de Química/ UFSC. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/qn/v22n6/2588>>. Acesso em: mar. 2014.

RUFF, Thomas. Disponível em: <<https://culturalema.wordpress.com/arte/thomas-ruff/>>. Acesso em: marc. 2014

SALLES, Evandro. Vídeo: Xifópogas – capilares. Disponível em: <<http://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/xifopogas-capilares-entre-nos/>>. Acesso em: mar. 2014.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Cabeleira sobre a água

Trata-se de um ensaio fotográfico realizado com o intuito de experienciar o comportamento da cabeleira sob as diversas forças da natureza. Esse processo de investigação da forma tem início com o vento, através do caminhar, experiência presente e detalhada no segundo capítulo. Posteriormente, nota-se a necessidade de continuar a explorar o desempenho dos fios de cabelo imerso em água (Figuras 01 a 03). Percebo que a forma que antes aparecia como fôrma, moldada e enrijecida, como uma massa única e informe.

Fig. 01. Comportamento da cabeleira sob a água.



Foto: Margaretti Colli

Fig. 02. Comportamento da cabeleira sob a água.



Foto: Margaretti Colli

Fig. 03. Comportamento da cabeleira sob a água.



Foto: Margaretti Colli

APÊNDICE B – Ensaio do processo de tingir o cabelo

Fotos referentes ao ensaio fotográfico do ato de tingir o cabelo. Tem como intenção investigar e registrar o processo de mudança de cor da própria tinta, da tinta sobre o cabelo, da tinta tingindo a água, entre todas as outras mudanças de cores e tonalidades que acontecem durante o ato de tingir o cabelo (Figuras 04 a 43).

Fig. 04. Tinta 7744.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 05. Tinta 6646.

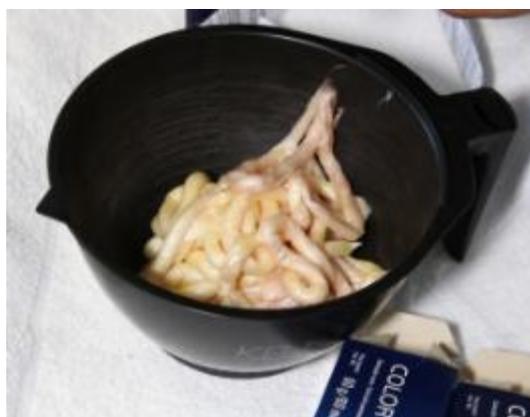


Foto: Michely de Lima.

Fig. 06. Mistura das tintas com a água oxigenada Vol. 30.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 07. Mistura pronta para ser aplicada.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 08. Momento pré-pintura.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 09. Pentear para receber a tinta.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 10. 1ª alteração notável do tom de vermelho.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 11. Início do processo de tingir o cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 12. Início do processo de tingir o cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 13. Tinta sobre e raiz do cabelo.

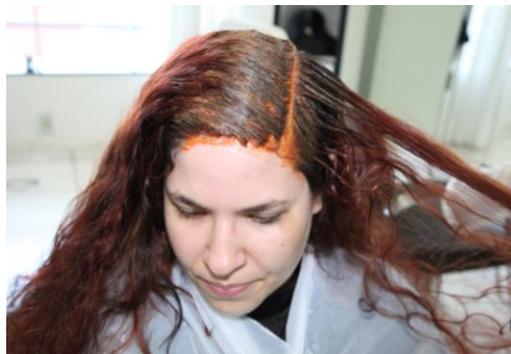


Foto: Michely de Lima.

Fig. 14. 2ª alteração notável do tom de vermelho.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 15. Aplicação da tinta sobre a raiz do cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 16. Mudança de tonalidade sobre a pele, o couro cabeludo e na raiz do cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 17. 3ª alteração notável do tom de vermelho.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 18. Mudança de tonalidade sobre a pele, o couro cabeludo e na raiz do cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 19. Mudança de tonalidade sobre a pele, o couro cabeludo e na raiz do cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 20. Cabelo e deslocamento de sua forma durante o processo de tingir.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 21. Cabelo e deslocamento de sua forma durante o processo de tingir.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 22. Finalizando o processo de tingir as raízes do cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 23. Processo finalizado.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 24. 4ª alteração notável do tom de vermelho.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 25. Massagem após 15' de descanso, necessários para a fixação da tinta.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 26. Puxando a tinta da raiz para as pontas.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 27. Tonalidades distintas do vermelho.

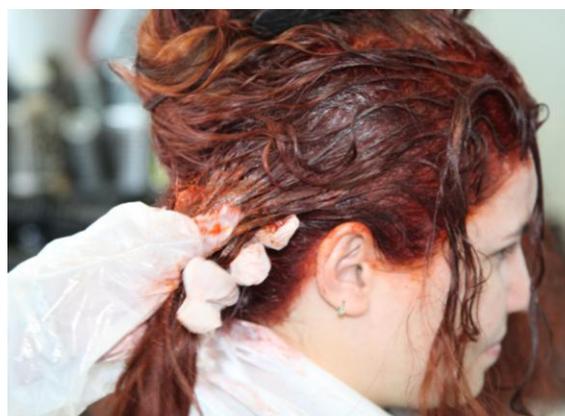


Foto: Michely de Lima.

Fig. 28. 5ª alteração notável do tom de vermelho.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 29. Processo de puxar a tinta para as pontas do cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 30. Detalhe do processo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 31. 6ª alteração notável do tom de vermelho.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 32. Detalhe do processo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 33. Detalhe do processo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 34. Detalhe do processo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 35. Diferença de cores em relação a coloração da parte inferior, com a parte superior do cabelo.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 36. Cabelo tingido por inteiro e finalizado. Tempo total de tingimento: 90'.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 37. Processo de lavagem, onde se vê a coloração da água.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 38. Detalhe da coloração da água.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 39. Detalhe da coloração da água.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 40. Detalhe da coloração da água.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 41. Cor do cabelo molhado e tingido.

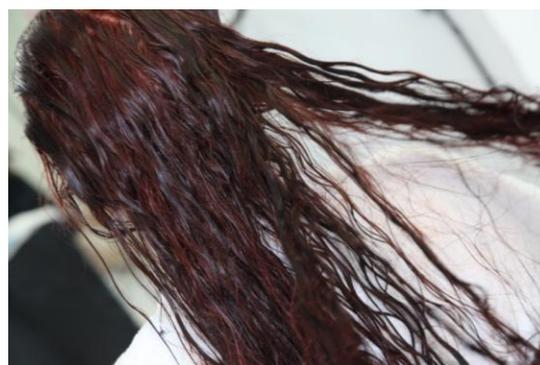


Foto: Michely de Lima.

Fig. 42. Detalhe da cor do cabelo molhado e tingido.



Foto: Michely de Lima.

Fig. 43. Cor do cabelo seco.



Foto: Michely de Lima.