

**Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**  
Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – FAALC  
Artes Visuais – Bacharelado

**NATÁLIA ALMEIDA DA SILVA**

**ALMA-DE-GATO**

**CAMPO GRANDE – MS**

**2025**

**NATÁLIA ALMEIDA DA SILVA**

**ALMA-DE-GATO**

Pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso – Artes Visuais – Bacharelado, apresentado como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Artes Visuais sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Sombra Sales Campos.

**CAMPO GRANDE – MS**

**2025**

**NATÁLIA ALMEIDA DA SILVA**

**ALMA-DE-GATO**

Pesquisa para o Trabalho de Conclusão de  
Curso – Artes Visuais – Bacharelado,  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Campo Grande. MS, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2025

**COMISSÃO AVALIADORA**

---

Prof. Dr. Rodrigo Sombra Sales Campos  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

---

Profa. Dra. Venise Paschoal de Melo  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

---

Prof. Dr. Silvio da Costa Pereira  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente às mulheres da minha família, que sempre fizeram da minha educação prioridade e me ofereceram todo o suporte necessário, especialmente minha mãe e minha avó.

Agradeço também aos meus amigos com quem compartilho ideias e vivências e a troca é sempre rica. Foram eles que me deram forças nos momentos difíceis e principalmente, acreditam em mim.

Faço ainda um agradecimento simbólico aos meus companheiros felinos, homenageando especialmente os que já partiram, Pedro e Tigre, cuja presença fazia dos meus dias mais leves e alegres.

Por fim, um agradecimento especial ao meu professor e orientador Rodrigo Sombra por despertar em mim a vontade de explorar a fotografia mais a fundo, e que, além de aceitar a proposta de orientação, me ouviu e auxiliou em momentos de inquietação sobre o trabalho, confiando neste imensamente. Seus ensinamentos sobre fotografia e o suporte do fotolivro foram fundamentais para o amadurecimento do meu olhar e para a construção crítica e poética deste trabalho.

Igualmente à professora Venise Paschoal de Melo e Silvio da Costa Pereira, por aceitarem avaliar os estudos desse processo e pelas valiosas sugestões na pré-apresentação, que contribuíram de forma profunda tanto no âmbito acadêmico quanto pessoal.



## **RESUMO**

Este estudo propõe uma análise das relações conceituais entre o fotolivro e a construção narrativa. Nele, abordo o registro de si (a arte de contar-se) como um método de compreensão do eu em relação ao mundo, especialmente sob uma perspectiva feminista. Relaciono essa prática aos lapsos de memória que emergem de vivências cotidianas (passeios, intimidade, momentos festivos) e, a partir disso, exploro a importância do ruído e do espaço urbano na fotografia como evocação da lembrança. Demonstro aqui a função do sequenciamento das imagens como um modo de habitar o presente enquanto um passado é conjurado.

**Palavras-chave:** Fotolivro; feminismo; escrita de si; vida íntima; memórias.

## **ABSTRACT**

This study proposes an analysis of the conceptual relationships between the photobook and the construction of narrative. In it, I address the self-recording (the art of recounting oneself) as a method of understanding the self in relation to the world, especially under a feminist perspective. I relate this practice to the lapses of memory that emerge from everyday experiences (outings, intimacy, festive moments,) and based on this I explore the importance of noise and urban space in photography as an evocation of remembrance. I demonstrate here the function of image sequencing as a way of inhabiting the present while a past is conjured.

**Keywords:** Photobook; feminism; writing of the self; intimate life; memories

## SUMÁRIO

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO.....                                              | 9  |
| 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....                                 | 13 |
| 1.1 O fotolivro.....                                         | 13 |
| 1.2 A importância do fotolivro na arte contemporânea.....    | 15 |
| 2 DIAGRAMAÇÃO DA NARRATIVA VISUAL.....                       | 18 |
| 2.1 Montagem sequencial.....                                 | 18 |
| 2.1.1 Trajetos urbanos e de sequenciamento .....             | 21 |
| 2.2 Autopublicação e democratização.....                     | 23 |
| 3 ABORDAGEM DA FOTOGRAFIA PESSOAL .....                      | 25 |
| 3.1 A arte de contar-se.....                                 | 25 |
| 3.1.1 Registro de mim.....                                   | 27 |
| 3.2 Resgate do passado e suas reverberações no presente..... | 28 |
| 4 LINGUAGEM POÉTICA.....                                     | 32 |
| 4.1 Fotografia imperfeita.....                               | 32 |
| 4.2 Fotografia íntima.....                                   | 35 |
| 4.3 O erotismo.....                                          | 38 |
| 4.4 Censura do corpo e sexualidade.....                      | 40 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....           | 43 |
| 6 REFERÊNCIAS.....                                           | 50 |

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Fotografia de <i>Fotolivros latino-americanos</i> de Horacio Fernàndez.....                             | 10 |
| Figura 2 – Fotografia de <i>Fotolivros latino-americanos</i> de Horacio Fernàndez.....                             | 17 |
| Figura 3 – Fotografia de <i>Estudo sobre os fantasmas escondidos nas árvores do seu quintal</i> de Alix Breda..... | 19 |
| Figura 4 – Fotografia de <i>Maldicidade</i> de Miguel Rio Branco.....                                              | 20 |
| Figura 5 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                 | 23 |
| Figura 6 – Fotografia de desenho autoral.....                                                                      | 29 |
| Figura 7 – Fotografia de desenho autoral .....                                                                     | 29 |
| Figura 8 – Fotografia de desenho autoral.....                                                                      | 30 |
| Figura 9 – Fotografia de desenho autoral.....                                                                      | 30 |
| Figura 10 – fotografia de desenho autoral.....                                                                     | 31 |
| Figura 11 – Fotografia de desenho autoral.....                                                                     | 31 |
| Figura 12 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 34 |
| Figura 13 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 44 |
| Figura 14 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 44 |
| Figura 15 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 45 |
| Figura 16 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 46 |
| Figura 17 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 46 |
| Figura 18 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 47 |
| Figura 19 – Fotografia de <i>Alma-de-gato</i> .....                                                                | 48 |

## INTRODUÇÃO

O mistério e simbolismos da fotografia sempre chamaram a minha atenção; meu primeiro vínculo com a arte foi construído em um espaço de refúgio, experimentação e curiosidade. Cresci em um contexto familiar marcado por certa solidão e pela ausência da companhia de outras crianças. Por ser a primeira neta de ambos os lados da família e filha de pais que se separaram logo após meu nascimento, fui criada predominantemente pela minha mãe e avós. As memórias de minha infância são preenchidas pelas tardes na casa dessas mulheres, onde tive meu primeiro contato com fotografias antigas da família, que eu observava com frequência como forma de distração. Lembro-me de associar os cenários das fotografias com as histórias que ambas me contavam.

Quando mais velha, a arte se destacou de maneira mais consciente e ativa: comecei a experimentar as mais diversas linguagens artísticas, desenhava e pintava em diferentes suportes, fazia vídeos caseiros influenciados pelo cineasta lituano Jonas Mekas e me aventurei pela fotografia analógica com uma câmera que encontrei em um brechó.

Já dentro do contexto acadêmico, ao entrar para a graduação de Artes Visuais, meu objetivo principal sempre foi de continuar experimentando as diversas linguagens artísticas, buscando compreender o potencial expressivo de cada uma delas. Nos anos iniciais do curso, me dediquei sobretudo ao desenho, mas, com o tempo, senti o desejo de expandir os limites do papel e do lápis, e então, de maneira quase intuitiva, voltei à fotografia. Confesso que até então, apesar de certa familiaridade com a prática, eu mantinha uma certa resistência à linguagem fotográfica; por pura ignorância, a considerava restrita a usos comerciais e a ensaios convencionais, nichos que não me tocavam. Porém, através de descobertas de selos independentes de fotolivros nas redes sociais, — principalmente o *Selo Turvo* — e em sites voltados a esse material, percebi que havia uma outra possibilidade: a da fotografia como construção poética e narrativa, fortemente vinculada ao tempo, à memória e ao reconhecimento do sensível.

Destaco também o potencial político inegável que o fotolivro carrega enquanto documentos de denúncia que evidenciam conflitos sociais, como os reunidos por

Horacio Fernández em sua pesquisa sobre fotolivros latino-americanos<sup>1</sup>, exemplificam como a organização de imagens pode revelar, resistir e propor novas lutas dentro do sistema em que vivemos. Um exemplo, mencionado por Horacio, é o fotolivro de Enrique Bostelmann, *América, un viaje a través de la injusticia*, – **Figura 1** –, em que é apresentada uma amplitude da geografia latino-americana a partir de seus habitantes. É uma “expedição fotográfica nada turística, cujo resultado é uma narração que denuncia, em imagens, a situação dos povos nativos americanos, explorados no trabalho [...]” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 106).

Figura 1 – Fotolivros latino-americanos



Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

A partir disso, meu percurso pessoal e acadêmico me levou a compreender o fotolivro como uma linguagem rica, múltipla e profundamente conectada à memória, à subjetividade e à política. Ao estudar e explorar suas possibilidades, reconheço nele uma extensão coerente da minha trajetória artística como uma forma de contar histórias sem a necessidade do uso de palavras, mas repletas de sentidos visuais e

<sup>1</sup> Ver FERNÁNDEZ, Horácio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify., 2011.

simbólicos que busco apresentar neste trabalho.

Se me perguntam sobre o que é meu fotolivro, não tenho uma resposta sólida. Da mesma forma, não acredito que exista uma resposta sólida para o que é arte. É tudo, sobre tudo, somando com os nada que preenchem. É subjetivo, particular, ao mesmo tempo que é universal. É moldada por experiências individuais, mas que outras pessoas já viveram também.

*Alma-de-gato* é sobre memória, amor, mistério, vulnerabilidade, falta, desejo — consciente ou não —, fantasias, complexos, incoerências, observações, analogias, e por aí vai. É disso que é feito o sujeito: com todos os seus emaranhados. *Alma-de-gato* nasce da mais pura experiência que transgride a percepção de certo ou errado, bonito ou feio, moral ou imoral.

O título *Alma-de-gato* vem de uma memória de infância onde minha avó dizia que esse pássaro morava no pé de manga do quintal de sua casa. No entanto, em vez de “alma”, eu entendia “rabo”; por muitos anos acreditei na existência de um pássaro raríssimo, que tinha rabo de gato. O imaginava com exatidão. Apenas anos depois descobri que esse animal não existia, e que o nome verdadeiro era alma-de-gato. Apesar da decepção, o nome continuava a exalar um certo mistério: não tem rabo, mas tem alma de gato. Assim, os simbolismos que o pássaro carrega evocam um enigma; instiga. “O Alma de gato é complexo, proteiforme, múltiplo, infixos. É rumor, é pressão, é som, é aragem, é movimento, é clarão. É uma entidade invisível e presente.” (Cascudo, 2018, p. 2).

Em *Alma-de-gato*, além das lembranças de outrora que reverberam no presente, trouxe também todas as minhas aflições e aspectos que me (co)movem. Da idealização até as decisões finais, muita coisa aconteceu e mudaram o percurso da ideia inicial, ainda bem. Essas alterações trouxeram ainda mais sentido para o caminho percorrido, tanto ao material, como à vida.

As mudanças que o tempo traz são inevitáveis, e hão de ser bem-vindas. Digo sempre que é preciso dar voz ao acaso, pois nele encontro a resposta da angústia de quem não tem uma resposta: é necessário preservar o mistério.

Resumidamente, penso este fotolivro como um espaço de despejo de interesses impetuosos que se busca investigar. Um lugar fronteiro entre o inconsciente e o visível, onde as imagens não se apresentam como representações fixas do real, mas como vestígios de uma experiência sensível que emerge do âmago para a superfície.

Sob um viés mais palpável, o fotolivro *Alma-de-gato* foi produzido em dois momentos. O primeiro compreende o registro de encontros amorosos com quem eu me relacionava na época, na intenção de realizar um projeto pessoal que eu alimentava há muito tempo, influenciada por artistas que tratam da nudez e da sexualidade. Com a ruptura dessa relação e a necessidade de produzir mais fotografias, mas agora sem a presença de alguém que fizesse parte desses encontros, surge o segundo momento: sair para fotografar livremente, sem um tema específico, sabendo apenas que eu desejava algo que evocasse memórias e um lugar quase onírico, com variações de cores, pessoas, objetos, paisagens e situações.

Além disso, tracei como objetivo me desprender de uma zona de conforto, marcada pelo uso exclusivo do preto e branco e pelo formato reduzido. Meus projetos anteriores eram sempre em preto e branco, no tamanho A5 (14,8 x 21 cm), com poucas páginas. Quis então ultrapassar esses limites para criar algo maior em todos os sentidos. Foi então que encontrei liberdade para experimentar possibilidades de edições e montagens, produzindo fotografias que, além de construírem uma narrativa, funcionariam como conectivos entre si. A junção do preto e branco com a cor se apresentou como uma questão durante a montagem, mas a inversão cromática e o destaque em tons quentes apareceram como uma solução que considero ter enriquecido o material. Essa decisão deu ainda mais ênfase na atmosfera etérea que eu pretendia alcançar.

Com 128 páginas em A4 (21 cm x 29,7 cm), que utilizam integralmente frente e verso, muitas delas sangradas, *Alma-de-gato* se organiza com pausas pontuais, semelhantes a cortes de um filme que preparam a mudança de cena. O ritmo é experimental; não-linear, dialogando com o fluxo de pensamentos que surgem sem aviso ou intenção, como quando, distraído, você se lembra de um acontecimento de anos atrás. Por isso, fotografias de encontros amorosos, de amigos, de paisagens em ruínas e de animais aparecem dispersas ao longo do fotolivro, sem agrupamentos que indiquem um único momento. Elas retornam à mente, desaparecem e reaparecem, acompanhando o modo como a memória funciona.

Por último, surgiu a ideia de incluir fotografias minhas, já que a base teórica do trabalho envolve a arte de contar-se. Quis demonstrar, assim, as transformações pelas quais passei — internas e físicas — e as mudanças que o próprio fotolivro passou junto comigo. No início, aparece uma fotografia minha de cabelos longos, feita no primeiro momento em que peguei a câmera para iniciar os registros no começo do



ano. No final, uma fotografia semelhante, tirada no meu quarto, agora de cabelos curtos, marcando visualmente esse percurso de transformação e, conseqüentemente, do passar do tempo.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.1 O fotolivro

Aproximadamente vinte anos após o surgimento da fotografia, em 1826, já existiam registros dos primeiros livros de fotografia, que passam a ser adotados como forma de publicação a partir da década de 1840. Entre os pioneiros estão Anna Atkins, com *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), e William Henry Fox Talbot, com *The Pencil of Nature* (1844). Nesses primeiros exemplos, o livro fotográfico funcionava apenas como um conjunto iconográfico ou como uma espécie de portfólio expandido do fotógrafo.

No início dessas experimentações, ainda não havia uma preocupação em construir narrativas visuais coesas ou em articular sequências intencionais de significados. A organização das imagens seguia critérios sobretudo estéticos, orientados pela qualidade das fotografias individuais ou por séries já existentes na produção do autor.

Ainda que, desde então, fosse previsível a aproximação entre fotografia e livro, é apenas no século XXI que o termo *fotolivro* ganha força e passa a ocupar um lugar de destaque no campo artístico. Com isso, intensificam-se os estudos que reconhecem o fotolivro como uma forma de arte autônoma, sustentada não em imagens isoladas, mas na articulação entre conjunto fotográfico, edição e sequenciamento.

Feito esse aparte, utilizo aqui o termo *fotolivro* a partir da compreensão de que, sob esta definição, a fotografia não atua de forma isolada, mas em articulação com a forma livro – em suas possibilidades de edição, sequência, materialidade e design –, compondo uma narrativa visual cuja construção de sentido emerge de uma experiência multissensorial que envolve ver e manusear.

Gerry Bagder, nome importante na história do fotolivro, é um dos principais

pensadores devotados a estudar a organização do fotolivro como construção narrativa e a estabelecer comparações com a linguagem cinematográfica. Não é só a escolha de fotografias que importa na montagem de um fotolivro. O design, a escolha de textos, tipo de fonte, disposição das imagens, cores, margens; todos esses elementos contribuem para o resultado final esperado.

Em uma matéria publicada pela revista ZUM, em 2015, intitulada como *Por Que Fotolivros São Importantes?* Badger afirma:

[...] o grande fotolivro não se constitui simplesmente de um punhado de fotos feitas por um único e mesmo fotógrafo, não importa quão boa cada uma delas seja. O grande fotolivro precisa ter um tema, uma ideia abrangente, e deve funcionar, como me disse Gossage numa conversa, como “um mundo próprio”. Ou seja, ele deve mostrar uma voz autoral única – talvez única apenas para esse volume em particular (Badger, 2015).

Para ele o fotolivro ocupa um lugar de destaque na arte contemporânea, superando a potência expressiva da fotografia singular. Em suas obras, especialmente na série *The Photobook: A History*, realizada em parceria com Martin Parr, Badger argumenta que “no fotolivro, a soma, por definição, é mais importante do que as partes, e quanto melhores as partes, maior o potencial da forma” (PARR; BADGER, 2004, p. 7). Ou seja, o fotolivro é mais do que um meio de apresentação de imagens: é uma forma autônoma de expressão artística.

De acordo com os estudos de Mazzilli (2020), é entendido que todos os elementos que compõem o fotolivro ocupam o mesmo patamar de importância, pois é da articulação entre eles que emerge sua potência narrativa. A autora argumenta que o fotolivro deve ser compreendido como um suporte de construção sensível, no qual o sentido não é produzido apenas pela imagem. Embora a fotografia ocupe um lugar central, ela atua em interdependência com outros elementos, como o texto e o design, abrindo espaço para múltiplas possibilidades expressivas que estão intrinsecamente vinculadas ao próprio suporte do livro.

Apesar de as imagens serem, sim, essenciais à sua concepção — do contrário, não seria um fotolivro —, isso não quer dizer que sejam superiores ao texto ou a quaisquer outros elementos gráficos usados no livro, pois é a cooperação de todos eles que configura a unidade semântica da obra. Daí a importância do design nesse processo, que é justamente o que coordena as várias linguagens e formas para criar um todo coerente e coeso. (Mazzilli, 2020, p. 94).

Em consonância com essa visão e reafirmando a noção do fotolivro como um objeto coeso, Feldhues (2021) destaca que esse formato se comunica em sua totalidade, sendo que todas as decisões envolvidas no projeto interferem diretamente na experiência e na interpretação do leitor. O ponto de partida para a criação de um fotolivro é a definição do tema a ser abordado, e as escolhas editoriais para que o que se quer abordar seja passado, isso inclui a tipografia, edição e ordenação de imagens, uso de texto, tipo de impressão, etc.

## **1.2 A importância do fotolivro na arte contemporânea**

O fotolivro se apresenta como um campo fértil para a experimentação estética. Muitos fotógrafos utilizam o formato para romper com convenções visuais, explorando desde colagens, sobreposições e sequências não lineares. Essa liberdade formal permite que o fotolivro seja não apenas um conjunto de imagens, mas um espaço de invenção visual e conceitual.

Badger e outros estudiosos do tema destacam o potencial crítico e documental do fotolivro através de sua capacidade de articular imagens de maneira discursiva, tornando assim um meio eficaz para análises sociais, políticas e históricas. Fotolivros como *The Americans* (1958), de Robert Frank, *American photographs* (1938), de Walker Evans, e *Perspective of nudes* (1961), de Bill Brandt são também citados por Badger como títulos exemplares.

E, claro, ainda que a história do fotolivro tenha evidenciado majoritariamente fotógrafos homens, não poderia deixar de mencionar fotolivros feitos por mulheres, tais como *I Travestiti* (1972), de Lisetta Carmi, *A Way of Seeing* (1965), de Helen Levitt, *Some Disordered Interior Geometries* (1981), de Francesca Woodman, *Grapevine* (1994), de Susan Lipper, e *Women of Allah* (1997), de Shirin Neshat, nos quais se revelam abordagens sociais e antropológicas atravessadas pela autobiografia e pela consciência de classe, gênero e sexualidade. Tais fotolivros demonstram como o formato tende a lidar com temas complexos e cotidianos de maneira profunda e envolvente.

O fotolivro, por sua capacidade de multiplicidade e acessibilidade, tem se destacado como um importante vetor de democratização na arte contemporânea,

circulando em espaços mais amplos e diversificados, podendo ser manuseado, levado para casa, relido e reinterpretado em diferentes contextos. A portabilidade e autonomia do suporte contribuem no rompimento de barreiras geográficas, institucionais e econômicas no acesso à produção artística.

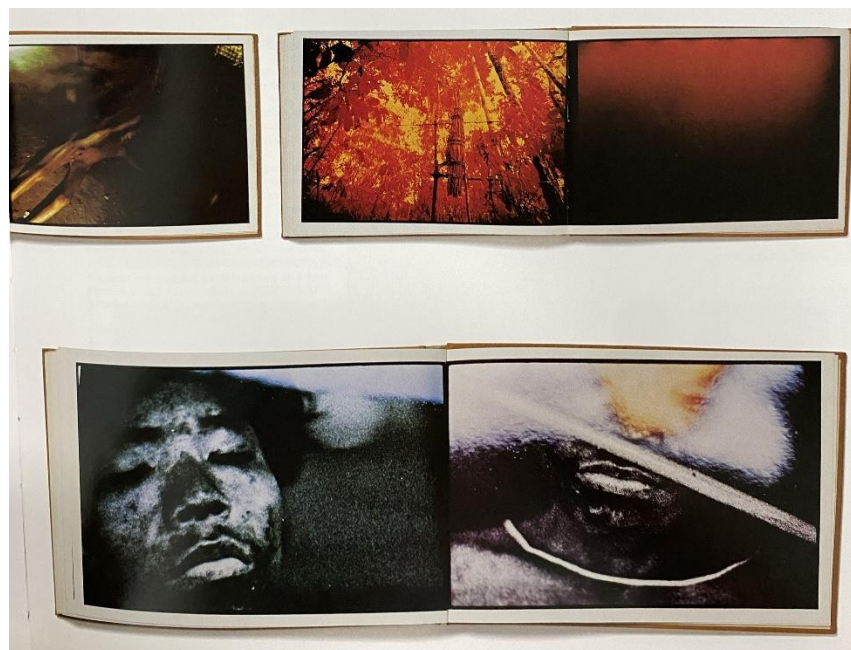
Nos últimos anos, a importância dos fotolivros é cada vez mais reconhecida em exposições e publicações. Tal situação é ratificada pelos preços em alta no mercado, sempre tão sensível às mudanças de tendência. O gênero é, há muito tempo (pelo menos desde os anos 1920, embora sua história comece antes), um eficaz meio de apresentação, comunicação e leitura de conjuntos fotográficos. As exposições são bem menos maleáveis: viajam mal, duram pouco tempo, chegam a menos pessoas. Já nos livros, as ideias e a informação circulam melhor. Há pouco tempo, apenas certas fotografias eram consideradas objetos artísticos pela maior parte dos apreciadores, colecionadores e estudiosos (FERNÁNDEZ, 2011, p. 13).

O livro físico não apenas preserva narrativas e visualidades, como também evidencia os benefícios do formato enquanto veículo de difusão sensível e cultural. Ao existir como objeto não estritamente contemplativo, mas que se manuseia e se pode carregar, o fotolivro adquire autonomia de circulação, atuando como um meio que transporta memórias, discursos e poéticas. Assim, sua materialidade não é apenas suporte, mas agente fundamental de continuidade, alcance e duração das experiências que carrega.

Protestos, denúncias, documentação de acontecimentos importantes e jornalismo independente são temas recorrentes na produção de fotolivros, especialmente na América Latina, onde a imagem impressa frequentemente assume um papel de resistência. Justamente por seu forte viés político — e, em muitos casos, por serem obras inteiramente engajadas — diversos fotolivros foram alvos de censura e repressão por parte das autoridades, sobretudo em contextos autoritários marcados pela restrição à liberdade de expressão.

Um grande exemplo é o fotolivro *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love, cuja proposta era denunciar a exploração predatória da floresta e dos povos indígenas, como se observa na **Figura 2**.

Figura 2 – Fotolivros latino-americanos



Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

Durante a Ditadura Militar (1964-1985), o Brasil experimentou uma fase de invasão intensa na Amazônia. Nesse contexto, muitos povos indígenas, incluindo os Yanomami, foram diretamente ameaçados pelas ações e planos do então presidente, Emílio Garrastazu Médici. O material foi censurado pelas autoridades e só pôde ser publicado após alterações como o apagamento de um texto escrito pelo poeta amazonense Thiago Mello. Feldhues (2021, p. 74) afirma que a obra “mistura a documentação e o experimentalismo fotográfico”.

Esse é apenas um dos exemplos da potência política do fotolivro. Muitos outros foram, estão sendo e ainda serão produzidos. Sua circulação amplia o alcance das narrativas, impulsionando a disseminação de ideias e reafirmando seu papel como dispositivo de transformação. No contexto contemporâneo, soma-se ainda o caráter sensorial, que aproxima o leitor da obra pelo tato, pela presença e experiência íntima do manuseio, intensificando não apenas a recepção, mas também a adesão sensível e política àquilo que é narrado.

## 2 DIAGRAMAÇÃO DA NARRATIVA VISUAL

### 2.1 Montagem sequencial

A prática sequencial do fotolivro, que convida à leitura e à fluidez no folhear das páginas, aproxima-se da linguagem cinematográfica no que diz respeito ao uso da montagem como ferramenta de organização simbólica e narrativa. A relação entre fotografia e cinema ficou ainda mais evidente durante minha participação na disciplina de Montagem e Edição I, do curso de Audiovisual, que despertou em mim uma atenção ainda mais refinada para o poder da seleção e montagem sequencial.

A montagem, seja na edição de filmes ou na composição de fotolivros, estrutura a experiência estética e discursiva do conteúdo; articula o relato ali presente e, por vezes num contexto mais experimental, rompe com a linearidade a fim de criar outras formas de percepção.

Mais do que um simples suporte para imagens, o fotolivro se configura como um espaço narrativo sensível, no qual cada página é pensada como parte de um todo coeso, capaz de gerar múltiplas interpretações. Essa construção sequencial e deliberada aproxima o público da obra ao envolver sua subjetividade e estimular modos de leitura. Ao propor uma experiência que depende do toque, o fotolivro investiga como sua estrutura material e narrativa pode influenciar a percepção crítica do observador.

Para produzir fotolivros, é preciso ter em mente que ele é físico, é um objeto vivo, disponível ao toque, intimista, que tem um formato narrativo e vai ser experimentado por alguém. O leitor vai manuseá-lo, ver as imagens fotográficas e ler os textos, se houver. É para o leitor que é feito. (Feldhues, 2021, p. 127).

Assim, na arte contemporânea, em que o contexto e a construção de sentido são centrais, o fotolivro emerge como uma forma completa e poderosa de criação fotográfica, promovendo uma percepção envolvente e subjetiva através das diversas possibilidades de formato e conteúdo que proporcionam uma experiência imersiva.

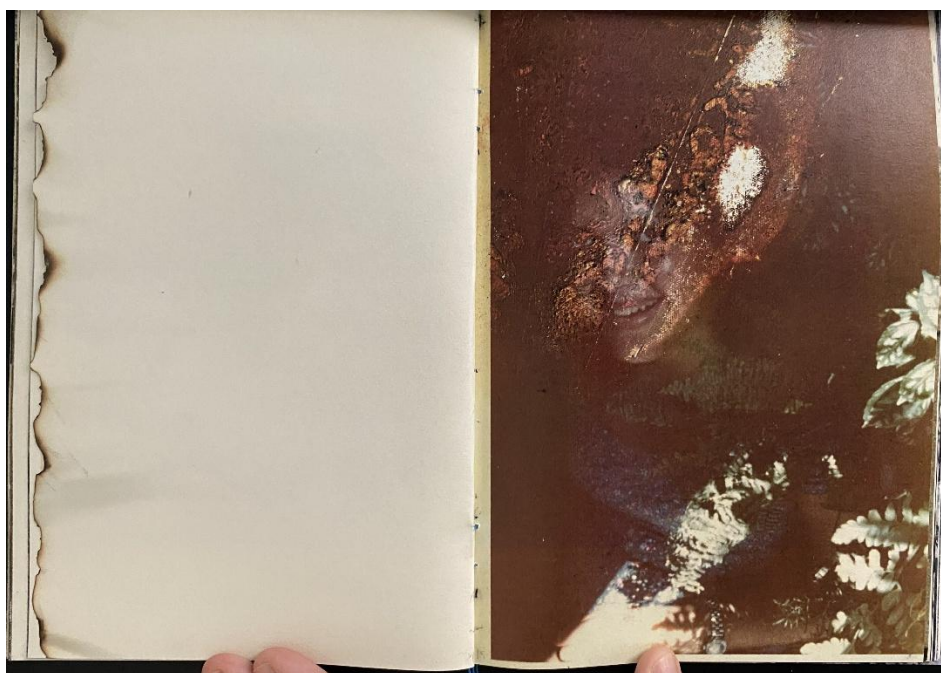
Ao fazer a análise de um fotolivro, o fluxo narrativo está intimamente ligado à presença e à disposição dos elementos iconográficos, que muitas vezes se repetem com variações sutis, criando conexões visuais e conceituais entre páginas, mesmo quando não estão em sequência imediata. Essa estrutura fragmentada rompe com a

linearidade típica das formas narrativas mais tradicionais, não só as do cinema, mas da literatura e da dramaturgia, que na maioria das vezes se ancoram na tríade de começo, meio e fim.

Ao contrário, o fotolivro muitas vezes apresenta uma lógica mais livre e experimental, cujo discurso visual flui de forma menos previsível e mais subjetiva. Cada escolha compositiva, seja a repetição, a presença de espaços vazios ou a densidade visual de páginas inteiramente preenchidas, adquire um papel significativo na construção de sentido. Em sua dissertação de mestrado, Abreu afirma que “este crescimento de possibilidades narrativas é um dos fatores que torna este tipo de publicação um suporte tão desejado dentro da fotografia contemporânea” (2018, p. 24).

O vazio, por exemplo, funciona como pausa, silêncio ou ausência, provocando no leitor uma atmosfera de suspensão que pode ser interpretada de múltiplas formas. Uso como exemplo o fotolivro *Estudo sobre os fantasmas escondidos nas árvores do seu quintal*, de Alix Breda, apresentada na **Figura 3** para representar tais decisões intencionais que enriquecem a o ritmo da narrativa.

Figura 3 – Estudo sobre os fantasmas escondidos nas árvores do seu quintal



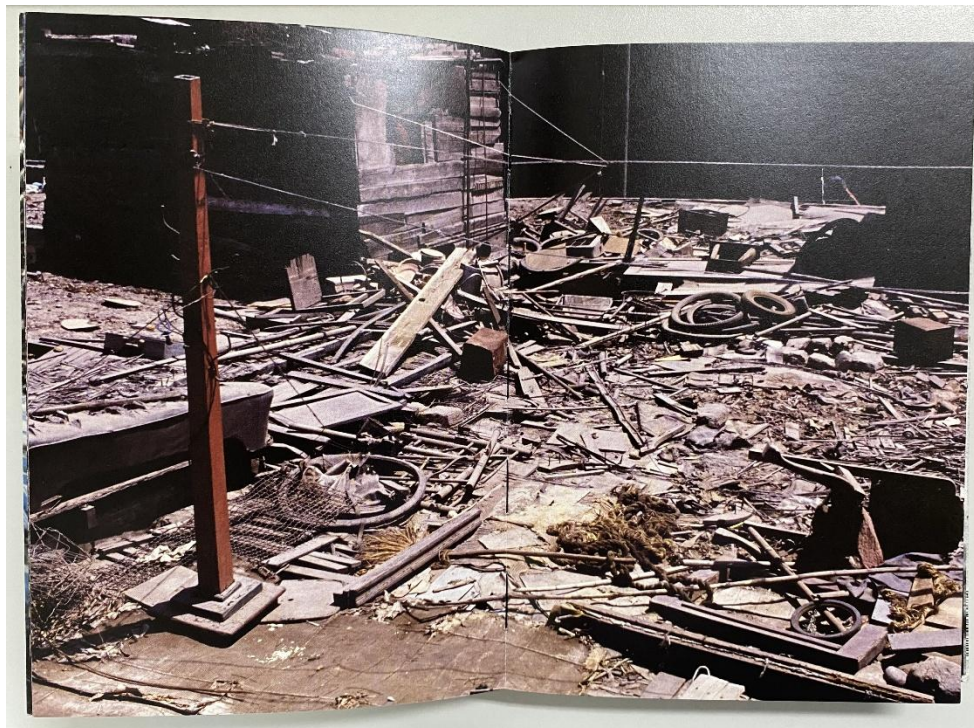
Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

Já as sequências densas e contínuas com páginas sangradas podem sugerir



intensidade, insistência ou mesmo um fluxo ininterrupto de pensamento ou emoção, como em *Maldicidade*, de Miguel Rio Branco, apresentada na **Figura 4**.

Figura 4 – Maldicidade



Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

Essas decisões formais não são aleatórias pois fazem parte de uma linguagem visual deliberada que visa causar questionamentos no leitor e ativar sua participação interpretativa no processo narrativo.

A sequência de acontecimentos nos prende à narrativa, independentemente de ter um começo, meio e fim ordenado. A orquestração das imagens dá direção ao espectador, mas não tira dele o poder de acrescentar sua própria sensibilidade à fruição da obra. Em alguns casos, o fluxo de consciência — expediente típico da literatura que busca reproduzir o fluxo contínuo não linear do pensamento — também perdura na linguagem visual do fotolivro, como se a lente da câmera fosse não só os olhos do fotógrafo, mas também de quem vê.

Na mesma linha da análise interpretativa do material, é requisitada uma atenção não apenas ao conteúdo das imagens, mas também às escolhas formais que estruturam sua visualidade. Elementos como o movimento captado pela câmera, os borrões intencionais, a baixa ou alta luminosidade ou os níveis de contraste contribuem diretamente para a construção do discurso visual e da atmosfera do tema



abordado.

Ademais, recursos alternativos como rastro do movimento e desfoque não são apenas estéticos, mas operam como estratégias poéticas que buscam envolver o leitor em uma experiência um tanto quanto emocional ao reconhecer a exposição da relação entre quem fotografa e é fotografado.

### **2.1.1 Trajetos urbanos e de sequenciamento**

Para além da analogia com o cinema, proponho também uma outra perspectiva comparativa ao fotolivro. Em sua dissertação de mestrado, Mendonça (2021) discute o tema das superfícies territoriais e a reimaginação do espaço público em fotolivros. Nela o autor articula que o livro, enquanto objeto, é também um território; as páginas funcionam como ruas, fachadas e muros por onde transitam imagens, textos e gestos.

Assim como o espaço urbano, o fotolivro é atravessado por diferentes temporalidades e camadas de registro. Manchas, dobras e marcas de desgaste não aparecem apenas como vestígios, mas como rastros vivos; tanto do momento de sua produção quanto dos caminhos que percorre. Essas marcas contam histórias não planejadas, revelando como o objeto é afetado pelo uso, pela circulação e pelo tempo, em um processo contínuo de acúmulo e ressignificação de sentidos.

Similarmente à caminhada, o manuseio do livro convida, portanto, à prática do lugar, isto é, a significação do espaço a partir da experiência. Essa perspectiva permite que aproximemos a enunciação narrativa e/ou estética do sequenciamento fotográfico, base fundamental da criação de fotolivros, à caminhada do pedestre em vias urbanas de uso comum. " (Mendonça, 2021, p. 69).

Assim, o paralelo que ele faz com as caminhadas pelas ruas e o manusear do fotolivro está no fato de que as páginas ocupadas por fotografias se tornam superfícies de possibilidades materiais, poéticas, políticas e sensoriais. Cada fotografia pode ser lida como um fragmento de cidade, um lugar de encontro entre o que é visível e o que se esconde sob as camadas do tempo.

A materialidade do livro não é neutra, sua construção narrativa orienta o percurso, sugere pausas. Ler um fotolivro, portanto, é também percorrer uma cidade: atravessar suas margens, reconhecer seus ruídos, observar o que se oculta sob as

frestas. É nesse entrelaçamento entre corpo, imagem e espaço que o fotolivro é reconhecido como um suporte de reinvenção das formas de ver e habitar o mundo.

Caminhar pela cidade é uma forma de compreendê-la em suas dimensões espaciais, culturais, sociais e políticas. Similarmente, a tentativa de representar o espaço público urbano por meio de dispositivos fotográficos e editoriais é uma forma de vivenciá-lo, de aprendê-lo; uma forma de atribuir a ele novos sentidos, de suscitar novas imagens. (Mendonça, 2021, p. 86).

Para além do paralelo ao sequenciamento do fotolivro, considero fundamental trazer o espaço urbano como parte importante da pesquisa, uma vez que a memória se vincula a ele de forma indissociável. Em uma disciplina do curso de Artes Visuais — Arte e Tecnologias Contemporâneas II — recebemos a proposta de caminhar pelo quarteirão para reconhecer o território que habitamos e suas nuances. Portanto, as caminhadas foram um procedimento metodológico não só para explorar o dispositivo (enquanto assunto e prática) dado na disciplina, mas também para a concepção do fotolivro *Alma-de-gato*, permitindo a pausa, a percepção e a observação atenta dos elementos que me chamam a atenção. Nesse sentido, a experiência de estar presente no espaço urbano também se torna um exercício de percepção de si, no qual o olhar sensível transforma o entorno em um campo de encontro entre memória, presença, corpo e narrativa.

Assim, o espaço urbano ultrapassa a condição de cenário e se torna matéria constitutiva do fotolivro. A caminhada permite transformar o ato de observar em construção de memória e narrativa. Nesse encontro entre cidade e subjetividade, o fotolivro surge como um campo onde trajetos externos e internos se atravessam, revelando que narrar o urbano é também registrar a experiência de existir nele. Na **Figura 5**, trago um dos registros de minhas caminhadas para a realização do *Alma-de-gato* a fim de exemplificar a importância do espaço urbano na construção narrativa do fotolivro.

Figura 5 – Fotografia de Alma-de-gato



Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

### 2.3 Autopublicação e democratização

Embora a reprodutibilidade seja uma característica constitutiva da fotografia desde o século XIX, somente nos séculos seguintes é que se intensificam as experimentações voltadas à ampliação dos modos de produção e circulação das imagens fotográficas. No século XXI, o avanço acelerado das tecnologias digitais transformou profundamente os modos de concepção e recepção das imagens fotográficas. Entre essas transformações, destacam-se as possibilidades das técnicas de impressão e editoração, que desempenharam um papel central na expansão da autopublicação de fotolivros.

A consolidação de ferramentas acessíveis de design gráfico e a impressão sob demanda possibilitaram que fotógrafos independentes pudessem publicar e distribuir suas obras com maior autonomia e alcance, sem a necessidade de intermediação de editoras tradicionais. A impressão digital, em particular, foi um dos marcos dessa virada tecnológica.

Ao contrário dos processos analógicos anteriores, que exigiam altos custos de produção e edição, a impressão digital tornou possível a produção e edição com qualidade profissional e custo relativamente baixo. Essa mudança foi fundamental

para o surgimento de uma cultura editorial mais independente, na qual fotógrafos puderam experimentar formatos, linguagens e propostas autorais sem a necessidade de aprovação institucional ou retorno financeiro imediato.

Outro fator relevante é o desenvolvimento de softwares de editoração gráfica acessíveis e intuitivos. Tais recursos técnicos, aliados à popularização de tutoriais online e cursos especializados, democratizaram o conhecimento necessário para a produção editorial, tornando possível que fotógrafos com diferentes níveis de formação pudessem desenvolver projetos autorais completos, desde a concepção até a impressão.

Mais tarde, com o surgimento de redes sociais e plataformas de *crowdfunding* (financiamento coletivo), novos caminhos foram oferecidos para a divulgação e viabilização econômica dos fotolivros independentes. A possibilidade de engajamento direto com o público, sem a mediação de galerias, editoras ou instituições culturais, favoreceu a chegada de projetos mais diversos e pluralistas, refletindo uma multiplicidade de vozes, contextos e estéticas. Essa nova ecologia editorial contribuiu significativamente para a ampliação do espectro temático e formal da produção fotográfica contemporânea.

A partir dessa conjuntura, afirma-se que a autopublicação de fotolivros no século XXI não apenas se expandiu quantitativamente, mas também passou a ocupar um lugar de maior relevância no campo artístico e cultural. Cada vez mais, o fotolivreto autopublicado é reconhecido como um espaço legítimo de experimentação estética, construção de narrativas autorais e expressão crítica.

Em consonância com o pensamento de teóricos como Gerry Badger, que destaca o fotolivreto como uma forma de arte em si, observa-se uma valorização crescente desse formato como meio privilegiado de articulação entre imagem, discurso e materialidade.

Eventos dedicados às publicações editoriais, como o Festival ZUM, Feira Miolo(s), Feira Plana, entre outras, têm desempenhado um papel fundamental na articulação do cenário contemporâneo do fotolivreto no Brasil, ao reunir artistas, editoras independentes e públicos diversos em torno da troca direta de obras e ideias. Tais eventos não apenas promovem a visibilidade de produções autorais fora dos circuitos tradicionais, como também incentivam redes colaborativas e práticas editoriais experimentais que ampliam os modos de ver e produzir arte.

Portanto, os avanços tecnológicos do século XXI não apenas facilitaram o

processo de impressão e publicação de fotolivros, mas também propiciaram uma redefinição do próprio campo fotográfico. A autopublicação, anteriormente restrita a poucos, hoje constitui uma prática mais acessível e criativa, que fortalece a autonomia dos fotógrafos e contribui para a diversificação da produção cultural contemporânea.

### 3 ABORDAGEM DA FOTOGRAFIA PESSOAL

#### 3.1 A arte de contar-se

Em *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade* (2013), Margareth Rago propõe uma reflexão sobre o ato de narrar a si mesmo como um gesto de libertação através da subjetividade, especialmente no contexto da experiência de ser mulher. Nele a autora desenvolve um raciocínio sociológico para compreender como as mulheres, ao escrever suas próprias narrativas, desafiam as formas tradicionais de poder e representação de si impostas pela cultura patriarcal. Rago é inspirada por pensadores como Michel Foucault, principalmente no texto *Escrita de si* (1983) e Jacques Derrida, além de dialogar com autoras feministas contemporâneas como Hélène Cixous e Luce Irigaray, para afirmar que contar-se é uma prática política pois, ao narrar a si, o sujeito não apenas recorda o passado, mas se reinventa, e com isso amplia os limites do possível para a experiência de ser.

Durante séculos, as experiências vividas por mulheres foram contadas por outros; sejam homens, instituições, ou discursos normativos, de modo que nossa voz, quando surge, carrega em si a força de uma revolta.

De um lugar estigmatizado e inferiorizado, destituído de historicidade e excluído para o mundo da natureza, associado à ingenuidade, ao romantismo e à pureza, o feminino foi recriado social, cultural e historicamente pelas próprias mulheres. A cultura feminina, nessa direção, foi repensada em sua importância, redescoberta em sua novidade, revalorizada em suas possibilidades de contribuição, antes ignoradas e subestimadas. (Rago, 2021, p. 25).

Contar-se, portanto, não é apenas um exercício de memória ou introspecção; é um gesto de reivindicação da própria subjetividade. Ao se escrever e se narrar, a mulher ocupa um espaço de manifestação historicamente negado e, ao fazê-lo,

desestabiliza os modos de poder que definiram o que pode ou não ser dito, sentido e lembrado. Essa escrita revela o íntimo não como território menor, mas como campo de resistência; um lugar em que o pessoal se funde ao político.

A narrativa de si, nessa perspectiva, torna-se uma forma de reconfigurar o próprio tempo e o próprio corpo, devolvendo à experiência singular o valor de conhecimento e de transformação. Rago mostra que ao afirmar o “eu” que é fragmentado, contraditório e sensível, a mulher cria brechas nos discursos dominantes e reescreve a história a partir de sua vivência:

Poética feminista é, portanto, entendida como subversão das formas narrativas tradicionais, desbloqueamento das palavras e embaralhamento dos gêneros literários, de modo a construir uma linguagem feminista ao mesmo tempo corporificada, que dê passagem à imaginação feminina, não mais demonizada como perigo ou como forma de histeria. (2021, p. 292 - 293).

A escrita de si, quando transposta para o campo da arte, transforma-se em gesto, matéria e forma, deixa de ser apenas palavra e passa a habitar o fazer artístico como processo de autoconhecimento e luta. Ao produzir, a artista que se narra desloca o “eu” da esfera íntima para o espaço público da obra, convertendo a experiência pessoal em linguagem compartilhada.

O movimento do vivido para o visível é também uma operação política e poética. O ato de criar a partir de si não significa simplesmente expor a vida, mas elaborar modos de existência, traduzir afetos e memórias em imagem, som, corpo ou objeto. A subjetividade torna-se então o próprio campo de trabalho, um território de escavação onde a artista recolhe fragmentos de si para compor novas formas de estar no mundo.

Na arte contemporânea, essa transposição é visível em práticas que se aproximam do diário, da performance, da autobiografia visual ou do autorretrato. O gesto de narrar-se se manifesta na repetição de ações, nas falhas, nos rastros e nas ruínas; vestígios de uma presença que se faz e desfaz. Produzir a partir da escrita de si é, portanto, um modo de investigar o próprio processo de subjetivação: um exercício de se olhar e, ao mesmo tempo, se perder; de construir e desconstruir a própria imagem.

Busca-se então, não uma verdade sobre o sujeito, mas um campo de experimentação onde vida e obra se fundem. O ato de produzir se torna uma forma

de pensar o viver, uma prática estética e ética em que a artista transforma a própria vulnerabilidade em capacidade crítica e criativa.

### **3.1.1 Registro de mim**

Seguindo a ideia da escrita de si, compreendo este trabalho como um espaço de exposição de vulnerabilidades e registros de mim. É um exercício de tornar visível o que por vezes tende a ficar no campo mental, silenciado. Assim, narrar a própria história é uma forma de deslocar o olhar do sujeito moderno, que busca coerência e controle, para acolher, em vez disso, a fragmentação, o erro e a memória. Contar-me, nesse sentido, não é reafirmar uma identidade estável, mas me aceitar em processo, em constante invenção e percepção daquilo que me rodeia.

Em um mundo que valoriza o distanciamento e a performance da força, permitir-se escrever e registrar a partir da fragilidade, apontar aquilo que dói, o que hesita, o que se contradiz, torna-se resistência. É nesse lugar de exposição e risco de incoerência que se reinventa e transforma a experiência vivida em linguagem. O ato de contar-se ultrapassa a esfera individual e se inscreve como prática de imposição do eu no mundo. Registrar o próprio corpo, a própria memória e a própria falha é também escrever contra as formas de silenciamento que nos são impostas socialmente.

Registrar a si — por meio da fotografia — pode ser um gesto que se entrelaça como modos de lembrar o próprio corpo e a própria história. Dá-se forma àquilo que já foi vivido, mas também ao que ainda pulsa como possibilidade. Sob um olhar feminista, tal prática torna-se espaço de reconstrução simbólica, onde o ato de olhar para si passa a ser uma forma de contestamento. É um movimento de crítica às estruturas patriarcais que, ao longo do tempo, moldaram modos de existir e de se representar, ao mesmo tempo em que propõe a interrupção e a reinvenção de tais narrativas herdadas.

Ao “brincar” com a câmera, registrando momentos vividos e fazendo ode ao aqui e agora, a prática fotográfica incorpora a diversão, o desejo e a fantasia como elementos constitutivos da construção da memória. A leveza e o prazer de criar, aqui, são estratégias de subversão, e diria até que uma forma de debochar do sistema ao fazer e abordar exatamente aquilo que me foi proibido enquanto mulher.

### 3.2 Resgate do passado e suas reverberações no presente

Para contar a si, é preciso considerar o passado enquanto parte da história. Tanto a escolha do tema como a do próprio título evocam lembranças de histórias passadas, que se apresentaram como possíveis conteúdos do projeto. As memórias de infância, especialmente, são refletidas no presente; ora respondendo a inquietações, ora levantando novas questões.

Como mencionado anteriormente, a linguagem artística que eu seguia inicialmente era o desenho, que, com o tempo, deixou de me instigar e já não despertava o mesmo desejo de exploração. Ainda assim, é possível notar uma continuidade entre os temas que eu desenhava e aqueles que hoje fotografo: paisagens, matas, animais, e espaços abstratos/imaginativos. Além das produções de desenhos eróticos e íntimos, baseados em memórias e fantasias — assuntos que abordarei com mais profundidade adiante —, que mostram que apesar da mudança de linguagem, os temas permanecem, revelando um interesse que atravessa o tempo e o meio.

A seguir, nas **Figuras 6, 7, 8, 9, 10 e 11** apresento alguns dos desenhos mencionados, nos quais é possível perceber os primeiros indícios dos temas e atmosferas que mais tarde se desdobrariam em minha produção fotográfica.

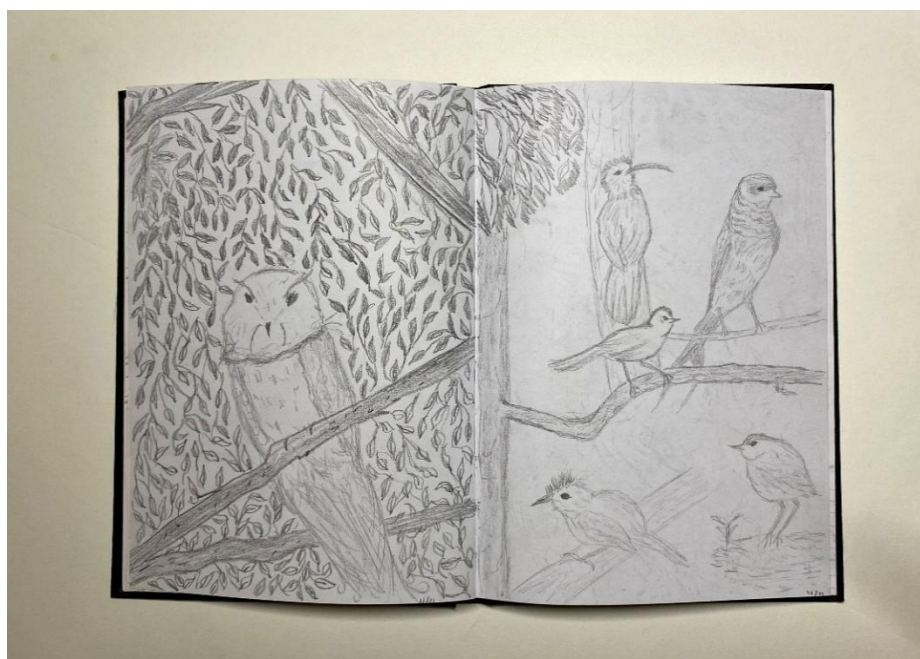
Figura 6 – desenho autoral





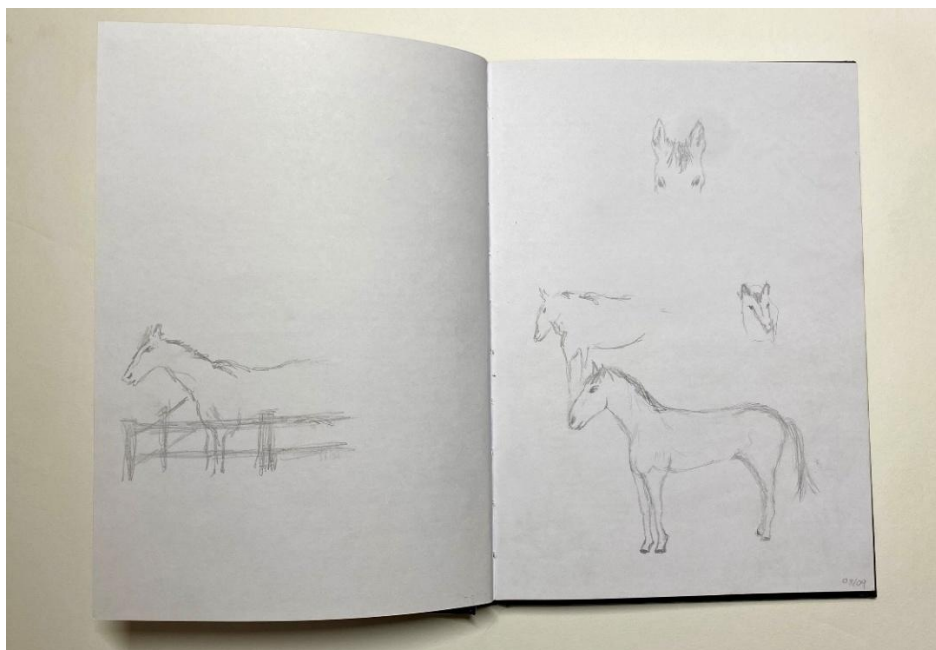
Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

Figura 7 – desenho autoral



Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

Figura 8 – desenho autoral



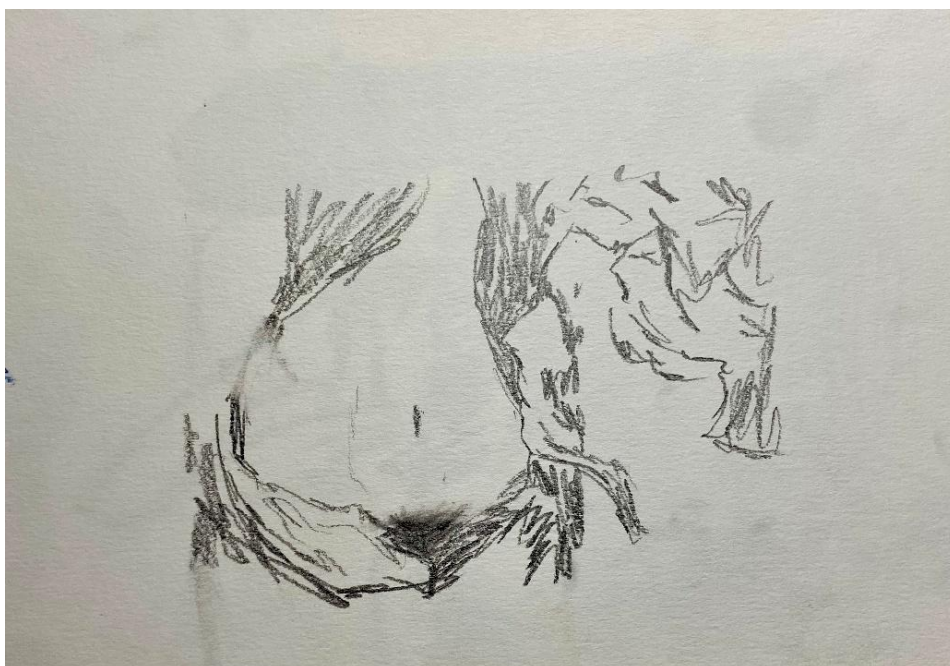
Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

Figura 9 – desenho autoral



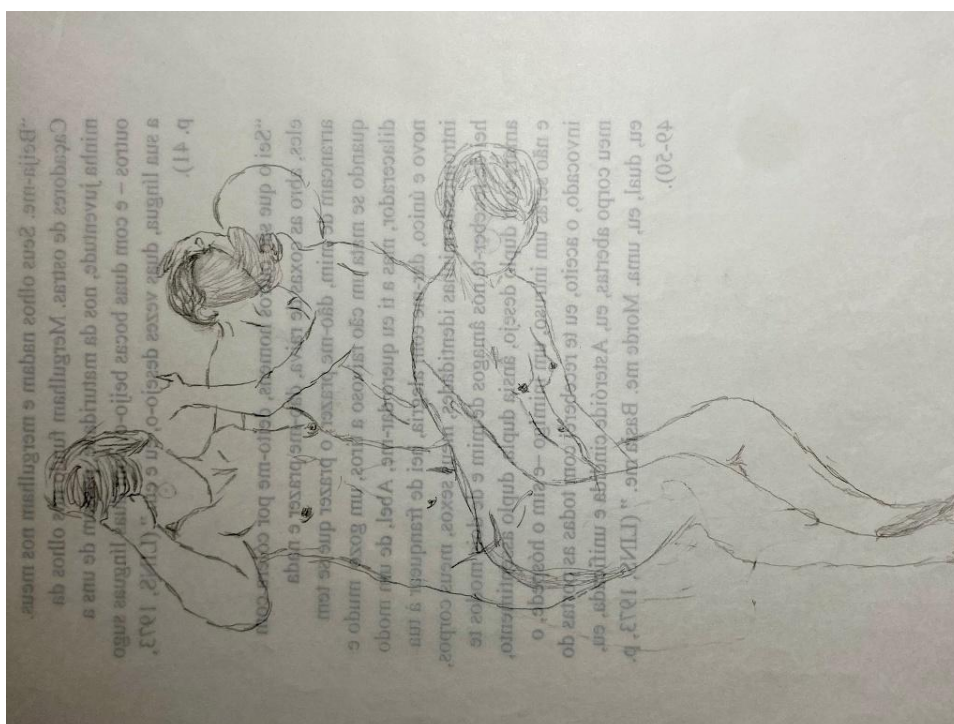
Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

Figura 10 – desenho autoral



Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

Figura 11 – desenho autoral



Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

## 4 LINGUAGEM POÉTICA

### 4.1 Fotografia imperfeita

Uma vez que o capítulo anterior estabeleceu algumas premissas da minha abordagem na obra *Alma-de-gato*, torna-se essencial, neste ponto da pesquisa, deslocar o foco para a linguagem poética e suas possibilidades, explorando as estratégias que sustentam a construção de sentido.

Como apresentado anteriormente no **Capítulo 2**, a disposição das imagens em um fotolivro pode gerar tensões, sobreposições, contrastes ou continuidades sutis. Um pequeno deslocamento, um corte abrupto ou uma página em branco podem atuar como momentos de pausa, modulando o ritmo da leitura, conduzindo o leitor a mergulhar no trabalho ao considerar essas nuances. Deste modo, o projeto gráfico do fotolivro é inseparável de sua poética. Ele materializa a subjetividade do olhar e torna visível o pensamento do artista.

Partindo da compreensão da diagramação e de decisões que vão guiar a narrativa de *Alma-de-gato*, utilizo dos estudos de Ernst van Alphen, em *Failed Images: Photography and Its Counter-practices* para demonstrar que se a diagramação permite orquestrar a narrativa e sugerir sentidos que escapam à linearidade, as imagens “falhas” ampliam ainda mais esse campo de possibilidades, instaurando uma outra lógica de leitura e percepção.

Ernst van Alphen (2018) propõe uma inversão radical dos valores tradicionalmente associados à fotografia. Em vez de exaltar a imagem nítida, bem composta e tecnicamente perfeita, considerada como “boa fotografia”, o autor volta seu olhar para aquilo que normalmente é considerado um erro: o borrado, o tremido, o mal enquadrado, o fora de foco. Essas “imagens falhas” tornam-se, em sua leitura, um campo fértil para repensar o estatuto da fotografia e suas relações com a memória e a subjetividade.

O autor critica o paradigma da perfeição sustentado por uma crença na imagem como evidência e como meio de captura fiel do real. A fotografia “bem-sucedida”, nesse sentido, seria aquela que obedece às regras da representação, com foco, composição e iluminação perfeitos, reafirmando a função documental e provatória da imagem. Contra isso, o autor propõe que as imagens falhas, ao não cumprirem essas expectativas, abrem espaço para um outro tipo de olhar e de experiência estética.

O borrado, em especial, é ressignificado por van Alphen como uma potência expressiva. Ele desloca o sentido da imagem do campo da objetividade para o da experiência subjetiva. O desfoque e a imprecisão passam a remeter não à incapacidade técnica, mas à natureza fragmentária da memória e à instabilidade da percepção. A fotografia borrada torna-se, assim, uma metáfora visual da lembrança, quase sempre parcial, em movimento, permeada por lapsos e vazios:

O efeito desfocado atua como uma metáfora para o esmaecimento do tempo. Este esmaecimento ocorre em ambas as direções: da presença para a ausência e da ausência para a presença. O desfoque, como resultado do foco suave, 'desfaz o rigor do tempo'. [...] O foco suave é comparável à técnica pictórica do claro-escuro, que não é o fundo de uma forma, mas a sua temporalidade. (Van Alphen, 2018, p. 121-122, t. n.).

Ao comparar o foco suave com a técnica de pintura chamada claro-escuro, Ernst van Alphen ressalta como ambas operam como dispositivos que extinguem a percepção do tempo. Tanto o foco suave quanto o claro-escuro, ao diluir contornos, produzem uma sensação de indefinição temporal, como uma lembrança, sonho ou instante em dissolução. O que se vê não é completamente revelado, nem totalmente oculto, mas se aproxima da percepção subjetiva, onde o tempo não é linear nem "sólido".

Adotar o que seria considerado "erro" e usá-lo de forma intencional, portanto, é também um modo de repensar a fotografia. O fotógrafo que abraça a imperfeição consequentemente desafia as normas de legibilidade e objetividade impostas pelo olhar técnico e pela cultura que busca a perfeição. A falta de nitidez, ao invés de ser um defeito, torna-se uma estratégia poética.

Por último, Van Alphen propõe que o borrado e outras formas de "fracasso" na fotografia não apenas expandem suas possibilidades formais, mas também deslocam sua função, transformando-a em metáfora do mundo invisível para o visível; como experiência, memória, corpo e tempo. Nesse lugar, a poética da imagem falha ganha centralidade: são os borrões, tremores, sobreposições, hiperexposições e os vazios que tornam o oculto perceptível. O que escapa à nitidez técnica da fotografia tradicional é justamente o que permite que a vulnerabilidade se coloque na imagem.

As imperfeições fazem com que a fotografia traduza o que não é dito; reflexo da experiência subjetiva. Ao romper com a nitidez completa, o ato de fotografar aproxima-se mais do corpo e da memória do que da máquina que passa a fazer parte do momento e não só é usada para registrar.



Nos rastros do movimento são abertas fendas do tempo e espaço, é nesse entremeio que o cerne do meu fotolivro é construído; não pela linearidade, mas pela justaposição de silêncios, barulhos e vertigens metafóricas. Como se a própria fotografia hesitasse entre fixar e deixar escapar.

A imagem imperfeita carrega a potência de um olhar que se recusa à precisão e prefere a visceralidade da sensação. *Alma-de-gato*, torna-se assim, um lugar onde o erro é reintegrado como gesto poético, a fim de compor a matéria viva da memória e do desejo.

Na **Figura 12**, apresento um exemplo de como os rastros da fotografia em movimento evocam uma sensação de lapso de memória; algo que atravessa a mente de forma rápida, quase esquiva, e logo se dissolve no tempo.

Figura 12 – Fotografia de Alma-de-gato



Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

## 4.2 Fotografia íntima

A fotografia íntima, ou fotografia de intimidade, aborda o subjetivo e o cotidiano. Nesta vertente da criação fotográfica são capturados instantâneos de um núcleo particular que se torna público, fragmentos de uma vida íntima que se oferecem ao olhar do outro.

Nesse tipo de fotografia, o lar deixa de ser apenas um espaço físico para se tornar território simbólico, lugar de vulnerabilidade e de exposição do que normalmente se preserva. A câmera invade, mas também testemunha gestos frágeis, olhares distraídos, corpos em repouso. Fotografar o íntimo é revelar o cotidiano, mostrar a vida em seu sentido mais sensível, sem o filtro da produtividade performática.

A vulnerabilidade do lar está justamente nessa tensão entre o espaço que protege, mas também se revela, atravessado por ausências, silêncios e memórias. Ao evidenciar o que se mantém privado, o gesto fotográfico carrega uma dimensão política, pois desafia a separação entre o que se pode ver e o que deve permanecer invisível. Abordar assuntos como o afeto, o desajuste, o desamparo, tudo isso é também um modo de se colocar no mundo. Charlotte Cotton descreve da seguinte maneira a linguagem da fotografia de vida íntima praticada por artistas contemporâneos:

Enquadramentos desequilibrados, borrões, iluminação desigual, a coloração berrante do instantâneo ampliado a máquina – todos esses elementos são usados. Mas, na fotografia íntima, essas deficiências técnicas das fotos domésticas, não artísticas, são empregadas como uma linguagem por meio da qual as experiências íntimas são comunicadas ao observador. O uso da fotografia aparentemente inábil é um recurso intencional que assinala a intimidade do relacionamento entre o fotógrafo e o seu tema. (Cotton, 2010, p. 137).

Na aparente incapacidade de fotografar é que se mostra, paradoxalmente, a força da relação entre quem fotografa e quem é fotografado. Charlotte Cotton observa que, muitas vezes, são justamente as imperfeições como o enquadramento e iluminação imprecisos, ou movimento interrompido, que revelam a intensidade dos vínculos apresentados: “o que importa é a presença das pessoas que amamos, num evento ou momento significativo que nos inspirou a tirar a foto.” (2010, p. 137).

Há, nessas imagens, sinais camuflados dos relacionamentos retratados, pequenas frestas pelas quais são mostradas emoções não ditas. Para Cotton, esses indícios visuais podem funcionar como prenúncios: manifestações sutis de algo que ainda virá, quase como uma predestinação capturada pela máquina.

Ao pensar sobre isso, recorro à minha própria experiência. Em algumas das fotografias presente em *Alma-de-gato* existe uma atmosfera silenciosa de despedida, marcada por uma melancolia que não se expressa verbalmente, mas que transborda através do preto e branco, do desfoque, do rastro e, principalmente, da expressão — ou falta dela. A ausência de cor não é apenas estética, mas simbólica: revela o esvaziamento de um vínculo; a imagem então vira uma espécie de confissão, uma revelação emocional tanto de quem é retratado quanto de quem fotografa.

O gesto de fotografar ultrapassa o mero registro do instante para se converter em ato de reconhecimento e perda. A fotografia íntima, ao expor o que há de mais frágil nas relações, transforma o olhar em uma evidência afetiva muito particular. O que parece um erro, uma falta de técnica é, na verdade, a tradução sensível de uma vulnerabilidade compartilhada silenciosamente.

A fotógrafa americana, Nan Goldin, discutida pela própria Charlotte Cotton (2010, p. 138-141), é conhecida por construir um testemunho radical da vida íntima. Segundo a crítica britânica, “suas fotografias de intimidade são um registro genuíno de uma vida pessoal, não simplesmente observações pseudossimpáticas” (Cotton, 2010, p. 141). Em séries como *The Ballad of sexual dependency* (1986), Goldin transforma a câmera em uma extensão de sua própria experiência ao registrar amigos, amores, situações que exalam desejo, dor e efemeridade. Suas fotografias não são neutras; elas partem de dentro e expõem a beleza e a ruína das relações.

O enquadramento instável, a luz crua e o improviso da cena funcionam como expressões de uma verdade afetiva, revelam instantes em que a vida não pode ser contida pela forma. Ao mesmo tempo, há em suas imagens um gesto político: ao colocar em evidência corpos diversos, relações não normativas e emoções consideradas privadas, Goldin desafia o olhar moralista e reivindica a legitimidade do íntimo como lugar de resistência.

O lar, nos retratos de Goldin, é um espaço terno, conflituoso e instável que se expõe em vez de se esconder. Como nas fotografias que buscam o afeto em meio à imperfeição, o que se revela é a humanidade compartilhada.



Nobuyoshi Araki, que também é mencionado no estudo de Charlotte Cotton aqui referido, é considerado um dos artistas referenciais da fotografia erótica e de intimidade. Eu o conheci através de um site estrangeiro que continha mais de mil imagens feitas por ele. Araki, além das fotografias consideradas polêmicas por registrar o sexo explícito e seres mortos, também produz fotolivros sobre a vida urbana no Japão. “Sua aceitação como artista no ocidente decorreu tanto da subjetividade de seu trabalho como da audácia de suas imagens.” (Cotton, 2010, p. 142).

Ao me deparar com seu modo depravado de fotografar, fui levada a uma lembrança particular de infância, quando mais ou menos aos 10 anos de idade, resolvi espionar a salinha misteriosa de acesso proibido na locadora que frequentava. Aproveitando a distração de minha mãe, consegui olhar por uma fresta da porta e vi pela primeira vez imagens de pessoas nuas, o que me levou para um estado de curiosidade e questionamento. Esse evento me marcou profundamente não só pela descoberta de corpos e características que eu desconhecia, mas também por ter sido constrangida ao ser pega, sem me explicarem o motivo daquilo ser proibido. Mais tarde, ao me deparar com as fotografias de Araki, fui levada novamente por um estado de fascínio e curiosidade. A constatação de que aquilo era uma possibilidade dentro da fotografia, e que havia quem admirasse e legitimasse a potência expressiva do erotismo para além de filmes adultos, despertou em mim a vontade de abordar o assunto sendo mulher — que historicamente não pode expressar interesse por “coisas do tipo” —, mesmo sabendo que seria desafiador.

Embora seja levada em consideração a fantasia das próprias mulheres em serem fotografadas por Araki<sup>2</sup>, é fundamental reconhecer que sua obra ainda parte do olhar de um homem inserido em um sistema patriarcal, no qual corpos femininos são historicamente objetificados e associadas à submissão ao desejo masculino — ponto que sustenta críticas direcionadas ao fotógrafo, e com as quais me alinho. Assim, em contraponto a essa perspectiva, trago a fotógrafa japonesa Hiromix (1976), também mencionada por Cotton, que embora não trabalhe com a mesma explicitação erótica de Araki, também adota a fotografia íntima como eixo de sua produção, deslocando o gesto fotográfico para um campo em que a mulher assume o controle da narrativa e da própria representação.

---

<sup>2</sup> A esse respeito, Cotton argumenta que “talvez uma descrição mais precisa seja que as mulheres que ele fotografa têm desejo e curiosidade de participar de seus projetos fotográficos e fazer parte de sua obra infame”(2010, p. 143),

Em seu fotolivro *Seventeen Girls Day*, composto por cerca de cinquenta fotografias, Hiromix compartilha fragmentos de sua vida como estudante do ensino médio: autorretratos, objetos presentes em seu quarto, como televisão, ursos de pelúcia, fotos de amigas, etc; todos esses elementos ajudaram a compor um tipo de diário visual, registrando o cotidiano e as sensibilidades de uma adolescente. O trabalho de Hiromix marca uma virada significativa no contexto da fotografia japonesa: em um cenário historicamente dominado por olhares masculinos sobre o corpo e a experiência da mulher, ela reivindica o direito de ser a própria criadora de sua imagem, ocupando o espaço da fotógrafa que narra a si, e não mais o papel de modelo do outro.

O ato de se colocar atrás da câmera sendo mulher, registrando seus próprios momentos, íntimos ou não, é em si um gesto de ruptura. Historicamente, a fotografia do corpo, do íntimo, principalmente tratando de desejo e fantasia, foi conduzida por olhares masculinos, que moldaram a imagem feminina a partir de um ponto de vista idealizador e objetificante. Quando a mulher assume esse papel, ela reivindica o direito de pertencer e desejar, invertendo a lógica tradicional do que se espera que uma mulher goste e, conseqüentemente, fotografe.

Essa ação é revolucionária, pois não se trata apenas de expor o íntimo, mas de redefinir o sentido do desejo feminino: não mais como objeto do olhar alheio, mas como sujeito que deseja por si e não pelo outro. A mulher que fotografa sua própria vulnerabilidade afirma sua presença no mundo e desafia os limites impostos sobre o que pode ou não ser mostrado. Ou seja, estabelece uma forma legítima de declaração política de que ela também é quem deseja.

#### **4.3 O erotismo**

De acordo com o Bataille (2013), o erotismo não é instinto banal ou distração moral, mas sim um domínio onde a vida se encontra com a morte, onde o interdito é confrontado e justamente onde o ser humano se reconhece em sua plenitude. Ele compreende o erotismo não como simples oposição à moral, mas como um campo dialético, em que o prazer só adquire intensidade quando se reconhece a presença do limite. O ato sexual, nesse sentido, não anula o interdito, mas o suspende momentaneamente. O prazer erótico vem da consciência da transgressão, da

possibilidade de atravessar o risco, o perigo, a “sujeira” simbólica em um mundo que busca a limpeza e o controle.

Essa visão se aproxima profundamente ao ato de se autorrepresentar, mostrar o próprio corpo, o próprio desejo, a própria intimidade, e torna-se um gesto de resistência frente à moralidade social e às estruturas patriarcais que historicamente definiram o corpo feminino como objeto reprodutor, e não como sujeito que deseja.

O erotismo, para Bataille, se opõe à moral do trabalho e da utilidade, àquilo que a sociedade considera produtivo e aceitável. Do mesmo modo, quando uma mulher fotografa seu corpo fora das convenções estéticas e morais, ela rompe com o uso utilitário do corpo e da imagem feminina, com a lógica da representação idealizada, objetificada e publicitária. Ela produz uma imagem *improdutiva* no sentido social ao ser uma imagem de excesso, subjetividade e desejo. Essa “improdutividade” é o que confere força poética e política à sua obra.

Registrar a si é, então, uma forma de violação simbólica das fronteiras entre o público e o privado, entre o corpo controlado e o corpo desejante. Assim como o erotismo para Bataille, que busca a continuidade, ou seja, a fusão com o outro, a mulher que se fotografa em sua vulnerabilidade busca também uma forma de reconexão com o próprio corpo, com a própria fantasia.

Para além da expressão da mulher desejante, a escolha do suporte e a presença do erotismo se justificam em meu trabalho pelo reconhecimento do fotolivro como veículo poderoso para disseminação de ideias. Nele, utilizo do íntimo para denunciar questões sociais, principalmente sob um olhar feminista.

Penso que abordar o erotismo é reconhecer a importância de seu papel na experiência humana enquanto força transgressora e essencial à nossa compreensão existencial. “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 2013, p. 35), apontando que o desejo erótico revela uma verdade existencial de que somos seres finitos, expostos e vulneráveis. O erotismo opera como uma linguagem de ruptura, liberdade e de confronto aos limites impostos socialmente.

A partir dessa perspectiva, a defesa do erotismo e a abordagem deste na linguagem artística torna-se também uma crítica ao conservadorismo cujo objetivo é controlar os corpos, normatizar os desejos e reprimir o que escapa às formas moralistas e de produção. O conservadorismo enxerga o erotismo como ameaça justamente porque ele desestabiliza o controle, os papéis fixos, a família tradicional e a rigidez normativa.

Em contraste, o olhar de Bataille acolhe o excesso, o desvio, o poder vital do desejo. Trazer o erótico à tona é também apresentar a ética da liberdade, da experiência sensível e da abertura ao outro. É afirmar o direito de existir fora das restrições da moralidade reacionária e reconhecer que o que há de mais profundamente humano se revela justamente nos gestos que ousam ultrapassar limites.

#### **4.4 Censura do corpo e sexualidade**

Este subcapítulo é dedicado ao aprofundamento de inquietações já apresentadas anteriormente, especialmente no que diz respeito à repressão histórica atribuída às mulheres em relação ao próprio corpo e sexualidade.

Observa-se que estamos vivendo um momento crítico onde a ascensão do conservadorismo (mais uma vez) tem sido apresentada a partir do incômodo de jovens com cenas íntimas contidas em filmes ou séries; eles parecem ter aversão ao corpo, principalmente quando expostos junto a outro. Esta é uma tendência que caminha para um retrocesso político que exalta o tradicionalismo e oprime de forma silenciosa para que as pessoas não se conheçam e, principalmente, não se questionem acerca do sistema em que vivem.

Como embasamento teórico, utilizo dos estudos de Silvia Federici, em que ela desloca de maneira radical a narrativa clássica sobre a formação do capitalismo, reposicionando o corpo e a reprodução social como elementos centrais desse processo. Enquanto Marx descreve a acumulação primitiva a partir da tomada forçada de terras e da alienação do trabalhador, Federici expande essa leitura ao afirmar que a consolidação do capitalismo foi também através de uma modificação violenta da função dos corpos, sobretudo dos corpos das mulheres. Para a autora, essa consolidação exigiu não apenas a apropriação dos meios de produção, mas também a apropriação do corpo como força produtiva e reprodutiva.

No cerne de sua argumentação está a ideia de que o capitalismo em ascensão não operava apenas na questão econômica, mas na remodelação biopolítica da sociedade. Isso significava disciplinar corpos, reprimir saberes considerados perigosos ou improdutivos, submeter a sexualidade ao controle estatal e religioso e,

sobretudo, estabelecer a reprodução da força de trabalho como função social e compulsória das mulheres.

No entanto, a violência das classes dominantes não se limitou a reprimir os transgressores. Também apontava para uma transformação radical da pessoa, pensada para erradicar do proletariado qualquer comportamento que não conduzissem à imposição de uma disciplina de trabalho mais estrita [...]. Fecharam-se taberna e banhos públicos. Estabeleceram-se castigos para a nudez e também para outras formas “improdutivas” de sexualidade e sociabilidade. Era proibido beber, praguejar e insultar (Federici, 2004, p. 243).

Enquanto o corpo masculino era treinado para a obediência e utilização total do próprio tempo em troca de um salário, o corpo feminino foi submetido a um projeto distinto: não o da produtividade assalariada, mas o da reprodutividade compulsória. Se o homem deveria fornecer força de trabalho, a mulher deveria produzi-la biologicamente.

Essa divisão não foi natural nem espontânea, mas imposta à força por leis punitivistas, instituições religiosas, práticas médicas e mecanismos sistemáticos de violência. A sexualidade, conseqüentemente, precisou ser controlada por fugir da lógica da produtividade; era vista como uma ameaça ao novo regime.

O capitalismo não tem interesse no prazer que não gera lucro, na sexualidade que não gera filhos, no desejo que não pode ser administrado. A sexualidade “permitida” torna-se aquela circunscrita ao casamento, à heteronormatividade e, sobretudo, à reprodução. O corpo que não produz trabalho ou trabalhadores é considerado indócil, desviante, perigoso. Assim, o sexo dissociado da reprodução passa a ser condenado, moralizado e policiado.

Por isso, uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e autocontrole. Para que as mulheres não arruinassem moralmente os homens — ou, o que era mais importante, financeiramente — a sexualidade feminina tinha que ser exorcizada. Isto se alcançava por meio da tortura, da morte na fogueira, assim como pelos interrogatórios meticulosos a que as bruxas foram submetidas, que eram uma mistura de exorcismo sexual e estupro psicológico (Federici, 2004, p. 348 - 349).

A censura da sexualidade feminina também se deu pelo ataque simbólico e material a qualquer mulher que não se enquadrasse na norma emergente: sexualmente livre, não reprodutiva, viúva, pobre, curandeira, insubmissa, independente, desviada do casamento ou detentora de saber socialmente influente.

Essas mulheres foram convertidas na figura política da “bruxa” — personagem construída para concentrar tudo o que deveria ser eliminado. A caça às bruxas não foi um delírio religioso à margem da história, mas um projeto estrutural violento de terror em massa utilizado para destruir a autonomia das mulheres e moldá-las de acordo com as exigências do sistema. O fogo que queimava uma mulher ensinava todas as outras o que poderia acontecer caso fugissem ao novo papel social imposto. Mais do que a morte física, a caça às bruxas promoveu uma censura internalizada: o medo se converteu em autocontrole, o desejo em culpa, o corpo em território vigiado.

Federici afirma que “para as mulheres, então, os séculos XVI e XVII inauguraram, de fato, uma era de repressão sexual. A censura e a proibição chegaram a definir efetivamente sua relação com a sexualidade” (2004, p. 349) e, com isso, conhecimentos relacionados à contracepção, parto, ao aborto, ao uso de ervas medicinais foram gradativamente criminalizados. A repressão e proibição da prática desses saberes não era meramente moral, mas também — e principalmente — estratégica.

A figura da bruxa foi construída como o avesso da mulher “ideal” que o capitalismo precisava instaurar. Se a mulher ansiada pelo sistema era submissa, materna, reclusa e desprovida de saber próprio, a bruxa tornou-se sua antítese simbólica ao se mostrar sexualmente autônoma, socialmente ativa, conhecedora do corpo e, sobretudo, perigosa. Demonizá-la era estrategicamente útil pois todos sabiam do destino reservado a toda mulher que contrariasse o novo sistema.

Ciente das fontes e dos mecanismos de opressão, e de que as mulheres vêm lutando cada vez mais por seus direitos mesmo diante de um sistema patriarcal que persiste, concluo que a ação de contar a própria história e registrar-se, seja pela imagem, pela escrita, pela performance ou pelo fotolivro, desloca o ser mulher do lugar de objeto narrado para o de narradora de si. Quando a mulher deixa de ser interpretada pela moral dominante e passa a produzir sua própria linguagem, ela rompe historicamente com o que a silenciava. A autonarrativa não é um gesto confessional ou meramente estético: é uma imposição das vozes que o sistema tentou extinguir.

No campo artístico, esse movimento ganha corpo não apenas no que é narrado, mas no modo como se narra. Obras que assumem a subjetividade, o desejo, o trauma, a memória e o corpo como linguagem confrontam diretamente o discurso moralista que historicamente rotulou tais temas (reservados aos homens) como

proibidos e vulgares. A produção feminista na arte desestabiliza a lógica disciplinar porque recusa a submissão, reivindica o íntimo como político e desloca a imagem da mulher da condição de figura representada para um lugar de autoria.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

No insinuar de algo é onde encontro o ponto de partida para explorar. O processo artístico parte do mistério contido no não dito. As memórias que vêm à tona não são lineares; tampouco foi a concepção deste fotolivro. O tempo é outro, e os instantes se misturam e se atravessam entre si. Dentro da poética de *Alma-de-gato* estão a psique, o erotismo, o sonho, a ruptura e a ressignificação daquilo que me toca.

No decorrer desse trabalho, lidei com a quebra da expectativa e da idealização do projeto inicial, que, ao amadurecer, se mostrou pouco interessante. Tento encontrar na fotografia o resquício das pessoas que fui, sou e virei a ser, tendo em comum uma única certeza: manter o desejo e a curiosidade vivos e atentos.

A paixão e o erotismo que se seguem a uma experiência de ruptura, quando se trata do fascínio romântico, eram, a princípio, o cerne do material. Mais tarde, porém, amadureci ainda mais a ideia da descontinuidade — evidência primordial da vida — e com isso mudei internamente, levando o conceito do projeto a mudar comigo.

Agora, então, ainda abordando tais assuntos que me interessam demasiado, o rumo se torna outro. A construção da narrativa habita um lugar de memórias e vivências pessoais, que, com sorte, outras pessoas nele se verão refletidas.

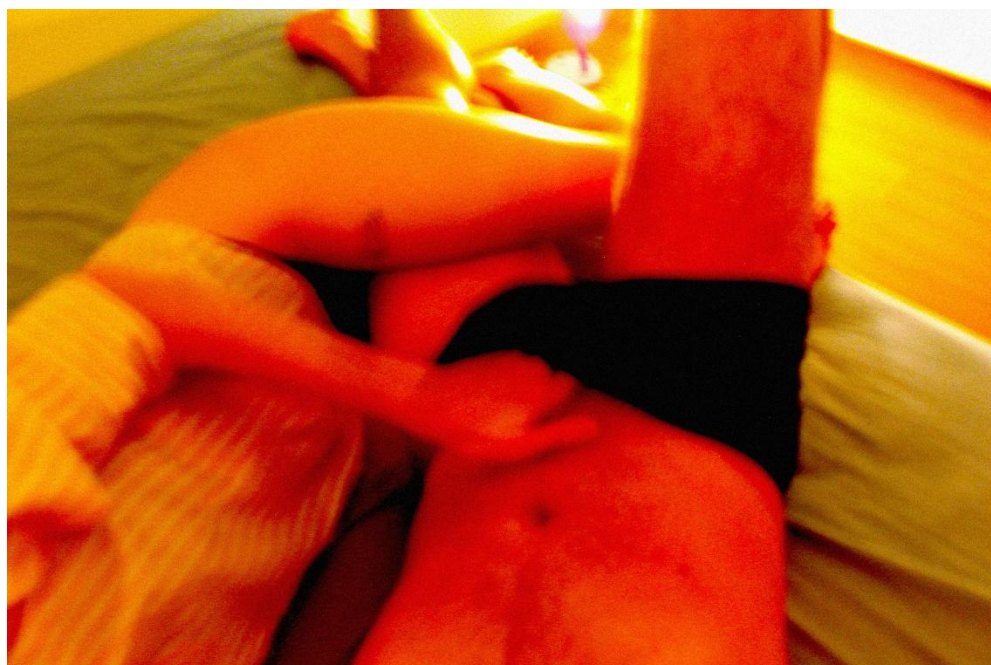
Fato é que dia após dia as ideias mudam e os pensamentos variam. Se ontem vivia o luto de uma expectativa frustrada, hoje o assunto já me parece um tanto arrastado, e manter o coração partido como centro do trabalho tornou-se maçante. Certamente não descartaria o material de meus encontros amorosos por completo — além de gostar das fotografias, presentes nas **Figuras 13 e 14** — além de outras que percorrem no fotolivro —, aquele evento fez e continua fazendo parte de mim. Me vejo e me conto também através dele, mas não somente.

Figura 13 – Fotografia de Alma-de-gato



Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

Figura 14 – Fotografia de Alma-de-gato



Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

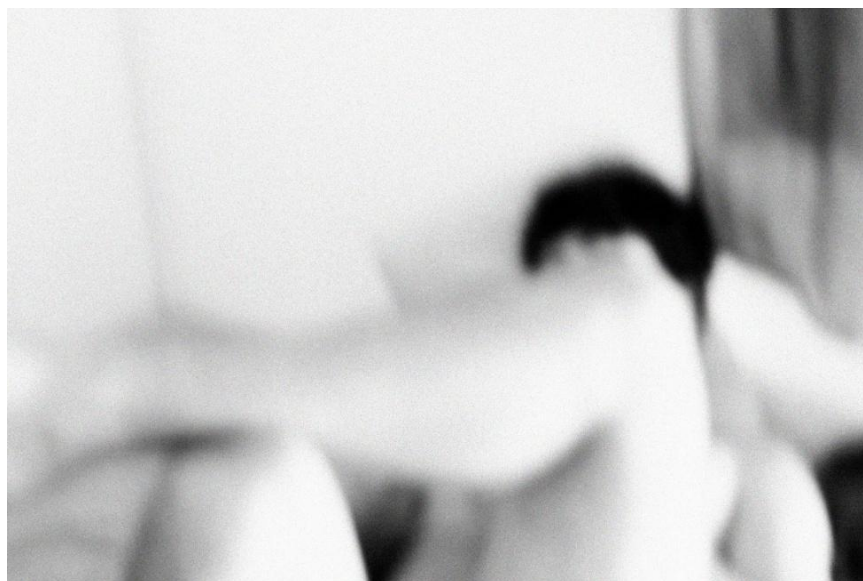


*Alma-de-gato* contém corpo humano, corpo planta, corpo bicho. Mais objetos e texturas que se assemelham a estes mesmos corpos. Janelas, portas e frestas que me levam àquela mesma salinha da locadora, que dão espaço a uma penumbra que termina no desconhecido. Borrões e ruídos paralisam um movimento que um dia observei de perto. Somo também cenários eletrizantes que remetem a uma juventude vivida e à sua totalidade enquanto experiência.

Além disso, me interessam imagens de naturezas diversas e as apresento no fotolivro; do íntimo sutil ao erótico mais explícito, dos vislumbres de luz solar que atravessam as árvores às paredes escuras marcadas pela presença de um cipó seco que ali fez moradia, da nitidez à assombração dos rastros de um movimento paralisado.

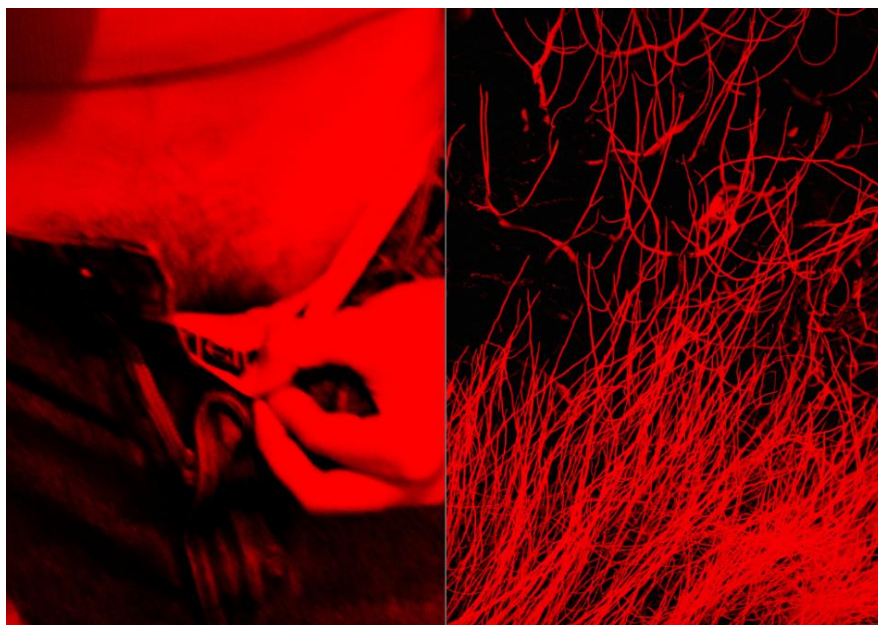
Apresento também metáforas ocultas como na forma de corpo despido, que é pensado de tal forma onde o sujeito seduz, mas logo se esquia como na **Figura 15**; desaparece entre outras lembranças e reaparece como um lampejo de memória em outros momentos. Analogias de texturas fazem parte do esquema da montagem que remete ao erótico, como a de pelos e galhos secos exaltados pelo flash da câmera, apresentada na **Figura 16**. Ou o dedo na boca entreaberta e o dedo na janelinha de correspondência do muro de uma casa; —**Figuras 17 e 18**— aqui o desejo de saber o que há dentro é ressaltada.

Figura 15 – Fotografia de Alma-de-gato



Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

Figura 16 – Fotografia de Alma-de-gato



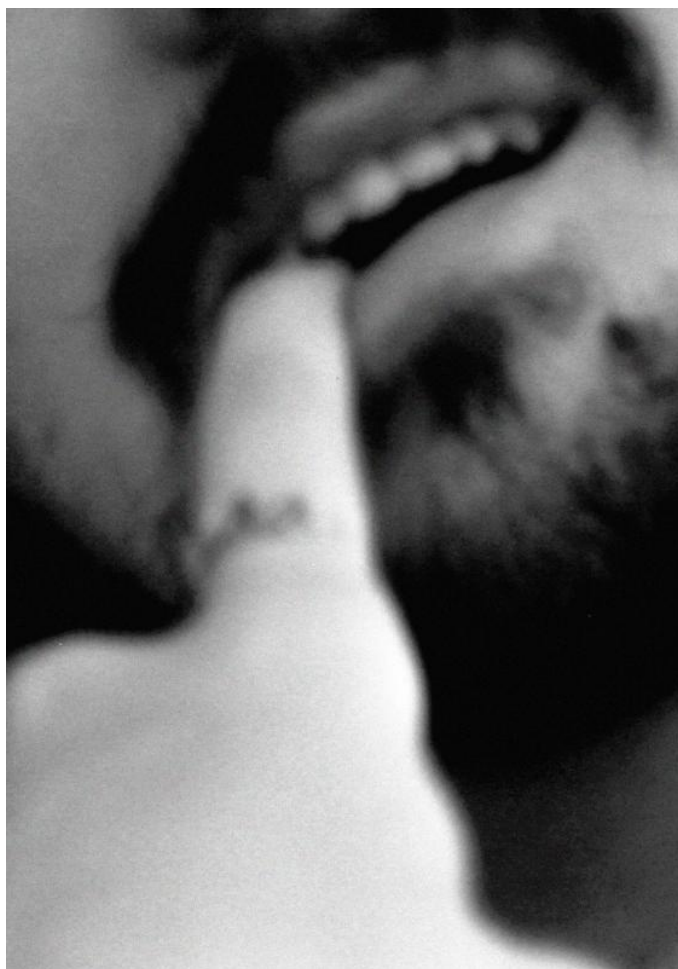
Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

Figura 17 – Fotografia de Alma-de-gato



Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

Figura 18 – Fotografia de Alma-de-gato



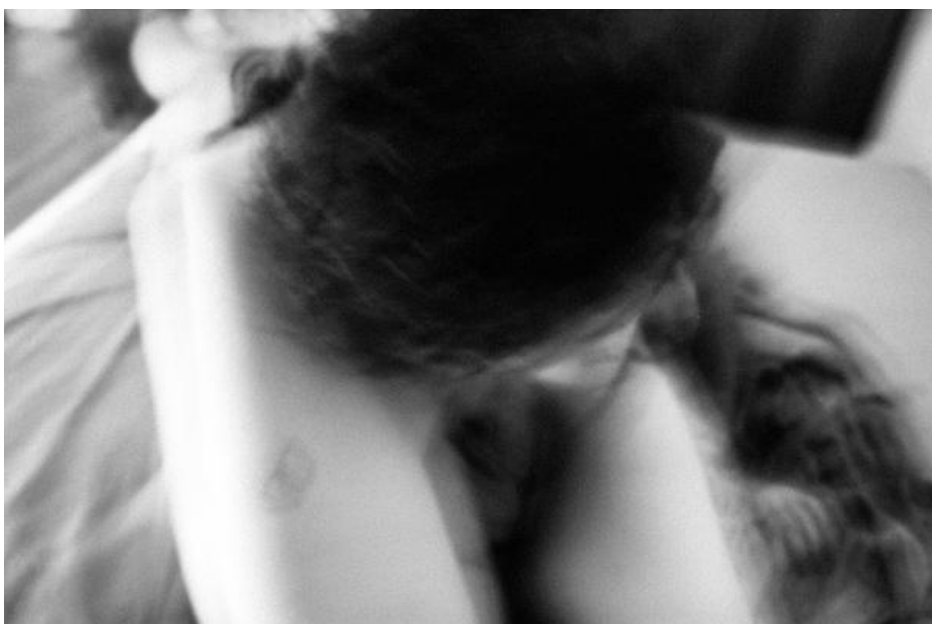
Fonte: Foto Natália Almeida, 2025

A fotografia instantânea, especificamente no momento íntimo-sexual, que surge de um gesto rápido, impulsivo, quase não pensado, carrega em si uma intensidade passional, algo que escapa ao controle e se manifesta no próprio erro. O desfoque, o excesso de luz ou escassez dela, a imagem parcialmente velada revela o traço de um desejo impulsivo de um corpo que age antes de pensar. Nesse gesto impetuoso, não busco a perfeição da forma, mas sim a intensidade do momento.

É onde o desejo se materializa na imagem. A fotografia instantânea e vacilante opera como um prolongamento do corpo: o tremor das mãos, o ritmo da respiração, o olhar que se demora ou hesita. Tudo isso carrega algo de pulsional, como se o todo ali envolvido (fotógrafo, quem é fotografado, a câmera, o ambiente) se deixasse atravessar pela urgência de sentir. A fotografia deixa de ser uma representação limpa e torna-se uma presença que vibra entre os atos.

Na **Figura 19** evidencio a fugacidade do gesto, em que o tremor da imagem opera como índice da ação momentânea e da intensidade do instante que foi registrado, também remetendo a um lapso de memória.

Figura 19 – Fotografia de Alma-de-gato



Fonte: Foto de Natália Almeida, 2025

Em síntese, neste trabalho faço de minhas vivências uma longa caminhada psíquica, onde se aglomeram sobrevivências e assombrações que, volta e meia, retornam à luz da consciência. Esse percurso se parece com um sonho; um lugar onde as coordenadas se desfazem e os elementos, livres da lógica habitual, se misturam gerando uma estranheza curiosamente familiar, como se eu já tivesse estado ali, mas nunca exatamente daquele modo. São lembranças que emergem através de imagens da natureza; a água que espelha e distorce, às vezes calma, às vezes turva, como memória que não se deixa fixar; galhos secos que parecem mapear algo, frestas, portões e vitrines de loja que funcionam como superfícies de passagem, exibindo simultaneamente dentro e fora, o reflexo e o vazio. Há também buracos que insinuam outro mundo, convites à travessia que tanto atraem quanto intimidam; e cavalos como os que aparecem em sonho, representando força e presságio, presenças que caminham entre o mítico e o etéreo.

Nesse território onírico, a presença demandada do fantasma do que um dia foi objeto de desejo, desponta como uma miragem distante. O rosto faltoso banhado pelo preto e branco, a figura desorientada que acessa um lugar de ambiguidade irreduzível, quase alucinatória. Um corpo que, apesar de másculo, é frágil e se mostra assim, vai desaparecendo ao decorrer do tempo e do livro.

Tudo ali pertence a uma ordem própria, onde símbolos não precisam se explicar, apenas operar como sensações. A parede descascada sussurra o passar do tempo, o corredor leva a um lugar que talvez não exista. O lugar, portanto, não é só cenário, mas sim estado psíquico. Um território vivido e inventado, interno e externo ao mesmo tempo, onde fragmentos da realidade se recombina até se tornarem outra coisa, como um espaço de passagem, assombro e reconhecimento. É ali que *Alma-de-gato* se encontra.

Todos esses elementos traduzem a maneira como vejo e me coloco no mundo enquanto mulher que celebra a subjetividade e as descontinuidades, reconhecendo no fragmento tanto a paisagem que me cerca quanto aquela que me constitui mesmo quando manifestada em sonho, ou quando surge em ruína.

## REFERÊNCIAS

- BADGER, Gerry. **Por que fotolivros são importantes?** Revista Zum, 31 ago. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum8/fotolivros/#:~:text=Um%20dos%20argumentos%20em%20favor,e%20que%20as%20galerias%20demandam>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- BADGER, Gerry and PARR, Martin. **The Photobook: A History** volume I. London: Phaidon, 2004.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BREDA, Alix. **Estudo sobre os fantasmas escondidos nas árvores do seu quintal**. São Paulo: Selo Turvo, 2021.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 3. ed. São Paulo: Global, 2018. Disponível em: <https://alessandroabdala.com/alma-de-gato>. Acesso em: 6 nov. 2025
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Silvia Maria Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 137-165.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. Disponível em: <https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2023/05/Silvia-Federici-Caliba-e-a-bruxa-Mulheres-corpo-e-acumulacao-primitiva.pdf>. Acesso em: 01 out. 2025.
- FELDHUES, Marina. **Fotolivros: (in)definições, histórias, experiências e processos de produção**. Curitiba: UFPR, 2021.
- FERNÁNDEZ, Horácio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162. (Coleção Ditos e Escritos, vol. V)
- MARTÍNEZ, Leonel. **HIROMIX: Shaping the Identity of 90s Japanese Female Youth**. In: SABUKARU. [S.l.]: Sabukaru, [s.d.]. Disponível em: <https://sabukaru.online/articles/hiromix-shaping-the-identity-of-90s-japanese-female-youth>. Acesso em: 01 out. 2025.
- MAZZILLI, Bruna S. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-03032021-164516/publico/BrunaSanjarMazzilli.pdf>. Acesso em: 27 set. 2025.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Unicamp, 2013

RIO BRANCO, Miguel. **Maldicidade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

SILVA, Felipe Abreu e. **A sequência na fotografia contemporânea**: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture / Paris Photo. 2018.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018. Disponível em:

<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1634044>. Acesso em: 5 ago. 2025.

SILVINO, Mendonça. **Superfícies Territoriais**: A reimaginação do espaço público em fotolivros. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1q2hOJMXYWQ5cIDq7qRjnAYsRkbYBgAn6/view?usp=sharing>. Acesso em: 05 mai. 2025.

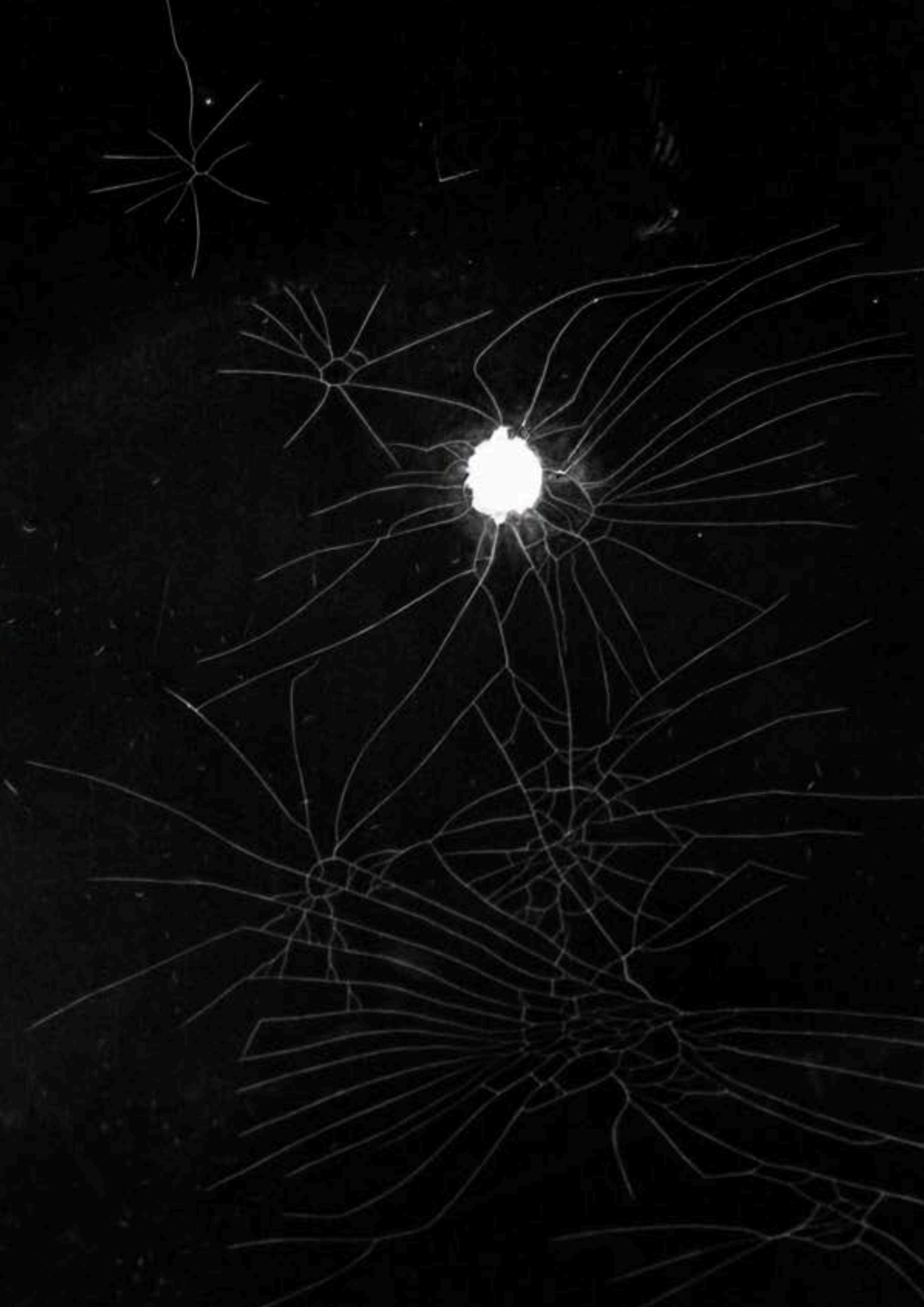
VAN ALPHEN, Ernst. **Failed Images**: Photography and Its Counter-Practices. Amsterdam: Valiz, 2018

10X10 PHOTOBOOKS. **What They Saw Historical Photobooks by Women** (Publication). [S.l.] 10X10 Photobooks, [s.d.]. Disponível em:

<https://10x10photobooks.org/what-they-saw-historical-photobooks-by-women-publication/> . Acesso em: 27 set. 2025.









*Alma-de-gato*







































CREATING  
A WORLD

EVERY LIVING  
ON EARTH DIES

















































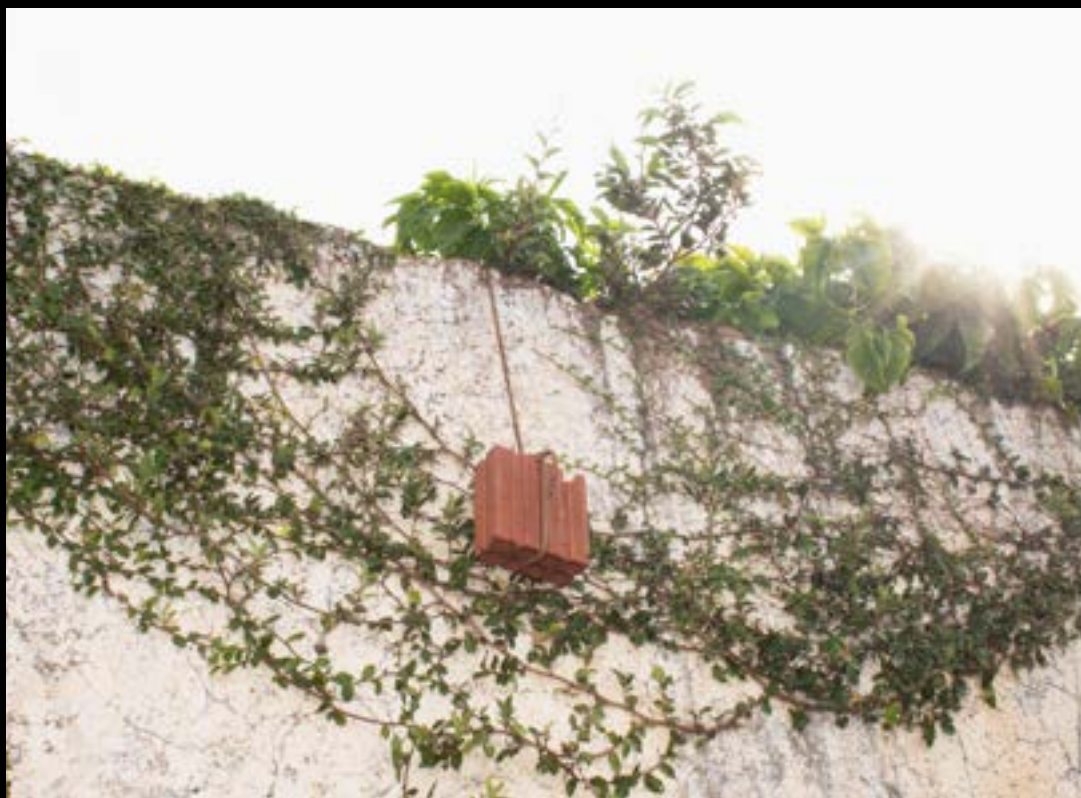








































































































































JOHN A. B.







































































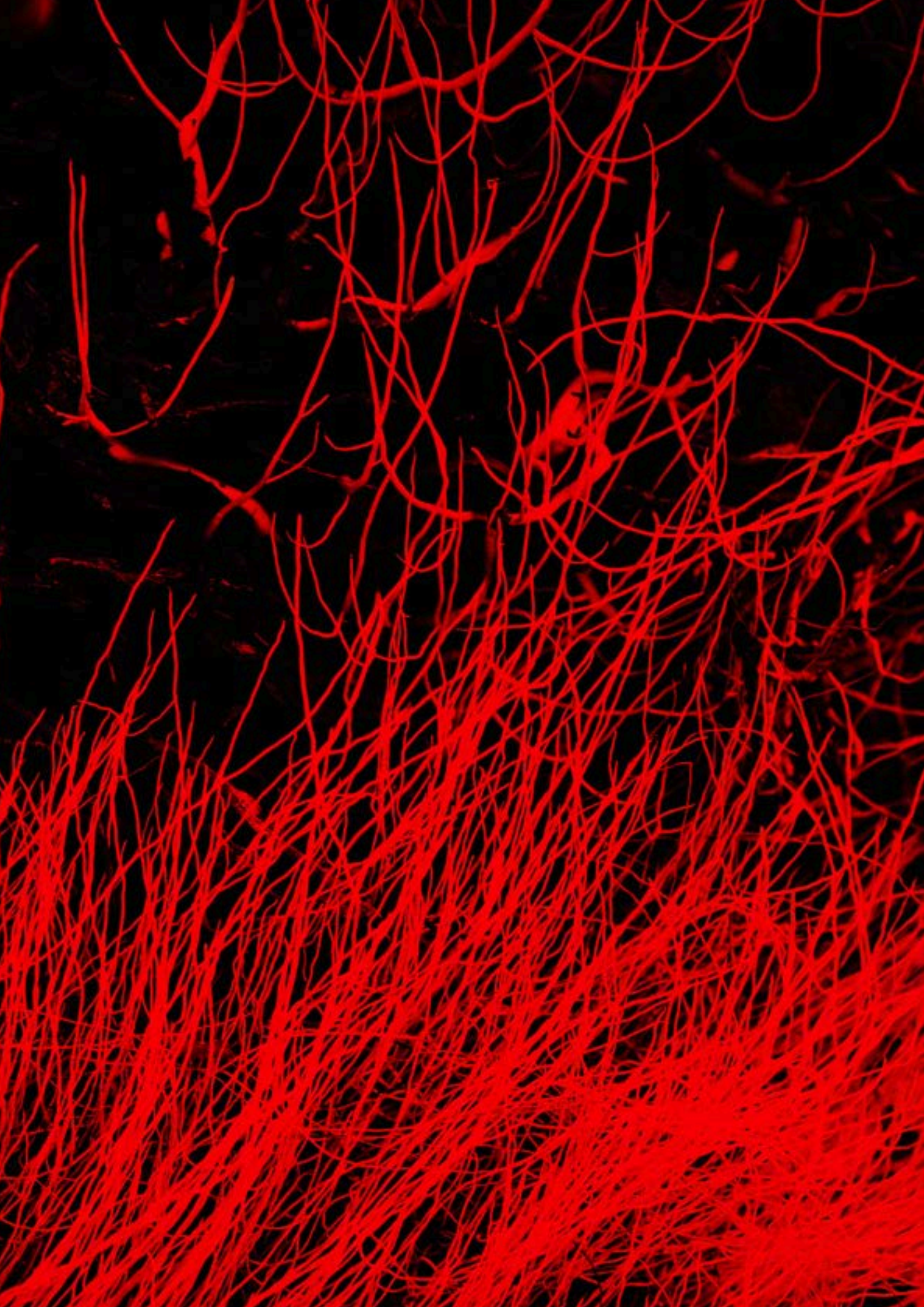




























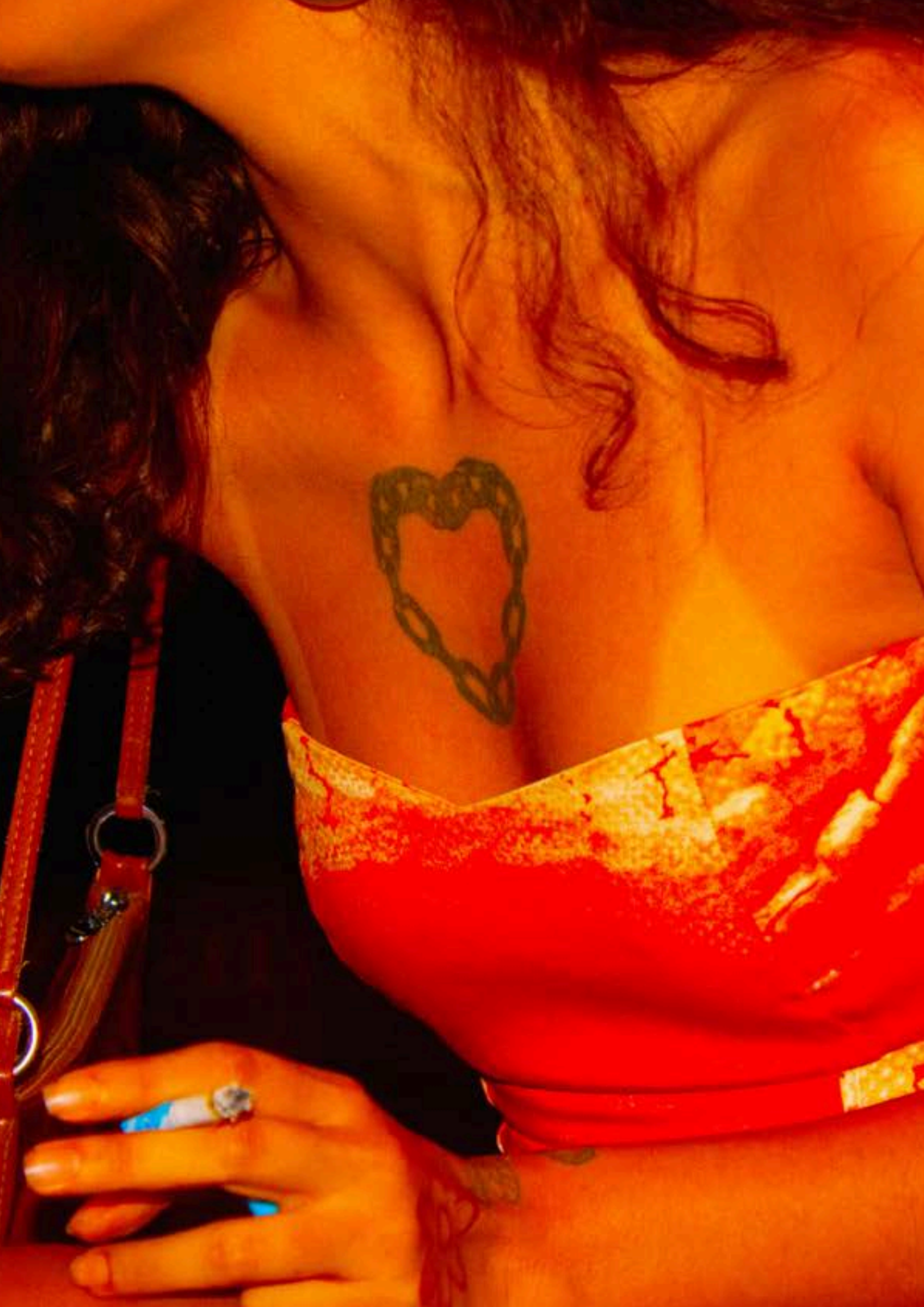
















2080

DADA









1592

1592-1594









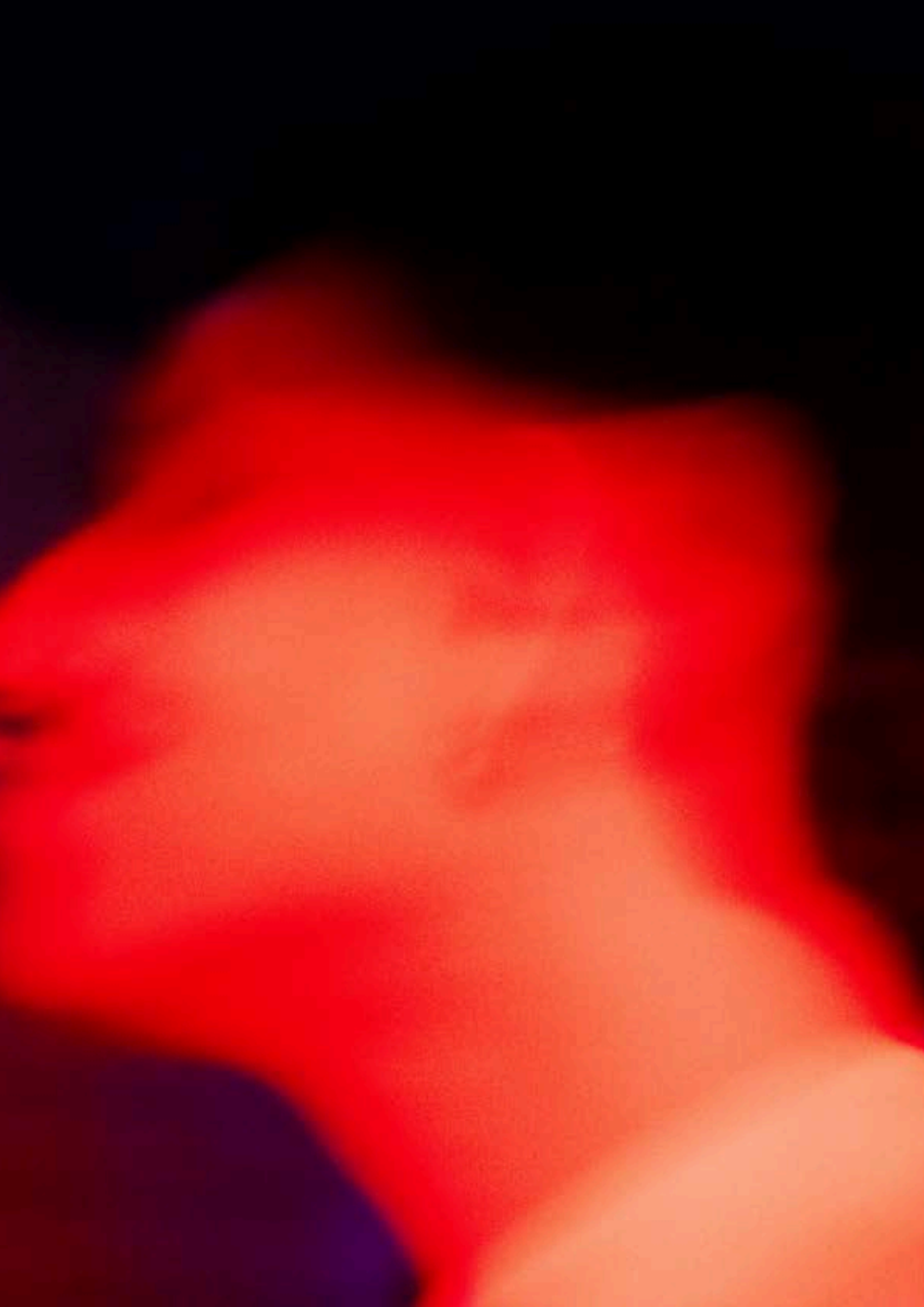


































Natália Almeida  
Campo Grande - MS  
2025