

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
MESTRADO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

NADO: NARRATIVAS TURVAS

Tiago Lima Fernandes

Juiz de Fora
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
MESTRADO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

NADO: NARRATIVAS TURVAS

Tiago Lima Fernandes

Juiz de Fora
2025

Tiago Lima Fernandes

NADO: NARRATIVAS TURVAS

Dissertação apresentada ao Programa da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Poéticas Visuais e Musicais.

Orientadora: Prof. Dra. Letícia Bertagna

Tiago Lima Fernandes

NADO: NARRATIVAS TURVAS

Dissertação apresentada ao Programa da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Poéticas Visuais e Musicais.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lima Fernandes, Tiago .
Nado: narrativas turvas / Tiago Lima Fernandes. -- 2025.
175 p. : il.

Orientadora: Letícia de Alencar Bertagna
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2025.

1. Fotografia. 2. Piscinas. 3. Turvo. 4. Fotolivro. 5. Clube. I. de Alencar Bertagna, Letícia, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Letícia de Alencar Bertagna - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Ricardo de Cristofaro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Felipe Prando
Universidade Federal do Paraná

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo Programa de bolsas da pós-graduação, apoio fundamental que manteve o fôlego desta pesquisa. Ao Instituto de Artes e Design e ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL), pelo espaço de troca e experimentação — águas onde este trabalho pôde nadar e se turvar.

À minha orientadora, Letícia Bertagna, pela leitura dedicada, acolhida e amizade. Por nadar junto — desde o encontro improvável em uma aula online até o mergulho que deu forma a este trabalho.

Ao professor Ricardo Cristofaro, pela leitura atenta, pelos comentários e por acreditar em *nado* desde a primeira vez que pude lhe mostrar. E ao professor Felipe Prando, pela atenção e leitura minuciosa, pelos apontamentos necessários e pelo olhar inquieto, que inspira.

Ao grupo de estudos “DO”, especialmente Nicolas, Mayra e Thales, pelas presenças constantes nas tardes de segunda-feira, mesmo à distância. Pelas conversas, pelas trocas, e por lembrar, que “aprendemos a nadar nadando”.

Ao Selo Turvo, em especial Alix e João, pelo cuidado generoso, pela escuta e pelo afeto que se traduziram em trabalho, fabulações e travessias — inclusive por mares que levaram este projeto a outro continente.

Aos amigos, e família. A Naninha pelas conversas, cafés e apoio incondicional. A Zico, Caju e Perigoso, deitados ao meu lado enquanto escrevia, agradeço o carinho e os ensinamentos silenciosos que só os animais sabem oferecer. Em memória de Dona Aracy, cujo coração gigante e portas sempre abertas acolheram boa parte destas páginas. Em memória também de tio Zé, pelo interesse constante e carinhoso pela minha pesquisa até seus últimos dias.

A todas as pessoas que, de algum modo, cruzaram este caminho: professores e funcionários do PPGACL, dos clubes, dos laboratórios de fotografia, da gráfica, do Institut pour la Photographie de Lille — onde o fotolivro encontrou seu primeiro mergulho público.

Ao Vitor, meu irmão de nado, obrigado por partilhar águas e memórias. Sem aqueles dias na piscina, as lembranças e motivos deste trabalho nunca viriam à tona. E por ter me ajudado a diagramar esta dissertação.

À minha mãe, Jovana , e ao meu pai, Silvio, sou grato por me ensinarem a nadar. Por todo o amor, força, incentivo e confiança. Por me ensinarem a seguir o caminho daquilo que amo. Se fossem essas palavras algo próximo do que vocês sempre me oferecem, elas teriam que mudar de nome.

À Julia, aquela sobre a qual a linguagem sempre me falha, minha companheira de vida e arte, agradeço o amor, a presença, os dias partilhados no ateliê e por sempre acreditar e apoiar esta pesquisa. Pela alegria, pela leveza e pela inspiração que é compartilhar a vida com você.

RESUMO

O trabalho “*nado*: narrativas turvas” é uma pesquisa teórico-prática que culmina no fotolivro *nado*. Trata-se de uma investigação poética que utiliza a fotografia analógica como suporte e recurso criativo para propor uma narrativa turva a partir das piscinas dos clubes de Juiz de Fora.

A pesquisa dialoga com os escritos de Gaston Bachelard, especialmente no que tange à figura do nadador e à ambivalência do nado. Também se apoia nas reflexões de Byung-Chul Han, Walter Benjamin e André Rouillé que contribuem para pensar questões centrais do trabalho, como narrativa, opacidade, fotografia e percepção.

Frequentador de clubes e piscinas desde a infância, a experiência como nadador atravessa e estrutura o trabalho. Ambientes marcados por características formais — sua arquitetura, os objetos dispersos —, mas também por peculiaridades sinestésicas que transcendem o visual: seu “ar”, seu cheiro e as relações que ali se acontecem. A dissertação e o fotolivro, como ensaios, buscam trabalhar essa relação por meio da escrita e fotografia, sem a intenção de fixar uma verdade, visto que no cerne de ambas as linguagens está a incompletude e a falha.

Palavras-chave: piscinas; fotografia analógica; fotolivro; turvo; narrativa.

ABSTRACT

The work *nado*: blurred narratives is a practice-based and theoretical research that culminates in the photobook *nado*. It is a poetic investigation that employs analog photography as both medium and creative tool to propose a blurred narrative emerging from the swimming pools of private clubs in Juiz de Fora, Brazil.

The research engages in dialogue with the writings of Gaston Bachelard—particularly concerning the figure of the swimmer and the ambivalence of swimming. It also draws on the reflections of Byung-Chul Han, Walter Benjamin, and André Rouillé, whose contributions help frame central concerns of the work, such as narrative, opacity, photography, and perception.

A lifelong swimmer and frequent visitor to clubs and pools since childhood, my own experience in the water permeates and structures the work. These environments are defined not only by formal characteristics—architecture, scattered objects—but also by sensory peculiarities that transcend the visual: their air, their smell, and the social relations that take place within them. The dissertation and the photobook, as essays, seek to explore this relationship through writing and photography, without the intention of establishing a fixed truth, since incompleteness and failure lie at the core of both languages.

Keywords: swimming pools; analog photography; photobook; blurred narrative.

SUMÁRIO

17	INTRODUÇÃO
21	À BEIRA D’ÁGUA: GESTOS E PAISAGENS INAUGURAIS DO TRABALHO
23	Primeiras braçadas
31	O vazio me convidou para ver
37	Cansaço como experiência e imagem
43	Ambiguidades
51	O nadador
57	Clube – entre o controle e o gozo
63	FECHAR OS OLHOS: A MATERIALIDADE E O TEMPO DAS IMAGENS EM <i>NADO</i>
65	A latência do tempo
73	Filmes vencidos, suportes instáveis: a matéria e o erro como linguagem
91	As cores em <i>nado</i> : clima e desgaste como vibração do tempo
95	Clubes, saunas e banhos ou outras piscinas turvas
123	PISCINAS QUE VENTAM: MONTAGEM, NARRATIVA E O FOTOLIVRO COMO CORPO SENSÍVEL
125	Interrogar o habitual
139	Abrindo os olhos debaixo d’água: notas para uma narrativa turva
153	Montar é nadar: montagem, ritmo e respiração
163	O fotolivro como corpo
171	A piscina transborda: Considerações e encaminhamentos
172	BIBLIOGRAFIA

“Hoje a Alemanha declarou guerra à Rússia.
De tarde fui nadar.”

Franz Kafka, diário, 2 de agosto de 1914.

“Reverberações de tempos idos: a pele arrepiada, as bordas ásperas, o fôlego afogado em camadas encobertas. Passam pelo turquesa e pela risada inocente que se transforma debaixo d’água, pelo cloro que ainda se conserva no corpo, o marasmo daquele verão estampado na poça que nunca mais evaporou da espreguiçadeira. Em inércia, repousa entre os mosquitos e os fios de cabelo que margeiam um enorme lago plastificado; o peito estufado de ar, todas as nossas lembranças imobilizadas no reflexo do céu noturno, confinado na superfície de linhas curvas e azul-escuras.”

Alix Breda e Tiago Lima, quarta capa do fotolivro *nado*, junho de 2025.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto de uma pesquisa teórico-prática desenvolvida na linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Musicais, do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem da Universidade Federal de Juiz de Fora. O ponto central desta investigação é o fotolivro *nado*, um projeto em desenvolvimento desde 2020, que tem me permitido aprofundar reflexões sobre a fotografia analógica, a narrativa e a poética visual das piscinas dos clubes e seus arredores.

Esses espaços carregam em si ambiguidades, silêncios e camadas de opacidade que se desdobram tanto em suas estruturas físicas quanto nas dinâmicas sociais que os habitam. No *nado*, essas características não apenas emergem dos locais fotografados, mas também da própria linguagem fotográfica, que opera na lógica ambígua do corte, na lacuna entre presença e ausência. A dissertação, portanto, se articula com o processo criativo do fotolivro, em uma constante interlocução entre prática e teoria.

Ao longo desses quatro anos de pesquisa, *nado* passou por várias versões e experimentações — desde testes de diagramação até bonecos preliminares — sendo o objeto de estudo do meu trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais¹ e apresentado no Festival Beyra² e no Laboratório de Fabulações³. Com o fotolivro sendo finalmente publicado pela editora Selo Turvo e lançado em junho de 2025 no Institut pour la photographie de Lille, França.

A metodologia da pesquisa prática se baseou em visitas de campo e no estudo de clubes, que foram identificados através de diferentes abordagens, como fontes históricas, relatos orais e a própria memória. Ao todo, visitei 16 clubes em Juiz de Fora, cada um com suas particularidades, realizando fotografias em diferentes horários e estações climáticas. As visitas incluíram horas dedicadas à observação, fotografia, anotações em cadernos e conversas com funcionários, práticas que se mostraram fundamentais para a construção do projeto, possibilitando um tempo lento e alargado de contato com os locais, assim como o acesso a diferentes “percepções” e narrativas de pessoas que os frequentam.

¹ Lima, Tiago. *NADO*: fotolivro como experiência de tentativa, erro e erro. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2023.

² Festival de fotolivro realizado pelo Programa Cultural Murilo Mendes, Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage, Prefeitura de Juiz de Fora com parceria com o Instituto Moreira Salles no ano de 2023 na cidade de Juiz de Fora.

³ Laboratório de pesquisa e produção de fotolivros organizado pela editora Selo Turvo no ano de 2024.

No âmbito teórico, a pesquisa se desenvolveu a partir de escritos de artistas e pensadores sobre a criação poética, buscando trabalhar conceitos centrais para o fotolivro, como narrativa, montagem, ambiguidades e a ideia do “turvo”. O objetivo não é fechar interpretações ou fornecer respostas conclusivas, mas abrir um campo de reflexões que permita a experiência estética fluir, expandindo questionamentos e percepções. A presente dissertação, tem a responsabilidade de ao menos, tentar mostrar o pensamento e os processos que geraram o fotolivro *nado*.

No primeiro capítulo, introduzo algumas reflexões fundamentais para o trabalho, como as abordagens de Gaston Bachelard em *A Água e os Sonhos* (1942). Suas ideias se tornaram centrais na escrita da dissertação, em especial no que diz respeito à figura do nadador e às ambiguidades envolvidas na relação com a água. Bachelard aborda de forma magnífica a imaginação ligada à água, e esses conceitos dialogam com a poética do nado, visto que algo central no trabalho é o fato de eu ter nadado quase toda a vida.

Ainda neste capítulo, discorro sobre minha relação pessoal com a água, a natação, as piscinas e os clubes, e sobre como esses espaços — impregnados de memória, repetição e desejo — tornaram-se o solo sensível de onde emergiu este trabalho. A escolha dos clubes como foco não é apenas afetiva, mas também crítica: são espaços que, ao mesmo tempo em que abrigam rituais cotidianos e experiências íntimas, sustentam estruturas excludentes e simbologias marcadas por camadas de pertencimento e controle. Nadar nesses espaços é, assim, também enfrentá-los: atravessá-los com o corpo, com a imagem, com a escuta.

O segundo capítulo se dedica à investigação da materialidade da fotografia em *nado*. Analiso, com atenção ao processo e à poética, o uso de câmeras analógicas precárias, filmes vencidos, suportes instáveis e experimentais, revelações imprecisas e gestos que assumem o erro como linguagem. Esse campo de experimentação técnica e sensível conduz a uma reflexão mais ampla sobre o tempo da imagem analógica — um tempo espesso, suspenso, que se opõe à velocidade da imagem digital. Para essa discussão, recorro a autores como Arlindo Machado, André Rouillé, Ronaldo Entler, Walter Benjamin, além de estabelecer aproximações formais e conceituais com outras obras artísticas que se relacionam com a temática da piscina e da visualidade turva.

No terceiro capítulo, aprofundo a discussão sobre montagem, narrativa e o fotolivro como corpo sensível. A partir de uma escrita ensaística, entre poética e crítica, analiso os caminhos que me levaram à construção da narrativa visual de *nado*, refletindo sobre o ritmo, as pausas, os brancos e os vínculos entre as imagens. O livro, nesse contexto, não é apenas suporte, mas parte constitutiva da obra — um lugar de invenção, circulação e experiência. Para desenvolver esse pensamento, apoio-me principalmente nas reflexões de Byung-Chul Han sobre a narrativa, mas também em contribuições de outros autores sobre o livro e o fotolivro como um dispositivo que reorganiza o olhar e expande a relação com a imagem.

Mais do que exibir uma série de fotografias, *nado* propõe um percurso. Um deslocamento visual e sensorial onde o corpo do leitor-espectador encontra o corpo do nadador, ambos atravessando, à sua maneira, uma superfície densa, feita de luz, matéria e silêncio.

PRIMEIRA PARTE

À BEIRA D'ÁGUA: GESTOS E PAISAGENS INAUGURAIS DO TRABALHO

Primeiras braçadas

Escrever sobre um trabalho artístico, sobre um conjunto de imagens, é também um modo de dobrar suas superfícies, de tocar seus fundos, seus forros, sua matéria, sua feitura. Não se trata de descrever o que está dado, mas de revelar aquilo que resiste à nomeação, que escapa, que se expande além do quadro. Tal noção nos possibilita um trabalho de reflexão sobre aquilo que está debaixo, nos entremeios das imagens. Pensar um trabalho visual é também pensar seus vazamentos, suas projeções, o que nele se insinua como um “ver em potência dentro do ver em ato” (MORENO, 2019).

Essa dissertação carrega em si transições, alternâncias entre modos distintos de escrita. Essas mudanças não são meramente estruturais, tampouco decorrem do acaso. São, antes, um reflexo da própria pesquisa, da maneira como se desdobrou ao longo do tempo e se inscreveu na experiência do corpo, da prática e da reflexão. O que se lê aqui resulta do embate entre duas formas de escrita: uma, analógica, que se dá nos cadernos; outra, digital, construída no computador.

A escrita do caderno surge na escuta silenciosa das piscinas. São anotações feitas nos clubes, logo após as sessões de nado, quando a sensação de imersão ainda ressoa no corpo. Escrevo ao sol, com a pele carregando o sal do suor e os resquícios do cloro. As palavras vêm como tentativas de capturar percepções fugidias: o cheiro pueril químico da água misturado à fritura densa do bar, o som ritmado das braçadas intercalado ao ranger das espreguiçadeiras, o tato áspero das pedras São Thomé sob os pés molhados, a passagem lenta da luz sobre os azulejos, os vestígios de uso no espaço – marcas d’água, objetos esquecidos, sombras temporárias.

O núcleo da escrita dessa dissertação, é a que ocorre no caderno – a que se dá no calor da experiência, com mais *luz e vento entre as linhas*. Uma escrita muitas vezes sem mesa, sem firmeza, sujeita à oscilação do corpo e do espaço e do possível cansaço de ambos. Assim como na fotografia analógica – onde a materialidade do filme impõe falhas, ruídos e texturas imprevisíveis –, os cadernos também carregam suas marcas: páginas umedecidas pela mão que acaba de sair da piscina, pelo cabelo ainda molhado, pelo suor que escorre da testa; o vento folheia sozinho, embaralha frases, a caneta desliza pelas folhas amassadas, pequenas sujeiras presas entre as palavras. É uma escrita que se suja, que se inscreve no meio e pelo meio, onde as palavras não surgem isoladas, mas entrelaçadas ao cheiro da piscina, ao som espumoso das braçadas, ao peso da toalha úmida no ombro. A matéria da escrita se mistura à matéria da piscina, e o que se escreve não é apenas um relato, mas um eco da experiência.

É dessa escrita feita de interferências e sobreposições que nasce esta dissertação. Como as imagens — e a prática que as antecede, o nado — sua estrutura flutua entre o gesto rápido e a reflexão lenta. Como quem desliza na água e, de repente, hesita: o braço interrompe a braçada, os olhos se perdem no reflexo quebrado do sol, o corpo escuta seu próprio fôlego. A escrita aqui segue esse ritmo — ora fluida, ora titubeante — como as anotações feitas ao sol, com a pele ainda úmida, em cadernos onde o suor e a água borram palavras, arrastam sentidos.

Não sei ao certo quando comecei a frequentar piscinas, mas elas sempre habitaram meu imaginário e minhas lembranças. Crescendo em apartamento, minha relação com a piscina nunca foi daquele tipo íntimo, de quintal ou condomínio, espaços geralmente associados à convivência familiar. Meu contato com as piscinas sempre foi “público”, parte de um ambiente mais amplo e compartilhado.

Essa relação com a água e o ato de nadar, porém, é muito mais antiga. Não se resume às piscinas dos clubes, e tampouco é restrita a esses espaços controlados. Minhas memórias mais vívidas sobre o ambiente aquático estão ligadas ao mar, mais precisamente a Arraial do Cabo (RJ), onde meus pais têm casa há 30 anos e onde sempre passei grande parte do meu tempo. É uma relação complexa e profunda, não apenas com a materialidade da água, mas com o lugar em si, sua cultura e paisagem que têm sido fonte constante de pesquisa para outros trabalhos⁴

Minha ligação com a água, no entanto, vai além do mar. Desde a infância, nadei em rios, lagos, cachoeiras, mas sempre retornei à piscina — esse ambiente construído pelo homem, onde o controle sobre a água é evidente. A piscina é uma construção arquitetônica, uma tentativa de domesticar a água: regular sua “maré”, limpá-la, remover os riscos que o ambiente natural apresenta. Acho interessante essa artificialidade que simboliza uma espécie de segurança e controle, em contraste com a imprevisibilidade do mar ou dos rios.

Minha primeira lembrança com piscina já estava associada à natação. Ainda muito jovem, aos dois ou três anos de idade, iniciei aulas em uma escola chamada *Estilo Livre*, onde o objetivo era, mais do que ensinar a nadar, familiarizar as crianças com o ambiente aquático. Logo após, comecei a frequentar um clube onde, até hoje, continuo a nadar e escrevo partes deste texto. Ao longo desses quase 30 anos, minha relação com a natação e com as piscinas se transformou.

Dos 5 aos 15 anos, participei de competições de natação em diversos clubes da cidade e da região da Zona da Mata. No entanto, com o tempo, comecei a odiar aquilo — o ambiente competitivo, as cobranças, a repetição exaustiva. Senti-me totalmente desconectado dessa prática e, por isso, me afastei da natação. Cinco anos depois, voltei aos clubes, mas de outra maneira: não para competir, mas para ler, tomar sol e, ocasionalmente, nadar. Passando horas nesses ambientes, agora em um estado de inatividade, comecei a notar detalhes que antes

⁴ Junto à artista Julia Ciampi, desenvolvo há sete anos uma série de pesquisas e trabalhos em fotografia e escultura sobre essa região, o que já resultou em exposições individuais e coletivas.

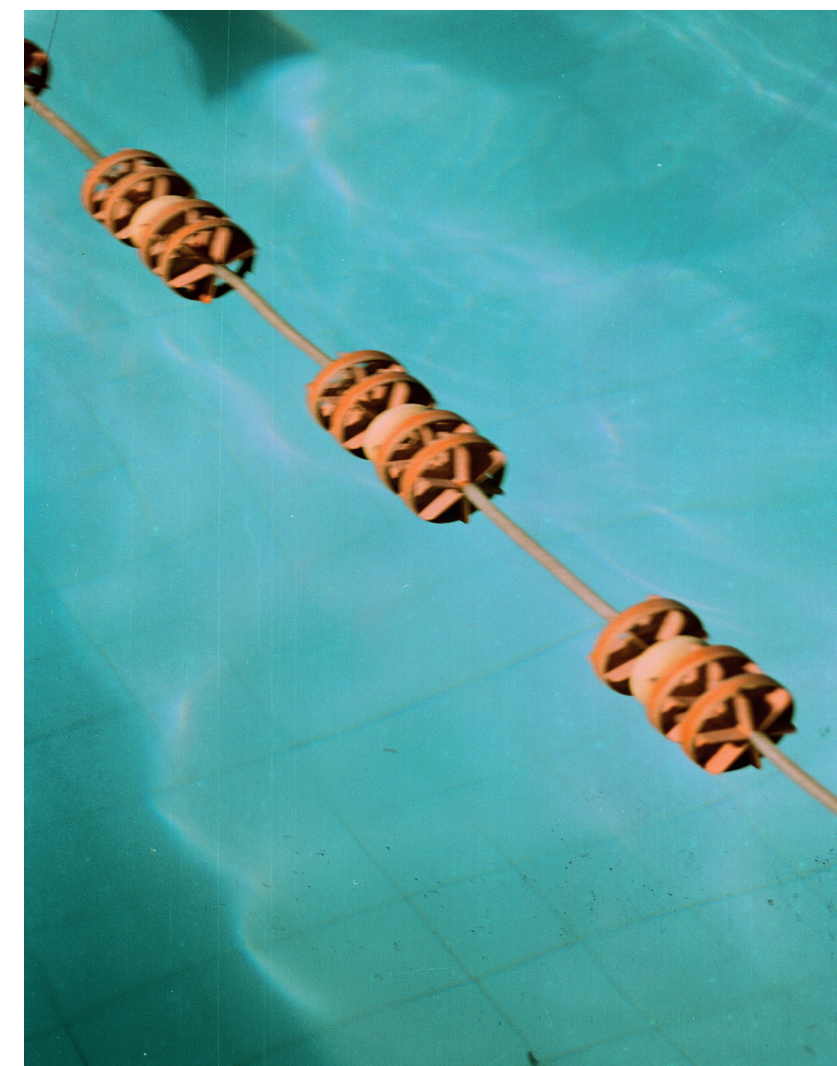


Figura 1: fotografia 35mm, *nado*, Tiago Lima, 2020-2025

me escapavam. Esse retorno desacelerado trouxe uma nova sensibilidade e, com ela, um interesse sinuoso — tanto pelo ato de nadar quanto pelo espaço em si, embora eu ainda não soubesse exatamente o que me inquietava ali.

Esse estranhamento talvez tenha relação com a maneira como quem nada ocupa esses espaços. Quem pratica natação, diferente dos banhistas ocasionais, costuma frequentar as piscinas em dias incomuns, quando elas são deixadas de lado. Dias nublados, chuvosos, frios — em que o ato de “pegar piscina”, tomar sol, relaxar e brincar geralmente não acontece. No entanto, a imagem mais difundida das piscinas, especialmente em um país tropical como o Brasil, está associada a um imaginário ensolarado: céu azul, calor intenso, cores vibrantes, o típico dia de lazer. A experiência do nadador, em contraste, se dá nesses momentos de ausência, quando o espaço ganha outra dimensão, mais silenciosa e ambígua.

Praticar natação por tanto tempo me fez ocupar esses ambientes em diferentes estações, climas e horários — uma frequência prolongada e atenta que foi, aos poucos, ampliando minha percepção desses locais. Afastei-me da visão convencional da piscina como um cenário de verão e lazer e passei a notar outros aspectos: sua materialidade, a arquitetura, os objetos dispersos, os vestígios do uso. Cheio de manias nos olhos, as piscinas foram moldando o meu olhar, e o meu olhar, a percepção que tenho delas.

Essa inquietação permanece até hoje e resiste à nomeação. Talvez venha da artificialidade controlada da piscina, de sua arquitetura que domestica a água e impõe um regime de ordem sobre aquilo que, por natureza, é fluido e imprevisível. Talvez esteja nos rastros silenciosos que o espaço carrega — memórias dispersas, rotinas impregnadas nas superfícies, marcas sutis de presenças que já passaram. Ou, ainda, no próprio ato de nadar, essa experiência paradoxal entre controle e deriva, entre submersão e fôlego. Não sei se consigo ou se desejo definir essa atração com precisão, mas percebo que o *nado* se tornou um modo de investigá-la visualmente, permitindo que essas sensações encontrem uma forma através do fotolivro.

Sempre fui um “mal nadador”. Nunca fui o mais rápido, nunca ocupei o primeiro lugar. As poucas vezes em que estive no pódio já eram suficientes para me satisfazer. A competição nunca foi o que me atraiu para a natação, e, na infância, frequentava esses clubes a contragosto. Mas, apesar da resistência, lembro de ser constantemente atravessado por detalhes que pareciam saltar à minha percepção: as semelhanças e diferenças entre os clubes, os objetos dispersos, os cheiros sobrepostos de cloro, fritura e protetor solar, os sons abafados pelo ambiente aquático. O tempo passou, voltei a nadar e, com isso, muitas dessas memórias retornaram, ressignificadas pela repetição.

Sempre achei a natação um esporte monótono, quase mecânico. Braçada após braçada, o corpo desenha sempre os mesmos gestos, a respiração acompanha um ritmo exato, os batimentos se regulam em um fluxo contínuo. Mas, aos poucos, comecei a encontrar prazer nessa previsibilidade — e foi justamente na repetição que o incomum começou a emergir. A monotonia da natação, ao invés de entorpecer, abriu espaço para outras percepções: o peso da água, a resistência do corpo, a maneira como a luz se deforma ao atravessar a superfície.



Figuras 2 e 3: *Goshogaoka Girls Basketball* de Sharon Lockhart, 1997

Nadando, comecei a pensar em formas de transformar essa experiência em um trabalho. As primeiras ideias giravam em torno do som – os ruídos do nado, a respiração ritmada, o impacto das braçadas, o silêncio pesado da submersão. A natação, apesar de silenciosa, tem sua sonoridade própria, feita de intervalos e deslocamentos. Queria explorar esse aspecto, mas a complexidade técnica da captação sonora debaixo d'água tornou a realização desse projeto mais difícil.

Assim, a pesquisa tomou outro rumo — embora inicialmente eu não pensasse em um projeto definido, tampouco em um fotolivro, a prática da fotografia analógica foi se tornando o meio natural de registrar e materializar essas percepções dispersas. A transição foi menos uma decisão consciente e mais um desdobramento orgânico: no início, fotografava de modo livre, quase como uma extensão do próprio ato de nadar e estar ali.

As primeiras imagens surgiram despreziosamente, captadas com uma *Pentax* compacta, como anotações visuais de uma rotina atravessada pelo cansaço do nado, da solidão das piscinas e pela percepção dilatada do espaço. Foi apenas mais adiante, na maturação dos processos e das imagens, que o projeto tomou forma como pesquisa artística.

Durante a realização dessas primeiras imagens, tive contato com a obra *Goshogaoka Girls Basketball* de Sharon Lockhart apresentada no livro *A fotografia como arte contemporânea* de Charlotte Cotton. Me chamou atenção a maneira como Lockhart deslocava a percepção do corpo esportivo, isolando-o, coreografando-o dentro de uma simplicidade cenográfica cheia de tensões silenciosas.

A fotografia, então, me pareceu o meio adequado para tensionar também os corpos e os espaços aquáticos que me interessavam — mas, aos poucos, o interesse se moveu: dos corpos para os ambientes, dos gestos para as matérias. O cheiro de cloro, o azulejo gasto, a lona que range ao ser enrolada — signos de um mundo em lenta dissolução. Esse deslocamento de foco — do corpo para o espaço — se deu naturalmente no trabalho de campo: nadar, observar, fotografar. Como se a própria prática revelasse, em suas margens, a potência estética dos objetos e atmosferas que resistem no clube.

Foi através do livro *Quando as imagens tomam posição* (2017), de Georges Didi-Huberman, que encontrei afinidade com a ideia da montagem como princípio criativo. Inspirado na estética da montagem de Bertolt Brecht — dispor diferenças, desorganizar aparições, abrir fendas — comecei a trabalhar as fotografias em dípticos. Nesse processo de justaposição e tensão, surgia a possibilidade de construção de um fotolivro: uma narrativa feita de fragmentos, de correspondências sutis, de atrações imprevistas.

A experiência com o fotolivro *Entre*, — feito apenas com dípticos — de Marina Benzaquem e texto de Eduarda Freire, também influenciou a decisão das fotografias de *nado* encontrarem seu suporte no fotolivro: a força da linha que separa e une as imagens, o movimento pendular do olhar, a tensão e a dissolução entre retângulos, como descreve Freire — “uma agulha que costura a fenda entre dois retalhos, sob coordenação de mãos alheias” (FREIRE, 2020, p. 94). Essa imagem do costurar, do entrelaçar, se tornou guia sensível para a montagem das fotografias em *nado*: imagens que no embate e no repouso, criam um campo de ressonâncias.



O vazio me convidou para ver

Foi durante a pandemia de Covid-19 que minha relação com a fotografia e a natação se estreitou ainda mais — e foi nesse período que *nado* começou a tomar forma. Com as restrições sanitárias, o clube em que eu nadava passou a operar de maneira diferente: para utilizar a piscina, era necessário agendar um horário. Durante aquele intervalo de uma ou duas horas, todo o espaço ficava reservado exclusivamente para mim, destinado apenas à prática esportiva.

Essa solidão imposta alterou minha percepção do lugar. Sem a presença de outros corpos, os sons, os objetos e as pequenas nuances tornaram-se mais evidentes. O silêncio da piscina vazia parecia amplificar o peso das coisas. Os detalhes antes pouco percebidos se destacavam, e eu me demorei nessas observações. A própria pandemia impunha uma dilatação do tempo — os dias pareciam se estender, e, nesse intervalo mais lento, o olhar também desacelerava. Logo nas primeiras semanas, comecei a levar minha câmera. Na época, era uma *Pentax* compacta, uma daquelas “saboneteiras” analógicas, que já nem funciona mais.

A partir daí, a câmera passou a me acompanhar em todas as idas ao clube para nadar. O primeiro filme foi usado sem grandes pretensões, um rolo vencido em 2001. O filme era um *Solaris 100T*, sendo o “T” uma referência ao tungstênio, indicando que a película foi balanceada para registrar as cores “corretamente” sob luz artificial, como lâmpadas incandescentes e iluminação de estúdio. O que significa que, quando exposto à luz natural — especialmente sob o sol intenso das piscinas —, o filme reagiria de maneira inesperada, deslocando a temperatura das cores.

Na fotografia digital, o balanço de branco pode ser ajustado a cada cena para compensar a temperatura da luz e evitar dominantes cromáticas indesejadas. Já na fotografia analógica, essa compensação não ocorre automaticamente; a película carrega consigo uma configuração fixa de cor, definida pelo tipo de luz para o qual foi projetada. O *Solaris 100T*, feito para tungstênio, ao ser exposto à luz do dia sem um filtro de correção, tende a registrar tons mais frios, puxando os brancos para o azul. Além disso, por estar vencido há décadas, a química do filme já havia se deteriorado, tornando seus desvios cromáticos ainda mais imprevisíveis. O uso de películas vencidas, caseiras e experimentais é algo bem caro esteticamente e conceitualmente para a construção do *nado*, assunto que vou trabalhar melhor ao longo da dissertação.

Quando recebi este primeiro filme do laboratório, já foi uma grande surpresa. A película, com suas particularidades imprevisíveis, transformou a luz intensa da piscina em uma paleta de azuis enevoados, profundos, mas ao mesmo tempo pueris. Ensaiaava uma melancolia solar, como se cada tom carregasse vestígios do tempo, como se esses azuis sempre tivessem habitado a minha memória como nadador.

A partir desse primeiro filme, o projeto começou a se delinear: decidi que trabalharia aquele local com a câmera analógica. Desde então, passei a levar a câmera todos os dias em que ia nadar — e a nadar todos os dias possíveis, seis vezes por semana, sempre sozinho, no meio da pandemia. Isso fez com que minha presença no clube se intensificasse, chegando a cerca de 12 horas semanais. Reservava duas horas para estar ali: uma para nadar, outra para fotografar — alternando, misturando, confundindo os gestos. Nadava pensando nas fotos, fotografava pensando no nado.

Logo, influenciado pelo *Memórias Urbanas*⁵, o projeto foi expandindo para outros clubes da cidade que eu já conhecia em função das competições de natação que participava quando criança. O método de contato com os clubes variava, mas normalmente buscava o telefone deles na internet, ligava e marcava uma visita, falando que gostaria de tirar umas fotos das “piscinas tradicionais” de Juiz de Fora para um trabalho de fotografia da universidade. Alguns eram mais complicados do que outros, pedindo que entrasse em contato com a diretoria por e-mail, explicando melhor do que se tratava ou algo do tipo.

Por se tratarem, em sua maioria, de clubes localizados na região central da cidade, muitas vezes eu simplesmente saía de casa a pé com a câmera e passava por eles. Sem aviso prévio, apenas pedia para entrar e fotografar a piscina — e, em várias ocasiões, isso funcionou. Muitos desses clubes já estavam em desuso, fechados, vendidos, à espera de demolição. Três deles, inclusive, já não existem mais: *Tupynambás*, *Caiçara* e *Marianinho*. O acesso a esses locais variava a cada tentativa. Algumas visitas foram frustradas antes mesmo de começarem: portões fechados, campainhas ignoradas, interfones sem resposta. Outras vezes, era preciso improvisar — pular muros, subir em árvores, escalar barrancos ou buscar algum ponto de vista nas casas vizinhas. Qualquer fresta que revelasse as piscinas e o entorno, poderia render uma imagem para o projeto.

Fiz inúmeras visitas. Quase todos os clubes foram revisitados pelo menos uma vez. Naquele período, minha preocupação era apenas observar e fotografar — observava mais do que fotografava. Os cliques eram poucos, espaçados, contidos pela limitação do filme analógico.

⁵ A minha relação com o fotolivro e a cidade se intensifica em 2020, quando participo do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística (PIBIART) realizado pela Universidade Federal de Juiz de Fora e orientado pelo professor Carlos Reyna. Em conjunto com a artista pesquisadora Julia Ciampi, desenvolvemos ao longo de um ano mais uma etapa do projeto *Memórias Urbanas* no Comércio Tradicional de Juiz de Fora, idealizado em 2012 pela professora Valéria Faria. A pesquisa que já possui dois livros publicados — sendo eles *Navalha do Tempo: barbearias tradicionais do centro histórico de Juiz de Fora* (2014) e *Sianinhas e Saudades: armarinhos e tecidos tradicionais no centro histórico de Juiz de Fora* (2020) — visava a publicação de um terceiro livro, desta vez destinado aos hotéis tradicionais do centro histórico. Com a impossibilidade da publicação imediata do livro, devido a todas as restrições impostas ao desenvolvimento da pesquisa em decorrência da pandemia do Covid-19, desenvolvemos um fotolivro em formato de site (www.memoriasurbanas.com.br) que tem como objetivo a apresentação do que foi produzido no decorrer da bolsa de iniciação artística. Ver: FÁRIA, Valéria, *Navalhas do tempo. Juiz de Fora: Funalfa*, 2014; e FÁRIA, Valéria, *Sianinhas e Saudades. Juiz de Fora: Funalfa*, 2020.



Figura 6: fotografia 35mm, *nado*, Tiago Lima, 2020-2025

Agora, com o fotolivro finalizado e meu foco voltado mais intensamente para as reflexões teóricas, retorno a esses clubes e piscinas com um caderno em mãos. Escrevo sobre o que percebo ali: os cheiros, os sons, o vento, as mudanças sutis na luz e nos objetos. Ainda fotografo, mas com menos frequência, sem qualquer urgência em revelar os filmes. A edição do fotolivro já está fechada; essas imagens não farão parte dele. Ainda assim, gosto da ideia de continuar fotografando, mesmo sem ver as fotos. Como se o ato em si, mais do que o resultado, contribuísse para o processo de escrita e para a forma como esses lugares seguem se desenhando em minha percepção.

Por ter sido desenvolvido, em grande parte, durante a pandemia, no inverno, em dias frios e nas primeiras horas da manhã, quase sempre me deparei com clubes vazios. Mas esse vazio, longe de significar uma ausência total, serve como um convite à visão e amplifica a presença das coisas. Sem o ruído dos corpos em movimento, sem o barulho e a ondulação provocados por mergulhos, a arquitetura, a luz e os objetos ganham uma densidade própria, como se preenchessem o espaço de outra forma.

Nado se detém nesses lugares silenciosos, nos detalhes que não clamam por atenção — mas que, ao serem olhados com demora e cansaço revelam suas camadas. São objetos triviais, ordinários, gastos pelo tempo: as sombras que se arrastam pelo piso, a poça que se acumula sobre a mesa de plástico, o musgo acumulado nos cantos menos percorridos. Coisas que, na ausência do movimento alheio, deixam que seus silêncios ressoem ainda mais intensamente.

E, ainda que a presença humana não esteja diretamente visível nas fotografias, o corpo se faz essencial — presente já no próprio título do trabalho, *nado* —, um verbo no presente em primeira pessoa, evocando um deslocamento contínuo entre a experiência e a memória. Uma presença silenciosa, turva, que se esgueira entre lembranças e sensações: a água fria sobre a pele arrepiada, as dúvidas, prazeres e inseguranças da adolescência, o cansaço do treino, a disciplina do esporte, o erro, a resistência.



Cansaço como experiência e imagem

O cansaço habita o corpo, atravessa o tempo e molda o olhar. Ele se manifesta tanto como exaustão e peso quanto como suspensão e abertura. Se, na contemporaneidade, o cansaço parece estar sempre associado ao esgotamento, à produtividade incessante e à fadiga mental, há também outro tipo de cansaço – um cansaço que se instala não como um colapso, mas como uma forma ampliada de presença.

Byung-Chul Han, em *A Sociedade do Cansaço*, descreve um mundo dominado pelo desempenho, onde o sujeito se torna seu próprio explorador, impulsionado por uma hiperatividade compulsiva. “O excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração. Essa é mais eficiente que uma exploração do outro, pois caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade” (HAN, 2017, p. 30). O cansaço, nesse contexto, não é um estado de repouso, mas um sintoma de uma sociedade que exige aceleração contínua. O corpo, longe de experimentar a exaustão como um limite natural, se vê preso a um ciclo de superação constante.

Peter Handke, em *Ensaio sobre o Cansaço*, propõe uma distinção essencial entre diferentes formas de/do cansaço. Há aqueles que “incineram a alma” (HANDKE, 2020, p. 15), cansaços mudos, esgotados, que isolam e exaurem, em sintonia com a sociedade do desempenho de Han. Mas há também o que ele chama de um *cansaço fundamental*, um estado que não é uma falha, mas uma potência, que não paralisa, mas abre o olhar e o dilata, tornando-o mais atento ao mundo. “O cansaço era meu amigo. Eu estava ali de volta, no mundo” (HANDKE, 2020, p. 73). Esse cansaço não é um colapso, mas um deslocamento da percepção, uma desaceleração que permite que as coisas *tremulem em suas margens* (HANDKE, 2020, p.75), revelem suas texturas menos polidas e seus fundos menos evidentes.

Em *nado*, há traços desses dois cansaços. Mas o que se impõe não é o esgotamento descrito por Han — aquele que exaure e isola —, e sim a possibilidade de um outro estado: o cansaço como abertura. O corpo pós-nado, aquecido pelo esforço e pela repetição, não colapsa; desacelera. Um cansaço que se espraia pelos locais e objetos fotografados. O que Handke chama de *cansaço-nós* – um cansaço que não exclui, mas que *se compartilha e se estende às coisas* – ressoa na experiência de fotografar os clubes com seus cansaços: as piscinas cansadas, a arquitetura cansada, os objetos cansados, situações cansadas. A fotografia, nesse contexto, também abranda seu gesto: deixa de capturar, e passa a escutar.

O cansaço que se manifesta nos momentos em que o corpo se rende a água morna da piscina ao entardecer, nos minutos prolongados sentado na borda, olhando o reflexo distorcido do sol sobre a superfície ondulante. Um cansaço que se inscreve no sol sobre a pele molhada, que se move com o vento frio após o mergulho, que se entranha nos objetos. Esse cansaço, assim como a fotografia analógica, pede tempo.

O cansaço transforma o olhar. No esgotamento produtivista descrito por Byung-Chul Han, ele estreita a percepção, tornando tudo urgente e funcional. A sociedade do desempenho cultiva uma visão hiperativa, incapaz de repousar sobre as coisas, sempre impulsionada pela necessidade de produção. “Reagir de imediato e seguir a todo e qualquer impulso já seria uma doença, uma decadência, um sintoma de esgotamento” (HAN, 2017, p. 52). O olhar se torna um reflexo condicionado, que não hesita, não contempla, não experimenta a demora. Fotografar sob essa lógica seria apenas acumular imagens como dados, converter o mundo em arquivo, sem intervalo, sem espera, sem sombra.

O cansaço do *nado*, como o cansaço de Handke, desacelera o olhar. Ele impõe um ritmo mais lento, onde as coisas não são simplesmente vistas, mas hesitam, revelam-se aos poucos. “O cansaço discernia – um discernir que não esfacelava, mas tornava reconhecível – o usual tumulto, ritmado até o benfazer da forma – forma até onde o olho alcançasse – grande horizonte do cansaço” (HANDKE, 2020, p. 43). Esse cansaço permite que o trivial – a sombra da raia sobre o fundo da piscina, o azul desbotado do escorregador, as marcas de água se evaporando lentamente sobre as mesas de plástico – se torne visível e ritmado no *grande horizonte do cansaço*.

Nado é atravessado por uma fotografia que se encontra muitas das vezes nesse estado de cansaço, onde há uma hesitação nos gestos, um intervalo e interrupção entre a intenção e o clique. O olhar já não busca uma imagem específica, mas deixa-se afetar pelo que aparece. Como diz Handke, “graças ao meu cansaço, o mundo se livrava de seus nomes e se alargava” (HANDKE, 2020, p. 45).

Handke escreve: “O olhar desse cansado era uma atividade, ele agia, intervinha: com isso, os partícipes ficavam melhores, mais bonitos – por exemplo, à medida que tinham mais vagar perante tais olhos” (HANDKE, 2020, p. 43). Fotografar após o nado era uma atividade, uma ação para o *olhar cansado*, que vagava pelo clube, permitindo que as coisas ali – o tobogã pálido, a sombra da cadeira, a superfície trêmula da piscina – também vagassem perante meus olhos. Um olhar que age ao hesitar, que titubeia antes de fotografar, que se inscreve na negatividade e na demora. “Apesar de todo o seu desempenho computacional, o computador é burro, na medida em que lhe falta a capacidade para hesitar” (HAN, 2017, p. 54).

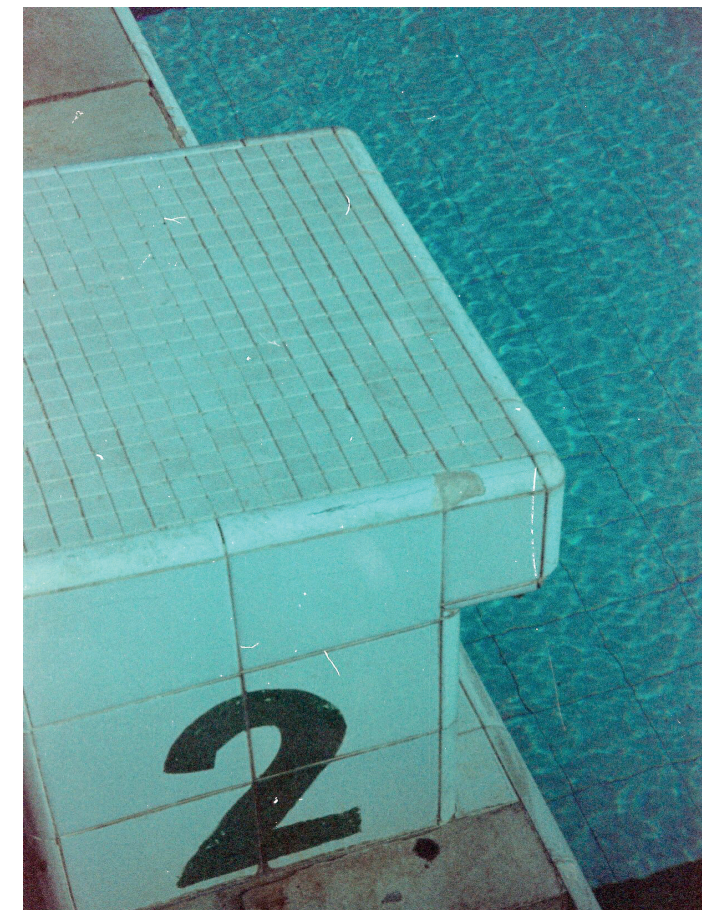


Figura 9: fotografia 35 mm, *nado*, Tiago Lima, 2020-2025

Se a sociedade do desempenho exige imagens velozes, limpas e hipernítidas, os filmes do *nado* – vencidos, caseiros, instáveis – são imagens cansadas, que se desgastam junto ao que retratam. Esse desgaste também está nos clubes. Diferente das piscinas fechadas e cobertas das academias, otimizadas para o desempenho, os clubes do *nado* são espaços que já tiveram sua “grandeza” e que agora habitam uma espécie de cansaço suspenso. Na incerteza de seu futuro, podem vagar e desfrutar de sua própria lentidão. Como Handke descreve, há um cansaço que permeia o ambiente, um cansaço que não exaure, mas abre – alarga o olhar, dissolve os contornos rígidos, permite que as formas se tornem mais suaves e o tempo, mais lento.

No clube, o tempo se dissolve em outra cadência – O corpo cansado acomoda-se na espreguiçadeira, e a pele ainda úmida encontra o calor acumulado na fibra. O pé desliza preguiçoso sobre o outro, coçando-se sem pressa. O olhar atravessa a água sem intenção de nela entrar. Sentir é mais importante que agir. *Nado* não apenas representa o cansaço, mas o performa – na escrita, na fotografia, na experiência de quem o percorre. Ele não se restringe a um conceito imposto às imagens, mas se desdobra como estado físico e sensorial, como ritmo e hesitação, como tempo e matéria.

O cansaço que atravessa *nado* não é aquele descrito por Han, que esgota na busca incessante por desempenho. É o cansaço de Handke, um cansaço que afrouxa o eu, dissolve fronteiras, torna permeável a relação entre corpo e mundo. “O cansaço era meu amigo.” (HANDKE, 2020, p. 73). Nesse estado, as coisas se apresentam de outra maneira, como escreve Handke: “As ocorrências narravam a si mesmas, sem mediação das palavras” (HANDKE, 2020, p. 45).

Se a sociedade do desempenho exige nitidez, eficiência e velocidade, *nado* resiste através da opacidade e da demora. Se a lógica do hiperestímulo condiciona o olhar à hiperatenção, suas fotografias insistem na instabilidade dos olhos, no fôlego longo do ver. Como escreve Han: “Apenas a atenção profunda interliga a instabilidade dos olhos” (HAN, 2017, p. 37).

Mais do que um projeto sobre o cansaço, *nado* é um projeto no cansaço. Ele não busca apenas falar sobre a fadiga do nadador, as “quase-ruínas” da arquitetura ou a exaustão da imagem, mas experimentá-las, inscrevê-las na própria construção do trabalho. Seu ritmo é o do corpo que hesita antes de mergulhar, que emerge de um longo fôlego com a visão alterada. Assim como Handke descreve um estado onde “o mundo narra a si mesmo, em silêncio, totalmente sem palavras” (HANDKE, 2020, p. 46), a fotografia atravessada pelo cansaço, permite essa experiência: ela captura o que está no limite da linguagem, o que se encontra nos entremeios, tão carentes na contemporaneidade, como diz Han.

Ambiguidades

Nadar sempre me coloca diante de uma experiência paradoxal: um estado de imersão e emersão contínuo, onde a sensação de flutuar se confunde com a resistência da água, e o silêncio submerso contrasta com o ruído da respiração e das ondas geradas pelo próprio movimento. Há uma tensão constante entre opostos: a água envolve, mas exige esforço; acolhe, mas também impõe resistência. Se, por um lado, o ato de nadar pressupõe disciplina e controle, por outro, há sempre uma margem de imprevisibilidade, uma sensação de entrega e deriva. Essa dualidade, tão presente na minha vivência como nadador, atravessa a narrativa do fotolivro *nado*, onde a fotografia também opera dentro dessas ambiguidades.

Como aponta John Berger em *Aparências*, texto presente no livro *Para entender uma fotografia*, a fotografia carrega, em sua própria natureza, uma ambiguidade radical: ela mostra, mas nunca mostra tudo; ela fixa, mas o que fixa é sempre um fragmento do fluxo. A imagem fotográfica, diz Berger, é sempre uma aparência, e como tal, está sempre entre o visível e o que escapa ao ver. Em *nado*, essa ambiguidade se manifesta não apenas nas cenas em que o referente é difícil de nomear, mas também naquelas em que, mesmo diante da clareza, algo permanece fora de alcance — uma sensação, uma atmosfera, uma vibração que não se deixa capturar por inteiro. A fotografia, assim como o nadar, exige presença, mas também aceita o desencontro, a oscilação entre o nítido e o turvo, o evidente e o evanescente.

Em *Aparências*, Berger investiga as singularidades da imagem fotográfica a partir de sua matéria-prima essencial: o tempo e a luz. Para ele, a fotografia não traduz o mundo — ela o cita. Cita as aparências que, ao serem preservadas num instante suspenso, revelam uma descontinuidade irreduzível entre o momento vivido e o momento de sua contemplação. É nessa fratura temporal que se instala a ambiguidade própria à fotografia: se por um lado há a evidência irrefutável de que algo existiu, por outro, não há garantias de seu significado.

Berger aponta que toda fotografia carrega duas mensagens simultâneas — uma sobre o evento registrado e outra sobre o abismo entre o passado fotografado e o presente da leitura. Uma ambiguidade que, se reconhecida, pode ser potência expressiva. A fotografia, assim como a memória, preserva uma imagem. Mas ao contrário da memória, que é resíduo de uma experiência contínua, a fotografia isola um instante desconectado, e é só pela leitura subjetiva que esse instante pode adquirir sentido. Não há significado sem duração, sem desenvolvimento, sem um “antes” e um “depois” imaginados pelo espectador.

Essa concepção encontra ressonância na própria lógica do mergulho: uma suspensão momentânea da narrativa cotidiana, uma quebra no ritmo linear da experiência. A água interrompe a sequência habitual do olhar — e é justamente nessa quebra que algo se revela. Berger chama isso de “meia-linguagem das aparências”, um campo onde buscamos sentido como quem tenta decifrar reflexos na superfície. Em *nado*, as imagens se apresentam como citações desse tipo: não explicam, mas instigam; não narram, mas tensionam a presença de algo que pulsa além do visível.

A complexidade dessa relação encontra ressonância nas reflexões de Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, obra em que o autor investiga a dimensão poética da água, compreendendo-a não apenas como substância física, mas como um elemento primordial da imaginação. Para Bachelard, os quatro elementos — terra, fogo, ar e água — não são apenas categorias naturais, mas substâncias que moldam a sensibilidade humana, determinando formas distintas de devaneio e criação poética. A água, entre todos, ocupa um lugar singular: é o elemento que dissolve, que carrega, que transforma. É fluxo e esquecimento, profundidade e reflexo, promessa e ameaça. Em suas palavras:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua matéria, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (BACHELARD, 2013, p.4).

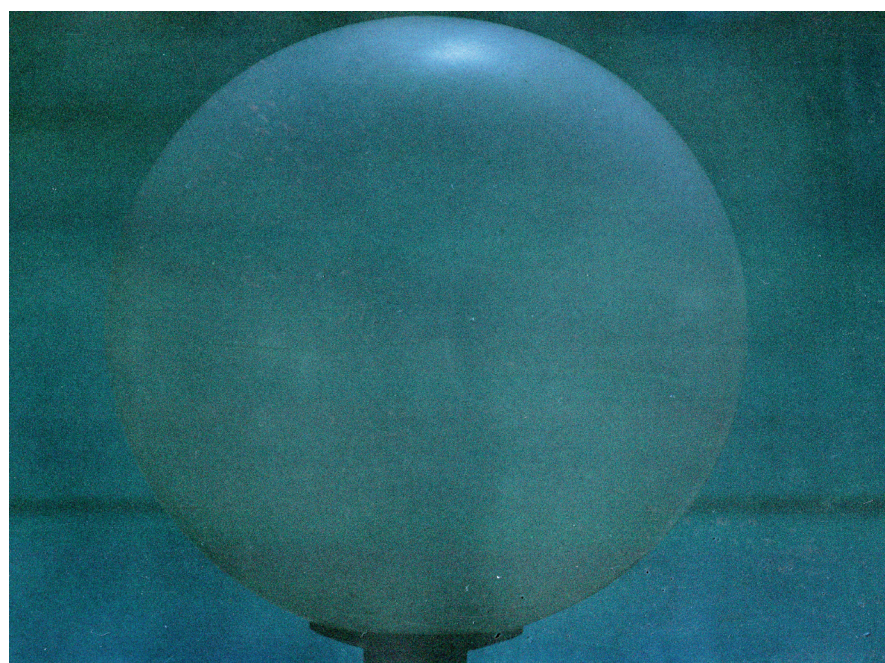
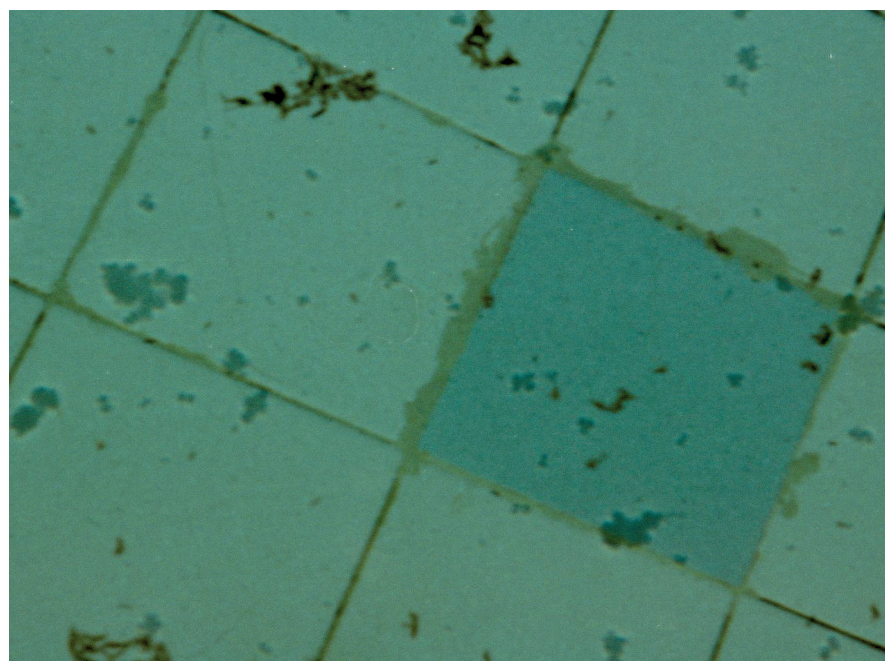
Se a matéria é o que dá forma ao devaneio, então a água, em *nado*, não é apenas um motivo temático, mas um princípio estruturante da própria estética e narrativa do trabalho. As imagens do fotolivro não apenas retratam a água — elas parecem ser feitas dela. Há nelas uma fluidez que escapa ao contorno nítido das formas, uma instabilidade que remete ao estado mutável do líquido. O turvo, o borrado, as distorções causadas pelos filmes vencidos e pela manipulação do obturador não são apenas efeitos técnicos, mas manifestações dessa “causalidade material” de que fala Bachelard.

Se a fotografia tradicionalmente busca fixar um instante, cristalizá-lo em um recorte de tempo e espaço, *nado* se esquia dessa “concepção”, flutuando entre presenças instáveis e superfícies maleáveis. Nesse sentido, a própria materialidade das imagens se alinha àquilo que Bachelard compreende como a “substância da imaginação”. A água, para ele, não apenas reflete, mas altera aquilo que toca, e essa mesma qualidade se revela na fotografia, que transforma o visível ao invés de simplesmente registrá-lo. Aqui, a relação entre a fotografia e a água se torna menos uma questão de representação e mais uma questão de afinidade: as imagens de *nado* não apenas mostram a água, mas parecem operar sob sua lógica.

Se, como afirma Bachelard, “para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, é preciso que ele encontre sua matéria” (BACHELARD, 2013, p.4), em *nado*, essa matéria já estava presente antes mesmo das imagens serem realizadas. O tempo de convivência com as piscinas, os clubes, as competições e os momentos de silêncio nesses espaços foi sedimentando uma paisagem interior, um repertório sensível que antecede e atravessa o ato fotográfico. As imagens de *nado* não surgem apenas da observação direta, mas de um acúmulo onírico, de memórias que, antes de serem registradas, já habitavam um espaço interno de recordações e afetos.

Como diz Bachelard, “certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo.” (BACHELARD, 2013, p.22). O que faz com que certas imagens nos interpelem de maneira mais intensa? Em *nado*, a resposta parece estar na materialidade da água, na forma como ela carrega peso, profundidade e mistério. A água turva, que escurece e se aprofunda, oferece não apenas uma imagem visual, mas um espaço de imaginação que resiste à transparência e à nitidez. Como Bachelard observa, “a água torna-se pesada, entenebra-se, aprofunda-se, materializa-se.” (BACHELARD, 2013, p.22). *Nado* trabalha essa força poética que emerge justamente na densidade, na opacidade e na profundidade da água — uma água que se torna matéria e pensamento ao mesmo tempo.

As piscinas de *nado* carregam uma melancolia que ressoa com a que Bachelard identifica nas águas dormentes: uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta e calma (BACHELARD, 2013, p.8). Diferente da correnteza dos rios ou da vastidão imprevisível do mar, a piscina é uma água contida, uma água sem fluxo, quase imóvel. Sua superfície espelhada reflete a arquitetura dos clubes, a luz filtrada e os vestígios do tempo, instaurando um estado de suspensão, uma pausa entre movimento e estagnação. É uma água domesticada, que não exige muita coragem para ser enfrentada, mas convida à introspecção.



Se, como diz Bachelard, “a água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal” (BACHELARD, 2013, p.7), a piscina já nasce morta. Seu ciclo não é de renovação incessante, mas de manutenção, de uma permanência artificial que reforça seu caráter dócil e previsível. Ainda assim, nessa “morte”, a piscina se torna também um espaço de vida: um refúgio aquático em meio à paisagem urbana, onde o corpo pode nadar, flutuar, deslizar, se banhar. É nesse paradoxo que *nado* opera: entre a contenção e a liberdade, entre a morte simbólica da água e sua potência para a vida, para o movimento. Fotografadas em sua quietude, essas águas dormentes carregam uma latência silenciosa, uma espera, um resíduo de passagem. Assim como a fotografia interrompe o fluxo do tempo, a piscina interrompe o fluxo da água, instaurando um espaço onde o olhar e o corpo podem vagar sem pressa, imersos na lentidão de uma melancolia aquática.

Voltar a nadar – pelo menos para mim – assim como fotografar, é também habitar esse intervalo. A ambiguidade do nado reflete a ambiguidade da fotografia — ambos os gestos oscilam entre o controle e a entrega, entre a realidade do mergulho na água fria e a ficção de uma superfície calma que tudo espelha. Ao longo dos anos, o campo da estética e da teoria fotográfica expandiu-se enormemente, desdobrando-se em questões que vão desde sua relação com a memória até suas implicações políticas e tecnológicas. Como Boris Kossoy aponta, a fotografia habita um “terreno pantanoso e sedutor” (KOSSOY, 2002, p. 13), onde a aparência de objetividade esconde uma complexa rede de significados. No entanto, esta pesquisa não pretende esgotar as múltiplas camadas da teoria fotográfica, mas sim se deter brevemente em um aspecto fundamental: a tensão entre documento e ficção, entre realidade e imaginação.

Não busco a fotografia como documento, nem como ficção. Busco o que se esconde entre esses dois extremos, o que escapa, o que oscila. Como nadar, fotografar – pelo menos para mim – também exige um jogo entre controle e abandono: há a técnica, a repetição do gesto, mas há também o imprevisto, a deriva, o erro. O olhar que se perde é o mesmo que descobre. E é nessa perda, nesse atraso do referente, que as imagens de *nado* trabalham.

A fotografia, no contexto desta pesquisa, não é apenas um meio de representação, mas um campo de ressonâncias. O interesse aqui não reside na fotografia em si, mas foi ela que se impôs como ferramenta para articular memória, corpo, arquitetura e a inexorável passagem do tempo. Atmosferas, cheiros, sons que escapam ao olho, mas que, paradoxalmente, podem ser evocados por ele. É nessa zona ambígua, onde documento e ficção se entrelaçam, que esta pesquisa se insere.

Assim como o ato de nadar oscila entre imersão e emersão, o fotolivro *nado* se posiciona no limiar entre a documentação e a criação poética. A fotografia, desde suas origens, carrega essa dualidade fundamental: embora frequentemente associada ao testemunho do real, ela é sempre uma construção, atravessada por escolhas, intencionalidades e subjetividades. Boris Kossoy enfatiza que a fotografia não é um espelho neutro da realidade, mas uma trama onde realidades e ficções se entrelaçam:

O chamado testemunho fotográfico, embora registre em seu conteúdo uma dada situação do real – o referente – sempre se constitui numa elaboração, no resultado final de um processo criativo, de um modo de ver e compreender especial, de uma visão de mundo particular do fotógrafo. (KOSSOY, 2002, p. 58).

Se toda fotografia é construída, *nado* amplifica essa construção ao explorar a instabilidade do signo fotográfico. As piscinas e clubes registrados são espaços reconhecíveis, mas a forma como aparecem nas imagens os desloca para um território de incerteza. A nitidez dá lugar ao borrão, os cortes incisivos fragmentam a cena, as cores se alteram pela materialidade dos filmes vencidos, instaurando uma hesitação entre a familiaridade e o enigma. Essa tensão entre a visibilidade e a opacidade ressoa no pensamento de André Rouillé, quando discute a fotografia contemporânea como um campo que já não busca apenas informar sobre o mundo, mas recriá-lo, instaurando um jogo entre o documento e a ficção:

A fotografia não é um reflexo do real, mas um modo de construção do visível. O real não é dado, mas produzido por meio do olhar, da escolha e da mediação técnica e estética. (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

Dessa maneira, *nado* se insere nesse espaço ambíguo onde a fotografia se recusa a ser um mero documento. A alternância entre imagens nítidas e abstratas, entre cenas que revelam e cenas que ocultam, propõe um olhar que exige tempo e envolvimento — refletindo também o próprio ato de criação das imagens. Em algumas fotografias, o referente se impõe com clareza – um trampolim, uma borda de piscina, um rastro de luz sobre os azulejos. Em outras, a forma se dissolve, restando apenas um vestígio, uma sugestão, um intervalo onde o olhar precisa se demorar para buscar sentido.

Essa relação entre a fotografia e o tempo também está presente na maneira como *nado* lida com o vestígio e a memória. Kossoy aponta que a imagem fotográfica não apenas registra um instante, mas o reinscreve, criando uma segunda realidade que é moldada tanto pelo olhar do fotógrafo quanto pelas interpretações do espectador: “A fotografia ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa. Há, pois, um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto.” (KOSSOY, 2002, p. 47).

Nesse sentido, *nado* não busca fixar uma verdade sobre os clubes e piscinas fotografados, mas explorar a maleabilidade dessas imagens, onde o tempo, a luz e a própria materialidade do filme alteram sua legibilidade. A fotografia se torna menos um meio de revelar o visível e mais uma forma de evidenciar aquilo que escapa: os rastros do passado inscritos no espaço, as marcas do uso, os ecos de presenças ausentes. Assim como a água conserva memórias em suas superfícies e profundidades, a fotografia em *nado* opera por camadas, sobrepondo registros e apagamentos, testemunho e imaginação.

O nadador

Bachelard, em *A Água e os Sonhos*, dedica o último capítulo do livro, intitulado *A Água Violenta*, a um estudo sobre a intencionalidade da matéria, onde a água se torna um elemento que provoca resistência e exige do corpo um enfrentamento ativo. É nesse contexto que ele formula o *Complexo de Swinburne*, conceito que sintetiza a ambivalência da experiência do nadador: a atração e o medo, o domínio e a entrega, a euforia e a fadiga. Diferente da leveza do devaneio aquático encontrado em águas dormentes, aqui o nado se apresenta como um ato de afirmação, um embate entre o corpo e o meio líquido.

“O nado é ambivalente.” (BACHELARD, 2018, p.173). Para Bachelard, o nadador não atravessa apenas um meio físico, mas uma experiência sensível de tensão entre vontade e resistência. “Na ação muscular do nado intervém uma ambivalência específica” (BACHELARD, 2018, p.174) – cada braçada é um jogo entre o esforço e a rendição, entre a exaustão e o prazer. “Se a vontade fornece o tema predominante da poesia do nado, a sensibilidade conserva naturalmente um papel” (BACHELARD, 2018, p.175). Essa oscilação entre domínio e cansaço leva o nadador a uma experiência limítrofe, onde o sadismo da conquista sobre a água inevitavelmente se converte no masoquismo da fadiga.

Bachelard analisa essa dinâmica a partir da figura do poeta inglês Algernon Swinburne, cujos versos exaltam a potência e o risco do nado em águas revoltas. Ele contrapõe essa experiência ao caminhar de Nietzsche, que também traduz um embate com a natureza, mas de forma distinta. “Na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, mais meritória que no vento” (BACHELARD, 2018, p.169). O nadador, ao contrário do caminhante, desafia um elemento mais estranho à sua natureza, exigindo de si coragem e um estado de permanente alerta.

Essa perspectiva, no entanto, precisa ser ajustada ao contexto de *nado*. Se Bachelard fala do nadador de águas abertas, em luta contra o mar ou o rio, as piscinas retratadas em *nado* são águas domesticadas, previsíveis e contidas dentro de limites bem definidos. Nadar na piscina do clube não exige a mesma coragem que enfrentar uma correnteza imprevisível. No entanto, a ambivalência persiste, ainda que de forma mais sutil. O nadador da piscina experimenta uma outra tensão: a monotonia da repetição, o corpo que insiste no mesmo trajeto, a resistência menos física e mais mental, onde a luta não se dá contra as forças da natureza, mas contra o próprio tempo dilatado da experiência.

Assim, *nado* “ressignifica” o *Complexo de Swinburne*, deslocando-o para uma poética da contenção, onde a luta não se dá contra um mar indomável, mas contra a linearidade previsível das piscinas, contra a lógica ordenada do clube. Aqui, a resistência não se manifesta em correntes violentas, mas no próprio ritmo cíclico do nado: o som abafado da água cortada pelo corpo, a repetição do gesto que se refaz incessantemente, sem destino final.

Nadar não é apenas atravessar um meio líquido, mas habitar um espaço de transição entre dois mundos – o aquático e o terrestre –, onde os sentidos operam de forma distinta. Na água, o peso do corpo é suspenso, a resistência do ar dá lugar à densidade líquida, os sons são abafados, a visão se dissolve em turvação, e a respiração exige uma coreografia precisa entre submersão e emersão, inspiração e expiração. Como escreve Bachelard:

Um complexo é sempre a articulação de uma ambivalência. Em torno do complexo, a alegria e a dor estão sempre prontas a trocar seu ardor. Na experiência do nado, pode-se então ver acumularem-se as dualidades ambivalentes. (BACHELARD, 2018, p.174).

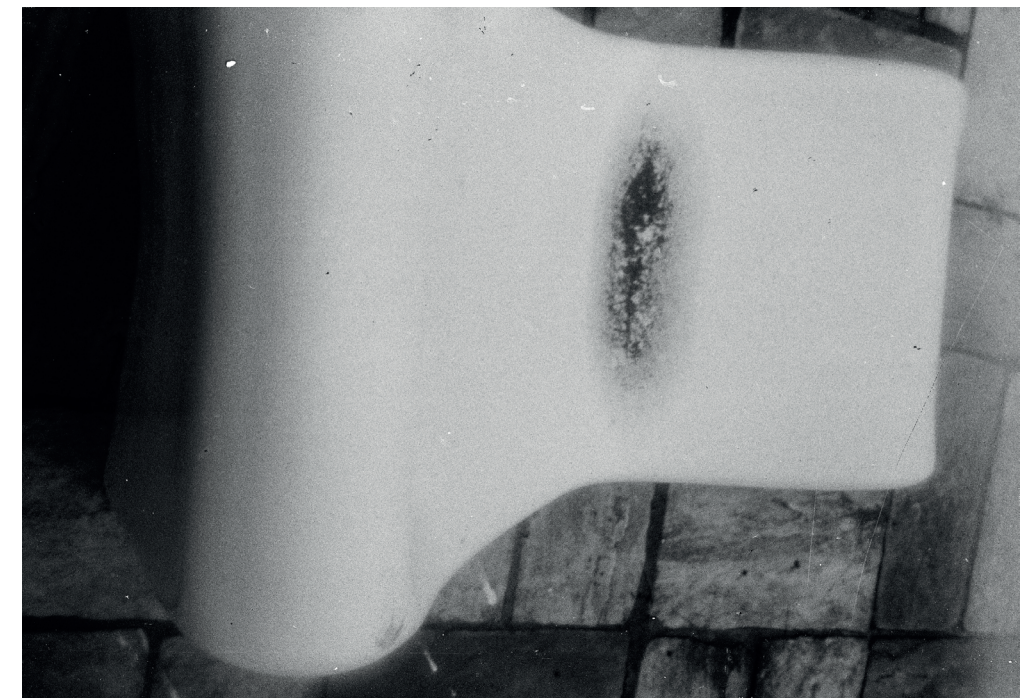
Essa ambivalência se traduz em pequenas transições sensoriais que tornam o ato de nadar uma experiência paradoxal. O instante em que deixo o vestiário – escuro, fechado, cercado por paredes de azulejos úmidos – e caminho em direção à piscina ensolarada e sou atingido por um choque de luz. É um momento de desorientação breve, uma tontura causada pela dilatação abrupta das pupilas ao se ajustarem à nova intensidade luminosa. Essa súbita mudança de percepção ecoa a experiência visual do *nado*, onde a fotografia frequentemente joga com a imprecisão: manchas de cor, superexposições, rastros de movimento, fragmentação da imagem. Uma espécie de tontura que se espalha entre as páginas do fotolivro.

Outra percepção que ilustra essa oscilação está no ato de abrir os olhos debaixo d’água. A princípio, há um incômodo, uma ardência passageira que logo cede espaço para uma visão rarefeita, difusa – um mundo onde os contornos se dissolvem e a nitidez cede lugar a formas imprecisas, manchas e vibrações. Sob a água, o tempo parece se alongar, os gestos se estendem, a luz se fragmenta em padrões imprevisíveis. O silêncio submerso contrasta com a respiração ofegante ao emergir, um ruído ritmado que se impõe sobre o murmúrio da água.

Essa “visão borrada”, que se manifesta tanto no momento de entrar na água quanto durante a imersão, não é apenas física – ela persiste após o nado. Ao sair da piscina, há um intervalo em que os sentidos parecem desconstruídos, hesitantes. O equilíbrio precisa ser reajustado, o peso do corpo retorna, e o ar, que antes era tomado em goles curtos e ritmados, pode enfim ser respirado sem restrição. Esse desconforto transitório – entre flutuar e caminhar – ecoa as descontinuidades da narrativa do fotolivro, que não entrega uma ordem fixa, mas propõe pausas, suspensões e reconfigurações do olhar.

Bachelard menciona que o ato de nadar carrega uma carga imaginativa dupla, de êxtase e melancolia, e essa dualidade ressoa na construção de *nado*. A piscina, com suas águas delimitadas e dóceis, não elimina essa tensão – ela a contém, a domestica, mas não a anula. O que vejo nas piscinas que fotografo é esse flerte com o paradoxo: a água que acolhe também distancia, e o retorno à terra firme carrega um cansaço sutil, um peso que se impõe após a leveza da flutuação. Há uma tristeza silenciosa no nado, uma exaustão inerente ao ato de estar sempre em movimento. Como se, ao invés de libertar, a água apenas adiasse a gravidade.

O *Complexo de Swinburne*, como aponta Bachelard, será reconhecido por todos os nadadores, especialmente por aqueles que fazem de seu nado um poema, pois ele se manifesta como um dos complexos poetizantes do ato de nadar (BACHELARD, 2018). Ao tratar da “poética do nado” e da imaginação material da água, Bachelard oferece uma espécie de “âncora poética” para o desenvolvimento do trabalho. A poética do *nado* nasce da própria água, elemento que habita minha imaginação e molda a forma como percebo o ambiente, o ato de nadar e o espaço ao redor.





Figuras 12 e 13: fotografias 35mm, *nado*, Tiago Lima, 2020-2025

Mais do que meros cenários, essas piscinas carregam camadas de memórias e sensações: o frio inesperado da água ao mergulhar, a hesitação antes do primeiro salto, o medo infantil da parte funda, a exaustão eufórica depois de um treino. Entre azulejos frios e raias disciplinadas, a superfície ordenada da piscina esconde vertigens silenciosas, medos latentes, devaneios e cansaços.

A piscina, com seus contornos definidos e sua previsibilidade aparente, contrasta com a vastidão do oceano ou com o curso errático dos rios. Ainda assim, dentro de seus limites rígidos, há fissuras que abrem espaço ao enigma. Em *nado*, a profundidade não está na extensão do espaço, mas nas fissuras que o tempo inscreve em sua materialidade e nas sensações que ele provoca. Ela emerge nos azulejos desgastados, nas substituições malfeitas que desalinham os azuis; nas bordas corroídas, nas saídas de água enferrujadas, nos objetos esquecidos no fundo. Está na hesitação do corpo antes do mergulho, na exposição do seminu, na vertigem do trampolim, no momento de suspensão entre impulso e queda.

Aquilo que parece estável revela-se permeado por incertezas. A piscina, símbolo de lazer, controle e ordem, abriga também um vocabulário de falhas e deslocamentos — brechas que resistem à neutralidade e à assepsia.

Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, entende a água como matéria do devaneio, substância que escapa à fixidez e convida à imaginação. Sua forma é a da metamorfose, daquilo que emerge e logo se dissolve. Mas essa abertura ao indeterminado não se opõe ao rigor: há método na sensibilidade. Em



Figura 14: fotografia 35mm, *nado*, Tiago Lima, 2020-2025

nado, cada decisão fotográfica — o corte, o enquadramento, o suporte, a luz que distorce — carrega a consciência de quem, como o nadador, se equilibra entre técnica e entrega. O olhar não se impõe, mas se deixa afetar pelo ambiente, cansado ele oscila, sugere.

A relação entre opacidade e transparência, central em *nado*, encontra ecos nas reflexões do arquiteto e crítico Guilherme Wisnik⁶, especialmente em *Dentro do Nevoeiro*. No livro, Wisnik investiga a estética da indeterminação e do embaçamento, explorando como, na contemporaneidade, o excesso de transparência e visibilidade — promovido tanto pela arquitetura quanto pelo mundo digital — pode gerar um esvaziamento da experiência sensível. Em contraponto, ele propõe o conceito de *arquitetura turva*, uma poética do embaçamento que desafia a lógica da transparência absoluta e sugere uma espacialidade que opera na hesitação, na incerteza e na sugestão.

Assim, a poética de *nado* é, apesar da minha proximidade com os locais fotografados, uma poética do desconhecido, onde a superfície da água dessas piscinas, e os clubes onde estão, se oferecem como uma promessa de profundidade, mas nunca se entregam por completo. E o que há de incompletude e insatisfação nesse esforço, já não será só falha ou dúvida, mas também certeza de que aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa.

6 Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e curador do MuBE, Museu Brasileiro de Escultura, onde desenvolve projetos curatoriais e críticos.

Clube – entre o controle e o gozo

O clube é, por natureza, um local ambivalente, situado entre o público e o privado, entre a convivência comunitária e a exclusão sutil, onde um regime de normas e vigilância molda comportamentos em meio a um cenário de lazer e aparente liberdade. Para o *nado*, essas nuances constituem o pano de fundo que revela a complexidade desses locais. Na tentativa de compreender essa dualidade, onde o gozo e a domesticação dos corpos convivem sob a mesma estrutura, é necessário olhar para o clube como uma metáfora espacial repleta de ambiguidades: a liberdade se desenrola sob os muros do controle, a proximidade entre corpos se impõe no limite de uma arquitetura que os regula e observa.

A piscina do clube é o núcleo dessa ambivalência, onde se entrelaçam a liberdade do movimento e o condicionamento de gestos e atitudes. Michel Foucault, em seu ensaio *De espaços outros* (2013), ao apresentar o conceito de *heterotopias*, descreve certos espaços como simultaneamente reais e imaginários, funcionais e simbólicos, lugares de lazer e, ao mesmo tempo, de vigilância e controle. As piscinas dos clubes podem ser compreendidas dentro dessa lógica: projetadas como espaços de sociabilidade, recreação e prática esportiva, carregam consigo um regime de normas e condutas que delimitam a experiência de quem as frequenta.

Foucault observa que, nos contextos disciplinares, a arquitetura age como um operador sutil do poder, moldando comportamentos não apenas por ordens explícitas, mas pela própria configuração dos espaços. Nos clubes, a luz natural, os ambientes abertos e o ar em circulação reforçam uma aparência de liberdade, mas essa liberdade é cuidadosamente regulada por normas implícitas: gestos, roupas, modos de estar, fronteiras silenciosas que reiteram pertencimentos e exclusões sociais.

A piscina, espaço de aparente autonomia, condensa essas tensões. É também um palco onde corpos quase nus, expostos à luz e ao olhar alheio, tornam-se objeto de disciplina e desejo. Há uma latência sexual nos clubes, uma vibração contida entre a arquitetura funcional e os corpos jovens, atléticos, *seminus*. Como no curta *Pools* (Luca Werner, 2024), onde a geometria das piscinas divide protagonismo com a trilha sonora e com esses corpos em suspensão — corpos que carregam, junto à disciplina do esporte, a inquietude do desejo, as dúvidas da juventude, o erotismo silencioso que permeia o espaço.



Além disso, o clube, enquanto um espaço privado-público, limita o acesso e define o perfil de seus frequentadores por meio de associações e mensalidades, moldando as interações sociais de forma sutil e filtrando a entrada de “não-membros”. Assim, a experiência de lazer nesses espaços – prática esportiva, tomar sol, nadar, relaxar – é permeada por uma exclusão e/ou vigilância velada, onde a liberdade individual esbarra em normas e restrições silenciosas, definidas pelo entorno arquitetônico e pela própria coletividade dos associados. O clube é, assim, tanto um espaço de intimidade quanto um cenário de vigilância mútua, onde embora “protegidos” pelos seus muros, os frequentadores se observam entre si, numa espécie de “realidade paralela” que contrasta com o caos urbano exterior, onde o silêncio das piscinas resguarda o local dos ruídos das avenidas que o cercam.

A arquitetura dos clubes brasileiros remonta ao Estado Novo, período em que as políticas de eugenia e nacionalismo de Vargas promoveram práticas esportivas ligadas à saúde, disciplina e à ideia de um corpo moderno e uma ordem social⁷. Espaços como o Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, ecoam esse ideal: áreas de lazer amplas, piscinas abertas ao sol, arquitetura funcional moldando corpos e sociabilidades. Inspirados nos clubes sociais norte-americanos, especialmente da Califórnia e da Flórida, esses projetos trouxeram consigo não apenas um modelo estético, mas também um imaginário de consumo e de sucesso.

A piscina, nesse contexto, deixa de ser apenas um espaço de prática esportiva para tornar-se um ícone de estilo de vida — símbolo de ascensão social e sonho burguês. Como ironiza Ed Ruscha em *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), o que se propaga não é só a forma da piscina, mas seu vazio, seu verniz de felicidade artificial. Em *nado*, esses ecos do “sonho americano” reverberam: nas tipologias de azulejos, no desenho dos trampolins, na arquitetura serializada que insiste, ainda hoje, em prometer paraísos possíveis sob o sol.

Esses clubes, que tiveram seu auge entre as décadas de 1950 e 1980, apresentam uma estética própria que ainda persiste e que me interessa profundamente no contexto do *nado*. Há uma tipologia recorrente nesses locais: os pisos em pedra São Tomé que contornam as piscinas, os ladrilhos brancos ou azuis no fundo d’água, as espreguiçadeiras e cadeiras de plástico ou fibra estrategicamente dispostas ao redor. Os trampolins — outrora símbolos do esporte e do lazer — agora exibem marcas de uso, muitos já em desuso.

A torre do salva-vidas, frequentemente vermelha e descascada, ocupa sua posição elevada com uma visão total da piscina — um pequeno panóptico da sociedade disciplinar de Foucault à beira d’água, onde tudo pode ser visto. As escadas metálicas reluzem nas bordas, assim como os bebedouros, que ainda resistem ao tempo. Nos vestiários, os pisos antiderrapantes, as cabines de banho enfileiradas, os armários metálicos: há uma materialidade anterior ao domínio do plástico, marcada pela solidez e permanência. Ao redor da piscina, placas orientam sobre regras, medem profundidades e advertem sobre riscos de afogamento. Os blocos de saída, as raia coloridas, os equipamentos de treino — pranchas, pés de pato, macarrões — compõem um cenário banal e funcional, mas não isento de memória.

⁷ O MINAS TÊNIS CLUBE E O ESTADO NOVO: moldando corpo e mente da juventude de Belo Horizonte (1935-1945) Luciana Silva Schuffner. Dissertação de Mestrado, 2007.

Não se trata, em *nado*, de catalogar esses elementos, mas de compreender como essa estética foi fundamental para a construção do trabalho. A materialidade desses locais, seus objetos e sua organização influenciaram diretamente meu olhar fotográfico e motivaram as inúmeras visitas a diferentes clubes de Juiz de Fora. Fotografar esses locais não foi apenas um exercício de observação, mas uma busca por essas tipologias, por essa atmosfera peculiar que mistura lazer e controle, liberdade e disciplina.

A piscina e o clube, com sua carga de exibição e ordenamento, são, de certa forma, metáforas da sociedade disciplinar. Suas raias delimitam o espaço de nado, as espreguiçadeiras e cadeiras seguem uma lógica de organização, os vestiários se estruturam em filas de armários e chuveiros padronizados. Tudo é pensado para otimizar a experiência do usuário, mas, ao mesmo tempo, há um controle invisível que se impõe pela estrutura do espaço. Como observa Camargo (2010, p.18), “a tríade esconder, privar de luz e restringir os movimentos, com a intenção de punir, é substituída pelo seu oposto, qual seja, exibir, expor à luz e libertar os movimentos, dedicados ao controle.” A disciplina não se manifesta de forma explícita, mas de maneira integrada ao cotidiano: não há coerção aparente, mas um conjunto de normas que moldam os corpos, regulando sua presença no espaço e seu modo de ocupação.

No contexto do *nado*, a noção de “turvo” não se limita a uma qualidade visual, mas se expande como um elemento narrativo e conceitual, instaurando uma tensão entre a transparência e a opacidade. Os clubes, à primeira vista assépticos, com seus azulejos claros e água límpida, acumulam camadas de “sujeira” simbólica e material – vestígios de histórias, desgastes e resquícios de presença humana. A superfície lisa dos azulejos encobre marcas de uso, enquanto o lodo acumulado nas bordas, as rachaduras imperceptíveis e as texturas corroídas pelo tempo denunciam um espaço que resiste à promessa de ordem e controle.

Se a piscina do clube é um local projetado para ser higiênico e previsível, a experiência do tempo transforma sua materialidade, inserindo nela um descompasso entre permanência e degradação. Como um organismo que lentamente se altera, esses locais perdem sua função primária, deixando de ser exclusivamente espaços de socialização para se tornarem territórios indefinidos, ora ocupados, ora esquecidos. Esse processo de turvar-se se manifesta tanto no abandono físico – os azulejos que já não brilham com o mesmo tom de azul, as grades enferrujadas, as espreguiçadeiras quebradas – quanto na ambiguidade de sua função social. Os clubes que antes concentravam encontros e rituais coletivos, hoje oscilam entre a nostalgia e a obsolescência, entre a memória de sua grandeza e a realidade de sua impermanência.

Essa relação entre o turvo e a fotografia dialoga ainda com o pensamento de Gaston Bachelard, para quem a água possui uma profundidade que não se mede apenas pela sua extensão física, mas pelo mistério que encerra. Ele escreve: “Tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam” (BACHELARD, 2018, p.2). Assim como a piscina nunca é apenas um volume de água delimitado por bordas, a fotografia nunca é apenas uma representação do real. Ambas sugerem algo além, algo que escapa, que exige um olhar mais lento e atento.

Tal como a água que esconde profundidades sob sua superfície aparente, a imagem fotográfica em *nado* guarda camadas de tempo e matéria que não se revelam de imediato. É nesse mergulho — entre o visível e o latente — que o trabalho opera. A partir daqui, adentramos com mais profundidade o campo da materialidade e da temporalidade da fotografia analógica, examinando como o tempo, o corpo e o suporte inscrevem-se nas imagens e compõem a espessura sensível da obra.

SEGUNDA PARTE

FECHAR OS OLHOS: A MATERIALIDADE E O TEMPO DAS IMAGENS EM *NADO*

A latência do tempo

Em *nado*, a fotografia não se apresenta como espelho fiel do real — aliás, como lembra Arlindo Machado, nenhuma fotografia é reflexo puro da realidade, mas uma construção, uma criação de mundo. (MACHADO, 2015, p.98) Tampouco se configura como meio transparente de registro. Ao contrário, ela se manifesta como matéria sensível — imagem que não se entrega de imediato, mas que se inscreve em um regime próprio de tempo: espesso, hesitante, cansado. Ao eleger a fotografia analógica como linguagem, o trabalho não se ancora na nostalgia, mas numa escolha estética e conceitual que desacelera o olhar, impõe um ritmo dissonante ao gesto de ver, e propõe outra relação entre tempo e imagem: uma imagem que ainda não é, mas virá-a-ser.

Nesse sentido, a fotografia analógica opera em *nado* como espaço de latência — conceito fundamental para compreender tanto o processo quanto a poética da obra. A latência, como aponta Ícaro Moreno, carrega em sua origem o verbo latino *latere*, que significa “estar oculto”. A imagem latente “é aquela que, embora já existente, ainda não se mostra” (MORENO, 2019, p. 23). No contexto fotográfico, esse conceito assume força particular: é a imagem inscrita pela luz em uma superfície sensível, mas ainda invisível, à espera da revelação química. Moreno observa que essa condição de invisibilidade não se opõe à imagem, mas a funda: “a latência fotográfica nos permite pensar em imagens grafadas pela luz [...] cuja visibilidade só é possibilitada pelos banhos químicos que os fotógrafos chamam de revelação” (p. 26). Essa demora entre o clique e o visível instala uma suspensão temporal, um entre, que se torna motor poético e político da imagem.

Rouillé, ao tratar da especificidade da fotografia analógica, destaca que “o disparo do obturador não leva a uma coisa visível – leva a nada, ou quase nada: uma imagem latente, invisível. Uma promessa de imagem” (ROUILLÉ, 2009, p. 299). Essa promessa, esse “quase nada” inicial, transforma o ato fotográfico num gesto de confiança: a imagem não está dada, mas é aguardada. Essa temporalidade da promessa — tão distante da lógica da eficiência digital — reverbera em *nado* como uma ética do atraso, do desvio, da espera.

A latência, portanto, não é apenas uma condição técnica, mas uma poética do tempo. Se no regime digital a imagem se apresenta de forma imediata, “pronta”, sem intervalos, em *nado* a fotografia exige um fechar dos olhos — um intervalo de suspensão entre o gesto de capturar e a possibilidade de ver. Esse “fechar dos olhos” não remete apenas à ausência de visualidade, mas à abertura ao desejo, à imaginação e ao esquecimento. Como escreve Byung-Chul Han, “o que aprofunda o prazer não é a fruição em tempo real, mas o adiamento — o jogo imaginativo que se dá antes e depois da experiência” (HAN, 2021, p. 60). A latência aqui é campo fértil para esse jogo, pois tensiona o agora, impede a totalidade do controle e invoca um tempo outro — aquele da maturação da imagem.

Na prática de *nado*, esse intervalo se alarga. Os filmes permanecem guardados por semanas, às vezes meses, aguardando o envio por correio a um laboratório em Curitiba com o qual mantenho uma relação contínua há mais de cinco anos. A revelação não é adiada por escolha conceitual, mas por uma limitação prática — financeira mesmo — que me faz esperar até acumular uma quantidade suficiente de rolos para justificar o envio. Essa demora, no entanto, se converte em linguagem. O tempo atua sobre a imagem antes mesmo que ela exista. O próprio diálogo com o laboratório — especialmente no trato com filmes vencidos — torna-se parte do processo criativo: peço, por exemplo, que deixem o negativo por mais tempo no banho químico, buscando clarear imagens que talvez se perderiam. É um gesto de escuta e cuidado, que já carrega o desejo de resgate antes mesmo do surgimento da forma.

Quando essas imagens finalmente retornam, já não pertencem ao instante do clique. Foram atravessadas pelo tempo — tempo do esquecimento, da repetição, das idas a outros clubes, de novos encontros com as mesmas piscinas. O que se revela não é o que foi visto, mas aquilo que se deslocou na memória, o que se desviou no pensamento, o que se filtrou no corpo. A imagem torna-se vestígio e fantasia: não representação, mas reverberação — algo mais próximo de um eco do que de um reflexo.

Esse processo se articula com o que Han observa em *Sociedade da Transparência* (2017): a lógica atual da imagem digital, marcada pela hipereposição e pela visibilidade total, elimina a possibilidade do mistério. Nessa sociedade do desempenho, tudo é revelado de imediato, tudo é imagem sem sombra. A latência da fotografia analógica, ao contrário, recusa essa clareza. Ela exige hesitação. Tempo. Uma espécie de respiração longa. É nesse sentido que Rouillé distingue o artista-fotógrafo do fotógrafo técnico: enquanto o segundo busca a precisão e o domínio total do aparato, o primeiro opera com a abertura, com o risco, com a subversão do dispositivo (ROUILLÉ, 2009).

Em *nado*, essa postura é evidente: não se trata de controlar o aparato fotográfico, mas de experimentar com ele, desafiar seus limites — usar filmes vencidos, equipamentos antigos, desregulados e câmeras instáveis. O tempo aqui não é obstáculo, mas método. As imagens se constroem no gesto adiado, no deslocamento, na falha. E isso transforma não apenas a imagem, mas a forma de olhar: o fotógrafo deixa de ser quem domina e passa a ser aquele que se deixa espantar.

A latência da imagem em *nado* não é apenas um dado técnico do processo analógico. É, sobretudo, uma forma de existência, um gesto poético que reposiciona o tempo como operador sensível e simbólico. Fotografar com filme, nesse contexto, é agir contra a lógica do instantâneo, contra o paradigma da resposta imediata, contra a codificação automatizada da experiência. Como escreve Ronaldo Entler, “num mundo marcado pela constante aceleração de todas as coisas, a possibilidade de deter o olhar representa a chance de imprimir sobre a imagem certa dose de desejos e questionamentos” (ENTLER, 2007, p. 45).

Esse tempo da hesitação não se limita à espera da revelação. Ele estrutura uma sensibilidade — uma forma de mover-se no mundo. Há em *nado* um gesto que se aproxima e se retrai, como a respiração do nadador que avança, mas precisa voltar à superfície. Um olhar que toca sem capturar, que acompanha sem fixar. A fotografia, aqui, não atua como um corte, mas como brecha, uma superfície porosa, onde o corpo e a imagem coexistem em suspensão. Latente como o fôlego contido antes do mergulho, a imagem se mantém à deriva: abriga silêncio, ambiguidade e duração.

A imagem latente, como diz Ícaro Moreno, é aquilo que “se gesta por debaixo da visualidade” (MORENO, 2019, p. 24). Essa ideia de uma imagem que se forma entre as coisas, no tempo do não-visível, é essencial para *nado*. O trabalho não tenta fixar os espaços, mas escutá-los em sua suspensão, em sua indecisão. Como nos clubes que fotografo, o tempo não é aquele cronometrado pelo relógio. Há uma espécie de tempo gasto, lento, quase esgotado, que se acumula no rejunte encardido entre os azulejos, no banco com a tinta descascando, nas sombras dos pinheiros que avançam sobre a borda da piscina. É esse tempo que o filme captura, não como dado, mas como rastro — como tempo inscrito, para usar os termos de Entler: “uma tradução espacial contínua deixada pela exposição de um objeto ao longo de uma duração” (ENTLER, 2007, p. 29).

Esse tempo inscrito se manifesta visualmente sob a forma de borrões, tremores, rastros de luz e imprecisões. Muitas vezes, isso se dá por movimentos involuntários do meu corpo, ou pelo gesto deliberado de balançar a câmera durante o disparo. Não é um erro: é um modo de marcar a presença do corpo dentro da imagem — um corpo que hesita, que se cansa, que não busca nitidez, mas resíduos de presença. A latência, nesse caso, é também corporal: é o corpo do fotógrafo como parte da imagem, não como operador invisível, mas como agente sensível que vibra junto ao espaço.

Se a fotografia digital tende a apagar os vestígios do tempo — sua velocidade dissolve a espera e simula um domínio absoluto sobre o gesto — a fotografia analógica, sobretudo quando realizada com materiais instáveis, reinscreve o tempo como risco e incerteza. Filmes vencidos, lentes sujas, câmeras desreguladas e suportes frágeis instauram um grau de imprevisibilidade que escapa ao controle do olhar técnico. Como observa André Rouillé, “o fotógrafo que recusa a especialização técnica do aparato se aproxima do artista-fotógrafo, aquele que opera na margem da previsibilidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 112). Em *nado*, é justamente nessa margem que o trabalho se constrói.



Fotografar nesses termos é aceitar a possibilidade do fracasso: não raro, os filmes retornam do laboratório completamente velados — queimados por vazamentos de luz, esbranquiçados pela deterioração química, ou simplesmente vazios. Nada se imprime. O gesto é feito, mas a imagem não vem. Outras vezes, o que aparece é um registro imprevisível, atravessado por halos cromáticos, borrões incertos, cortes erráticos. E é nessa falha — na perda do referente, no desvio do esperado — que a imagem encontra sua força poética.

Essa temporalidade do esquecimento — ou, talvez, do intervalo — é constitutiva da obra. *Nado* é um trabalho feito em torno do gesto de voltar: voltar aos clubes, voltar a nadar, voltar à cena, tentar de novo, repetir a tentativa de capturar uma toalha branca secando ao sol, uma sombra dos braços da escada, uma sunga pendurada no cabide. O trabalho nasce dessa repetição, como a própria natação, desse gesto que nunca se completa, mas que insiste: um movimento que se repete, que atravessa o tempo, que se imprime no corpo — e nas imagens.

Esse tempo é também o tempo dos clubes: espaços que parecem suspensos entre o passado e o presente. Não são ruínas, mas também não são novos. Há neles um ar de espera, de lentidão, de sobrevida. Como se resistissem ao tempo produtivo da cidade, como se estivessem sempre fora de hora. Os clubes de *nado* são clubes em suspensão — lugares que já foram cheios, mas agora se mostram esvaziados, em transição. São espaços que desafiam a lógica da aceleração, como se seu próprio ritmo tivesse sido engolido pelo passado. E é nesse tempo suspenso que *nado* se inscreve: entre o quase desaparecimento e o ainda insistente.

Tempo que se aloja nas imagens, se entranha nos grãos, nos borrões, nas falhas, nas superfícies que hesitam, nos fios de cabelos que arrepiam. Como um corpo que retém lembranças, a imagem carrega em si as marcas de um tempo que não se apaga, mas que se transforma em textura, ruído e vibração.

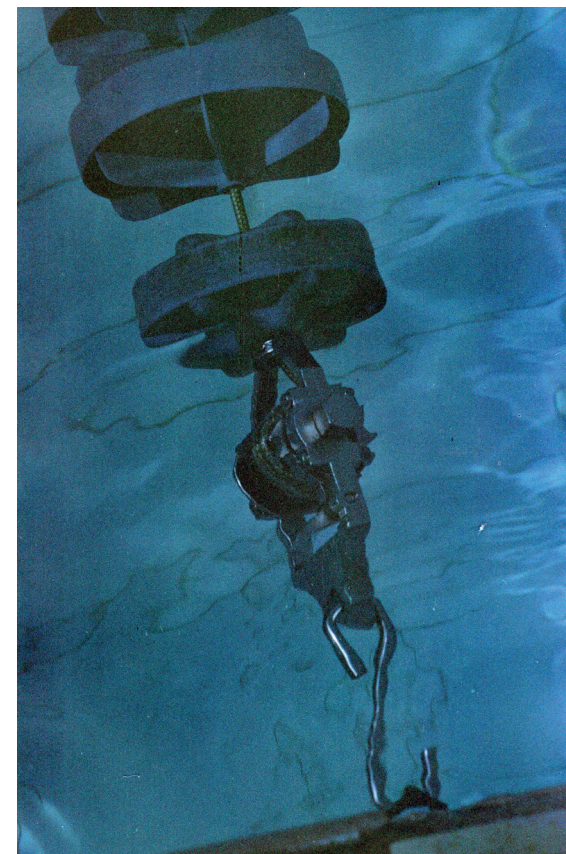
As fotografias de *nado* são, antes de tudo, imagens afetadas: pelo tempo do esquecimento, pela demora da revelação, pelo desgaste dos espaços, pela repetição do gesto. Não se trata de uma imagem cristalina, mas de uma imagem cansada, que repousa na margem da piscina. Uma imagem feita de atraso, de resíduo, de latência.

Esse tempo latente, essa suspensão que percorre os clubes vazios e as fotografias que deles emergem, começa a tocar também o campo da matéria. Há um ponto em que o tempo se torna visível — ou melhor, se torna imagem — não como representação, mas como superfície que vibra, que se opõe à nitidez e ao controle. O tempo da fotografia se encarna em sua fatura.

E é exatamente nessa transição – do tempo à matéria – que o trabalho se espessa. O que parecia apenas uma questão temporal se revela também como questão física, sensorial, tátil. Os grãos ampliados, os borrões, os desbotamentos, os vazamentos de luz, as rachaduras químicas no filme vencido: tudo isso não é ruído externo, mas linguagem própria.

Assim, *nado* se constrói no cruzamento entre um tempo que hesita e uma matéria que responde a essa hesitação. A fotografia deixa de ser uma janela para se tornar uma pele — um tecido instável onde luz, corpo, química e gesto se enredam. É nesse entrelaçamento entre tempo e suporte, entre latência e erro, que a poética do trabalho começa a emergir com mais força.

O que vem agora não é mais apenas sobre esperar pela imagem. É sobre os modos como essa espera transforma a própria imagem: suas cores, suas texturas, sua densidade. *Nado* entra, então, em outro campo — o da materialidade fotográfica, onde o acaso deixa de ser falha para se tornar forma.



Filmes vencidos, suportes instáveis: a matéria e o erro como linguagem

Em *nado*, as imagens não emergem de um dispositivo preciso e bem calibrado, mas de um campo instável, marcado por falhas, desvios e interferências. Elas se apresentam como matéria sensível, atravessada pelo cansaço. O que se vê é resultado de um processo técnico errante, mas deliberadamente assumido, onde o aparato não é neutro, mas uma parte constitutiva da linguagem. Foram utilizadas quatro câmeras analógicas diferentes ao longo do trabalho, cada uma com características e limitações próprias. Lentes embaçadas, foco irregular, falhas mecânicas: esses elementos não foram corrigidos, mas acolhidos como parte do processo.

Dentre os equipamentos, apenas uma lente — uma teleobjetiva 70–300mm — encontrava-se em bom estado de conservação. Paradoxalmente, foi justamente sua rigidez que introduziu uma nova lógica de olhar: cortes mais fechados, compressão de planos, enquadramentos “chapados”, distanciados. Essas escolhas técnicas — que não são apenas formais, mas afetivas e espaciais — deram forma a muitas das imagens que compõem o fotolivro. O restante do aparato, no entanto, operava no limite de seu funcionamento: câmeras antigas com anéis de foco frouxos, películas que perderam parte de sua sensibilidade, filmes caseiros de procedência experimental.

Grande parte dos filmes utilizados são vencidos. Inicialmente, a escolha se deu por uma razão prática: o custo reduzido em comparação aos filmes dentro da validade. No entanto, com o tempo, as características imprevisíveis dessas emulsões alteradas pelo tempo passaram a ser não apenas aceitas, mas desejadas. A instabilidade dos tons, a granulação acentuada, os eventuais desvios cromáticos e falhas no suporte inserem na imagem um elemento de incerteza e de organicidade que ressoa com as águas turvas de *nado*, com a própria ambiguidade da fotografia e da memória. O filme vencido carrega o tempo dentro de si – um vestígio do que foi e um descontrole sobre o que virá.

Ao adotar filmes vencidos como suporte central do trabalho, *nado* assume a fotografia analógica como campo de incerteza. Esses filmes, por estarem fora de validade, sofrem uma perda gradual de sensibilidade à luz, o que obriga o fotógrafo a lidar com margens instáveis de exposição. A luz é gravada com mais dificuldade; o fotômetro se torna impreciso; a cor se degrada. Exige-se, então, uma decisão tátil e intuitiva, muitas vezes feita com o obturador mais lento, aceitando o risco de borrões, tremores, imprecisões. Além dessa perda de sensibilidade, os filmes quando vencidos, muitas vezes acumulam sujeiras em sua superfície, poeiras, amassados, arranhões do tempo.

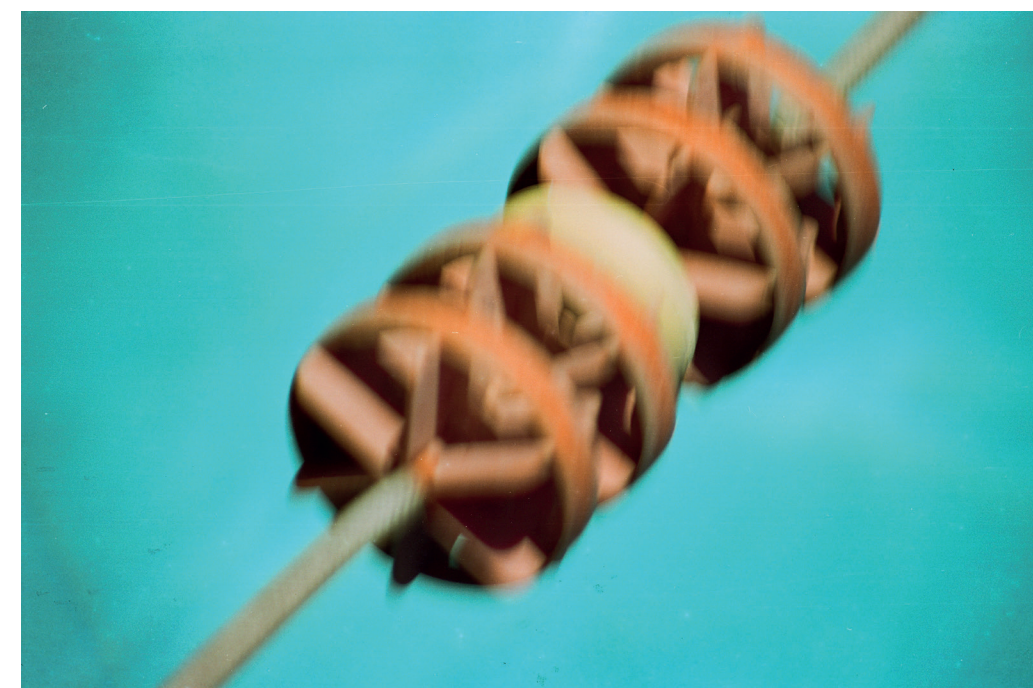


Essa escolha não é aleatória: é ética e poética. Assim como os filmes vencidos, os clubes retratados também carregam os sinais do tempo. Piscinas parcialmente esvaziadas, trampolins oxidados, objetos de veraneio esquecidos. Tudo ali parece em suspenso – vencido, mas ainda resistente. Há uma ressonância entre o suporte fotográfico e os espaços que ele registra. Ambos vibram na mesma frequência de desgaste, ambos carregam a memória do uso e do abandono.

A fotografia, como escreve Boris Kossoy, se trata “[...]de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras representações/interpretações, realimenta o imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades.” (KOSSOY, 2002 p.48). Em *nado*, essa construção se dá, entre outras coisas, por meio da fricção entre o desejo e o erro, entre o corpo que tenta ver e o aparato que falha em registrar. A imagem, nesse contexto, não é controle, mas risco. Uma espécie de aposta ou promessa com o tempo e com a luz.

Rouillé, ao refletir sobre os deslocamentos contemporâneos da fotografia, propõe o conceito do “artista-fotógrafo” – aquele que, diferentemente do especialista técnico, assume o descontrole do aparato – uma subversão, um alargamento das possibilidades do aparato como linguagem. “A técnica fotográfica é aqui menos um campo de domínio do que um campo de experimentação, de incerteza, de subjetividade” (ROUILLÉ, 2009). Essa é a postura assumida em *nado*: fotografar não como quem domina a câmera, mas como quem se deixa atravessar por ela. Nadar não como quem domina a água, ou até mesmo a piscina, mas como quem também é atravessado por ela.

Figuras 21, 22 e 23: fotografias 35mm, *nado*, tiago lima, 2020-2025

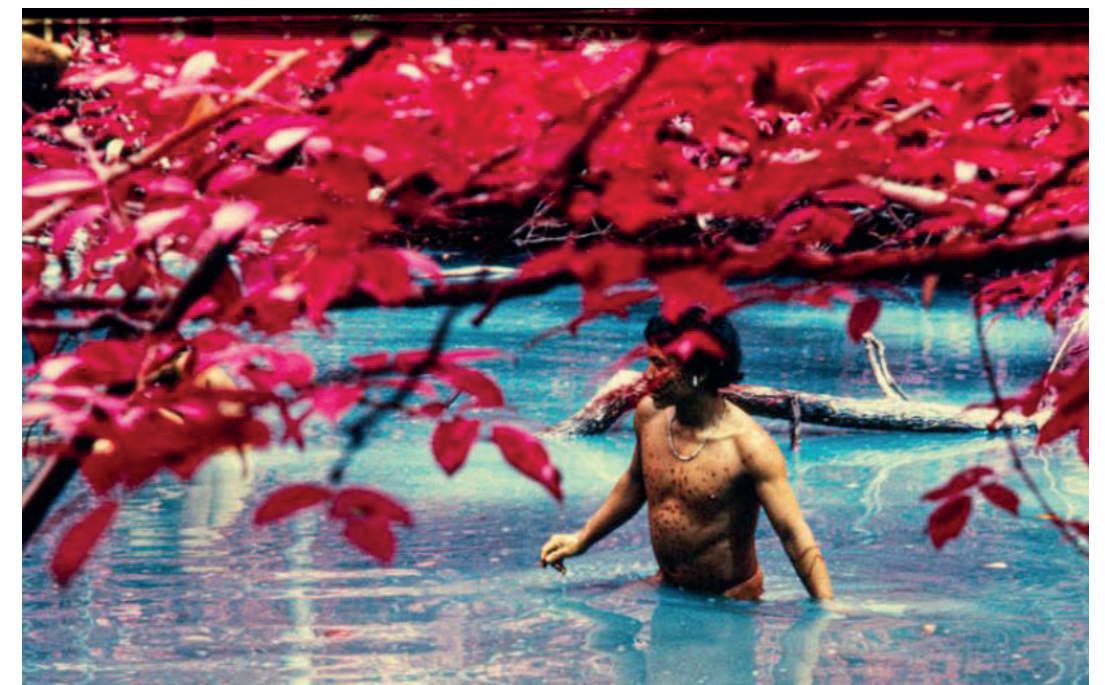


Há fotografias que nos confrontam com o que já conhecemos. Outras, como esta (figura 24), nos desinstalam. Não pela violência do gesto, mas pela sutileza com que negam a legibilidade — imagens que não se organizam como janelas, mas como véus. Em vez de oferecer um objeto, a fotografia nos oferece uma atmosfera, um peso, um silêncio.

Nesta composição, a piscina — motivo recorrente em *nado* — deixa de ser espaço para tornar-se pura superfície. Aquilo que em outras imagens da série aparece como arquitetura, fragmento, mobiliário ou objeto, aqui é dissolvido. Resta a impressão de uma faixa azulada, quase homogênea, salpicada de ruído fotossensível — como se fossem poros, por onde a imagem respirasse — atravessada por uma faixa escura que desliza como sombra ou rachadura. Trata-se de uma imagem que opera na borda da abstração, como se flertasse com um imaginário pictórico: poderíamos evocá-la junto à pintura de Mark Rothko — mas não há cor transcendental ou equilíbrio formal: o que temos é vibração óptica e tensão de matéria.

A granulação pronunciada — vestígio do suporte uso de película vencida — torna-se protagonista. Não se trata de um ruído que atrapalha a leitura, mas de uma microcoreografia de partículas que intensifica a opacidade da cena. O grão aqui não é só textura: é acontecimento. É como se a imagem estivesse em permanente estado de formação e deformação, sem jamais estabilizar o referente. As abstrações que surgem na fotografia analógica são, como sugere George Love⁸, o “produto de um encontro entre o invisível e o visível, uma fusão entre a percepção do fotógrafo, a materialidade da luz e as características do aparato técnico”. (LOVE, 2024, p.16) Como Love descreve, há um prazer em “coleccionar entradas descontroladas de luz, aproveitar as falhas e os acidentes para potencializar a beleza e a estranheza”. (LOVE, 2024, p. 54)

8 George Love (1937–1995) foi um fotógrafo e artista visual norte-americano radicado no Brasil a partir da década de 1960. Com uma trajetória marcada pela experimentação formal e pelo interesse nos processos de edição e montagem, Love se destacou por pensar a fotografia não apenas como registro, mas como construção visual e narrativa. Sua atuação como editor e curador foi fundamental para o desenvolvimento do campo do fotolivro no Brasil. Em obras como *A Amazônia* (1977), realizada em colaboração com Claudia Andujar, explorou intensamente a sequência fotográfica como pensamento visual, antecipando discussões contemporâneas sobre o fotolivro como linguagem autônoma.



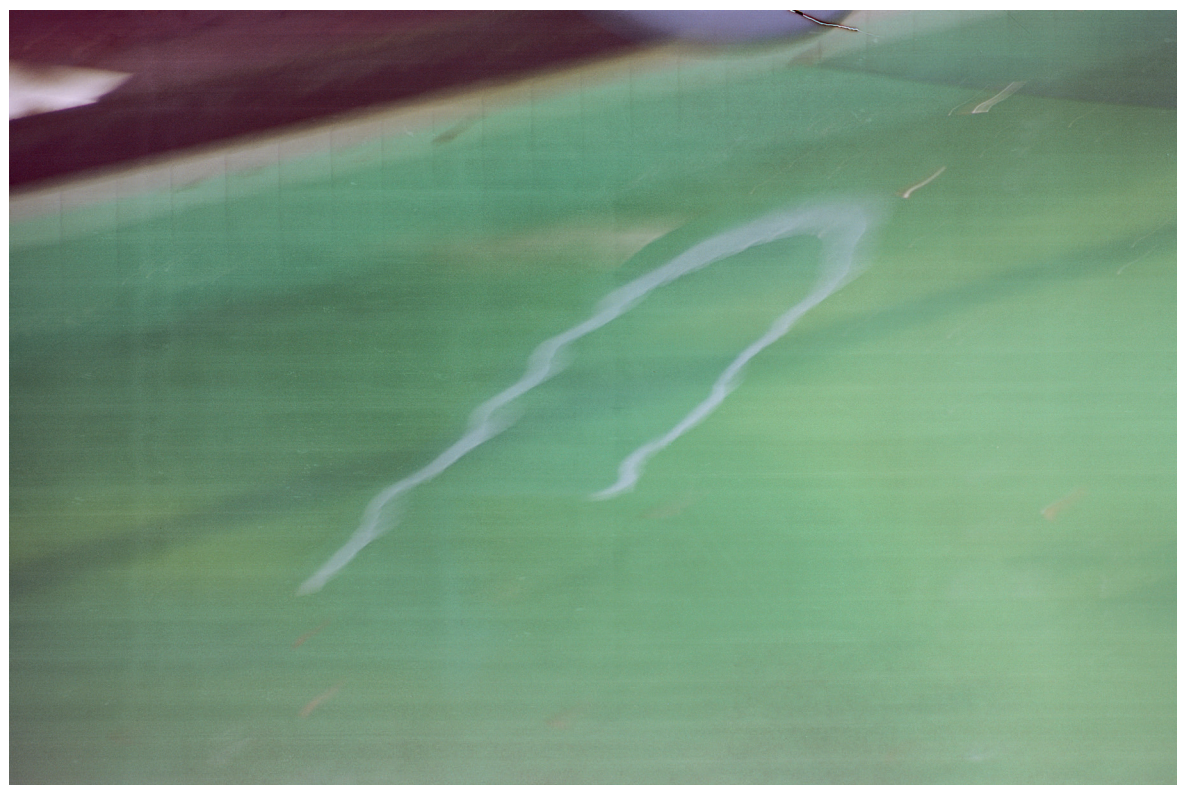


Figura 26: fotografias 35mm, *nado*, tiago lima, 2020-2025

A divisão quase horizontal entre os campos azulado e escuro, assim como o ligeiro deslizamento vertical na área superior da imagem, sugere um movimento lateral — uma hesitação do corpo e da câmera no instante da exposição, já que a piscina permanece sempre (ou quase sempre) imóvel, em suas águas mortas. Essa deriva, aparece como forma, um deslocamento que se torna ritmo.

É uma imagem que paira — como uma lembrança borrada ou um afogamento leve da memória. Poderia tentar nomear: água, borda, luz, sombra, quimera. Mas talvez o mais honesto diante dessa imagem seja aceitar o vazio que ela sustenta. Como um mergulho em que não se toca o fundo, a fotografia em *nado* nos convida a segurar o ar por mais um pouco.

Pode-se traçar um paralelo entre *nado* e a série *Freischwimmer* (2003 –), do fotógrafo alemão Wolfgang Tillmans. A partir de analogias com o ato de nadar — *Freischwimmer* significa “nadador livre” —, ambos os trabalhos procuram nadar nas margens do visível. Recusam o imperativo documental da fotografia e se lançam à deriva da matéria, da luz e do tempo. São superfícies onde o traço do corpo — do nadador —, o gesto e a falha tornam-se formas de pensamento visual.

Wolfgang Tillmans, em *Freischwimmer*, abre mão da câmera. São imagens feitas diretamente sobre o papel fotográfico, manipulando luz, produtos químicos e gestos corporais no laboratório escuro. O resultado são superfícies em que a luz se curva, se expande, se estilhaça — imagens sem referente, puramente fotográficas, que se aproximam de vapor, de neblina, de manchas, de tecido. São gestos óticos que, embora abstratos, mantêm uma tensão corporal intensa: tudo nelas sugere movimento, nado, respiração.

Já em *nado*, por sua vez, não se abandona o mundo visível — ele o contamina. Se Tillmans cria um espaço puramente laboratorial, *nado* insiste em manter o corpo no mundo, mesmo que borrado, cansado e mesmo que ausente. A piscina é ali, de fato, piscina; a luz é luz natural; o gesto é o gesto da mão que segura uma câmera. Mas essa aderência ao mundo visível não implica clareza. A imagem é também feita de sombra, de atraso, de ruído químico. O referente não é apagado, mas suspenso; está lá, mas distante, como um corpo submerso visto debaixo d’água.

Se Tillmans radicaliza a abstração eliminando o referente, *nado* produz uma abstração contaminada pelo real. Sua fotografia ainda carrega o traço do mundo, mas é um traço já corroído: por filmes vencidos, lentes instáveis, gestos imprecisos, luzes excessivas. O grão não é um efeito, mas o próprio corpo da imagem — assim como o papel fotossensível é, para Tillmans, o campo onde a imagem se torna pele, dobra e respiração.

Há também uma semelhança formal notável: tanto em *Freischwimmer* quanto em *nado*, o olhar é convocado à lentidão. São imagens que não se oferecem ao consumo imediato. O azul difuso que predomina em muitas obras de ambas as séries atua como um agente de distanciamento e sedução, criando atmosferas visuais que não se entregam por completo. O azul de Tillmans é cósmico, translúcido, quase espiritual. O azul de *nado* é mais fibroso, poroso, impregnado de cloro, de tempo, de silêncio.

Freischwimmer — em tradução livre, “nadador livre” — sugere um corpo que se move sem amarras, impulsionado por sua própria força, entregue à fluidez do ambiente. É significativo que Tillmans escolha essa imagem para dar nome a uma série em que o corpo não aparece, mas é evocado no gesto pictórico da luz sobre o papel fotográfico. As imagens de *Freischwimmer* são fluxos — como se a luz tivesse sido arrastada por um braço submerso. O que se vê são rastros, não registros; é uma natação ótica, sem ponto de partida nem chegada.

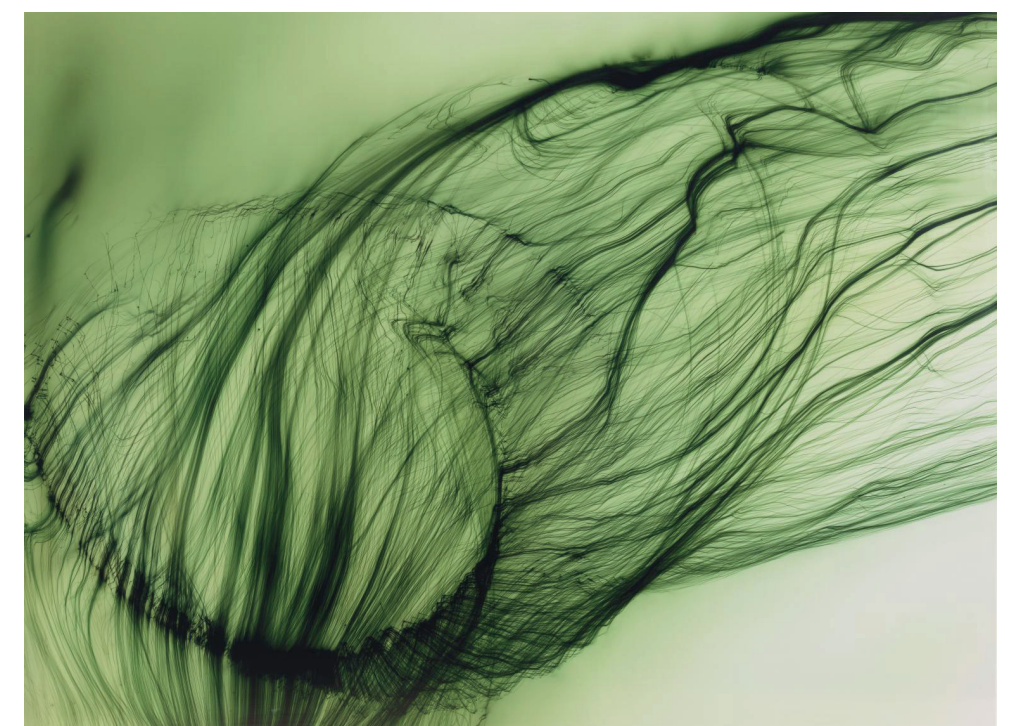
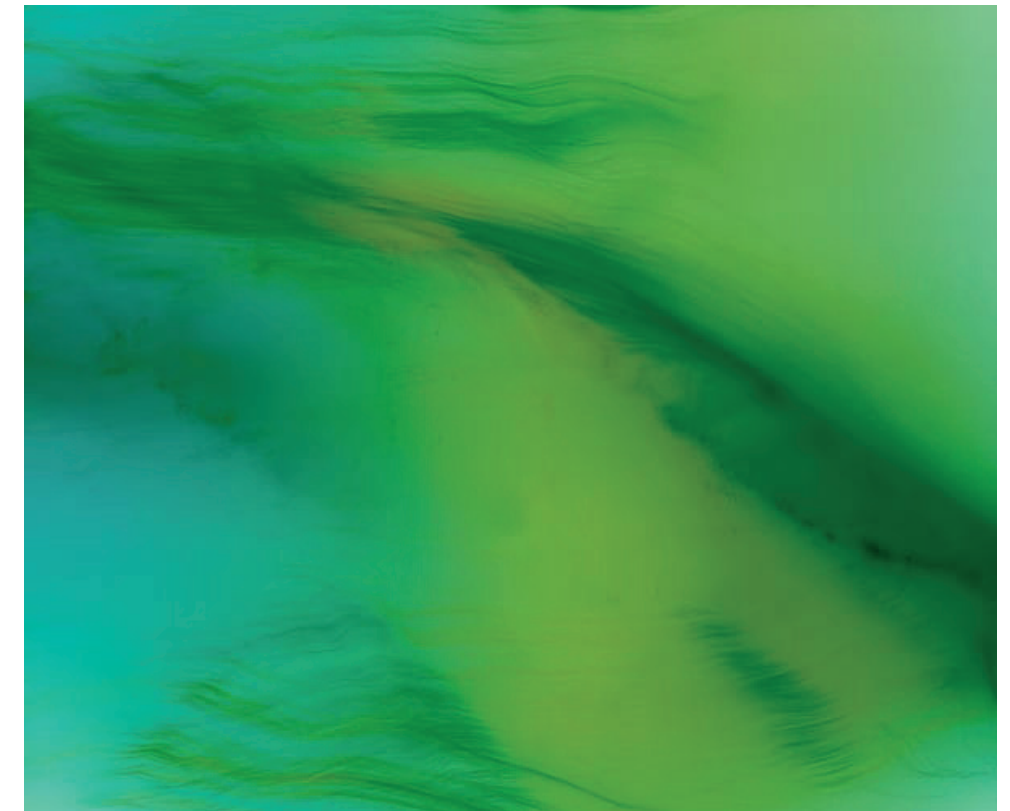
O mesmo verbo, “nadar”, aparece no título do fotolivro. Mas aqui ele não aparece no participípio (nadado), nem no substantivo (o nado), mas como ato: *nado*. O título é uma afirmação: eu nado. Um corpo que age, que se lança, que continua. A fotografia não é o resultado de um gesto, mas o próprio gesto — um movimento em curso. Esse dado é decisivo para compreender as imagens que compõem a série: em muitas delas, o olhar não repousa sobre a forma, mas se move com ela.

Como na figura 26, onde a trilha difusa de uma linha branca serpenteia sobre um campo verde esmaecido, o que se inscreve é o corpo do fotógrafo — e, por que não, do próprio filme — em uma travessia entre luz, cor e erro. A fotografia se constrói sobre um campo predominantemente verde, gasto, atravessado por uma linha branca curva e sinuosa que parece flutuar ou nadar na superfície. Trata-se de uma mangueira cortada, esquecida ao fundo. O verde é o de uma piscina cansada: era verão, a piscina havia sido intensamente usada dias antes — agora suja, mas ainda espaço de encontros e memórias.

Do ponto de vista compositivo, a imagem rompe com qualquer estrutura perspectivada. Não há horizonte, nem ponto de fuga, tampouco distinção clara entre figura e fundo. Há uma bidimensionalidade radical que aproxima a imagem de uma superfície pictórica — não uma pintura figurativa, mas um jogo com o aparato fotográfico, onde gesto, tempo e matéria se dissolvem na cor. Essa instabilidade óptica confere à imagem um aspecto líquido — como se o tempo tivesse escorrido sobre ela. O contorno branco não é rígido, mas evanescente. A imprecisão não é defeito técnico, mas estratégia poética. O espaço, rarefeito e impreciso, parece quase aéreo — mas, paradoxalmente, denso.

Não há contornos nítidos, não há um foco certo. Tillmans elimina a câmera, em *nado*, ao contrário, ela insiste — mas como um aparelho falho, cansado. Seus filmes vencidos, lentes empoeiradas, câmeras instáveis e superfícies saturadas de cloro ou sol não buscam reconstituir um mundo, mas colocá-lo em estado de desmanche. São fotografias que nadam na beira do apagamento, como se a luz estivesse por se dissolver, como se o olhar estivesse prestes a fechar os olhos. Há uma qualidade anfíbia nessas imagens — pertencem tanto à superfície quanto ao fundo.

A relação entre corpo e técnica, aliás, é central. O gesto fotográfico, realizado com câmeras pequenas e manuais, sem o apoio de um tripé, envolve uma escrita corporal. A mão treme, o corpo se move, a luz varia. E tudo isso se inscreve na imagem como rastro.



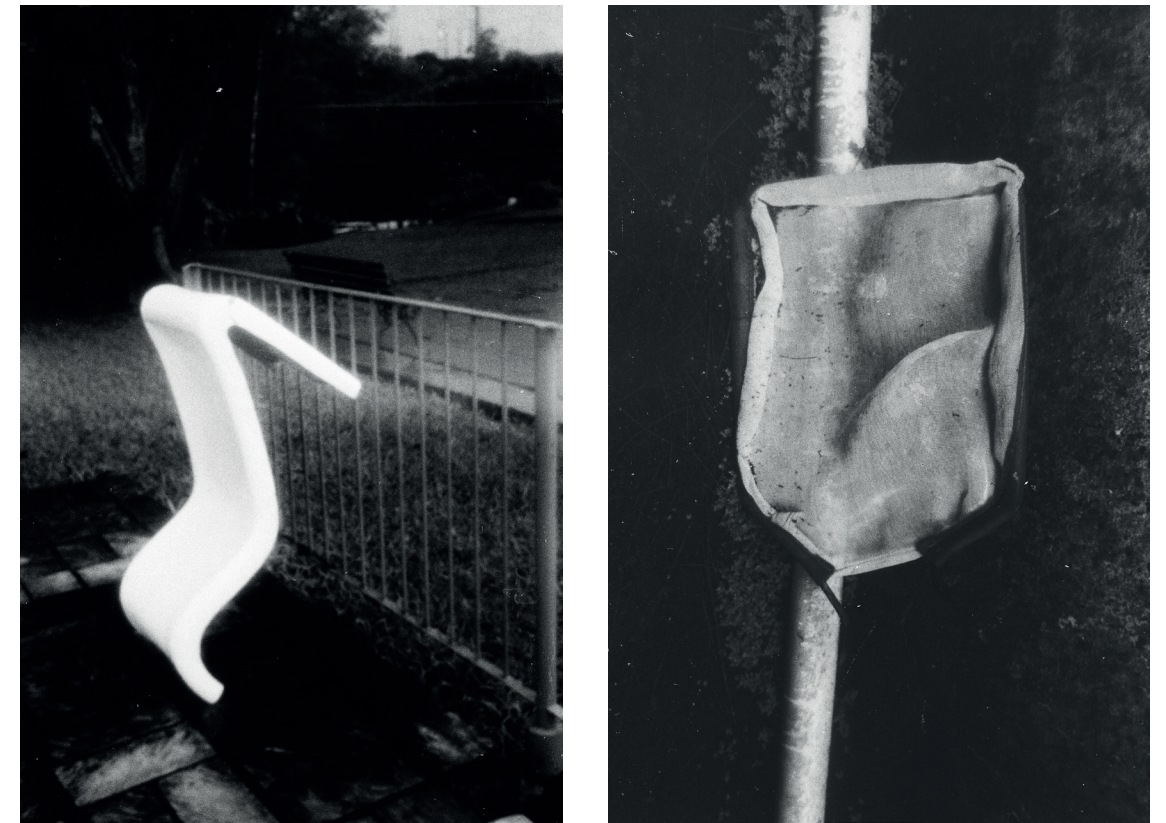
Figuras 27 e 28: Wolfgang Tillmans, série *Freischwimmer*, 2003 e 2009

Outro aspecto essencial na construção do fotolivro é a utilização dos filmes da marca Bones, um projeto independente e experimental localizado em São Paulo. Desde seus primeiros testes, acompanhei e utilizei esses filmes, que se tornaram parte intrínseca da pesquisa. A Bones produz dois tipos principais de filme 35mm: o *Bones PB* (preto e branco) e o *Colorbones* (colorido), cada um com características singulares, tanto em sua composição material quanto na visualidade que proporcionam.

Em uma conversa com João Machado, fundador e idealizador da marca, discutimos não apenas os processos artesanais envolvidos na produção desses materiais, mas sobretudo a potência poética de operar fora dos padrões da indústria fotográfica. Trata-se de uma subversão das lógicas de clareza, nitidez e transparência que estruturam tanto o campo técnico quanto o mercado tradicional da fotografia. A pesquisa em arte frequentemente opera nesses limiares de desvio e invenção, tensionando os meios e ressignificando suas funções. Ao invés de buscar a eficiência do aparato, *nado* desloca seus limites — e o faz de dentro do próprio campo fotográfico, sem recorrer a outras mídias ou suportes. A escolha por filmes caseiros e artesanais não é um gesto aleatório, mas parte de uma abordagem experimental que se alinha com a fluidez e a indeterminação que estruturam tanto a experiência do nadar quanto a poética do fotolivro.

Os filmes *Bones* surgem de um processo artesanal e experimental iniciado por João Machado em 2020, inicialmente como uma solução alternativa para seu próprio uso. Com a escalada dos preços dos filmes convencionais — que chegaram a triplicar em poucos anos —, João começou a fabricar filmes a partir de chapas de raio-x. No início, o corte e a perfuração eram feitos manualmente, com tesoura e furador. Por algum tempo, essa prática se manteve restrita a experimentos pessoais, até que, em 2021, ele passou a produzir para venda, aprimorando o processo com uma refiladora e, mais tarde, uma máquina de corte automático, ainda que rudimentar. Foi nesse momento que comecei a utilizar os filmes *Bones*, logo nos primeiros lotes disponibilizados.

O *Bones PB* (preto e branco) se baseia na mesma tecnologia das chapas de raio-x, um material que contém uma alta concentração de prata, o que lhe confere uma sensibilidade extremamente elevada. Estimativas sugerem que seu ISO varia entre 3000 e 3200, mas por se tratar de uma produção caseira, sem um rigor técnico industrial, esse valor nunca foi fixado com exatidão. Testes indicam que a prata presente no filme resiste até mesmo a cenas de baixíssima luminosidade, sem esgotar sua capacidade de formação da imagem. O filme pode ser revelado em qualquer químico preto e branco, e seus tempos de revelação são rápidos, o que intensifica sua resposta à luz.



Figuras 29 e 30: fotografias 35mm, *nado*, tiago lima, 2020-2025

Essa característica química – o alto teor de prata – está diretamente ligada à sua origem: as chapas de raio-x não são projetadas para captar o espectro de luz visível, mas sim para reagir à radiação eletromagnética de alta frequência. Esse fator gera efeitos visuais peculiares no *Bones PB*, onde o grão se torna expressivo e a profundidade tonal adquire uma presença quase tátil. A luz, aqui, não apenas ilumina, mas esculpe a imagem, imprimindo nela uma vibração sensorial que ecoa a materialidade de *nado*.

Lançado em 2023, o *Colorbones* segue uma lógica completamente distinta: é feito a partir de papel de ampliação fotográfico colorido, um suporte originalmente concebido para outro fim. Sua base azul, projetada para equilibrar a tonalidade alaranjada dos negativos convencionais, ao ser usada como filme, inverte essa lógica e cria um inesperado deslocamento cromático. As imagens surgem envoltas em um forte tom esverdeado – resultado da interação entre a base azul do papel e a compensação cromática na pós-produção, que ao corrigir os tons puxando o amarelo, acaba por gerar esse verde denso e espectral.

Além da alteração cromática, o *Colorbones* possui uma sensibilidade extremamente baixa, variando entre ISO 12 e 200. Sua exigência por luz intensa me atraiu para o *nado*, pois as piscinas ensolaradas forneciam as condições ideais para explorar essa característica, reforçando a atmosfera etérea que se constrói na narrativa visual do fotolivro. Para compensar essa baixa sensibilidade, comecei a utilizá-lo com velocidades mais lentas de obturador, permitindo que mais luz entrasse e borrasse ainda mais a imagem. Esse “enevoamento” sutil, combinado às cores irrealis, envolve as fotografias em uma camada de indefinição, um véu líquido que parece diluir o referente e expandir a experiência visual para além da nitidez imediata.

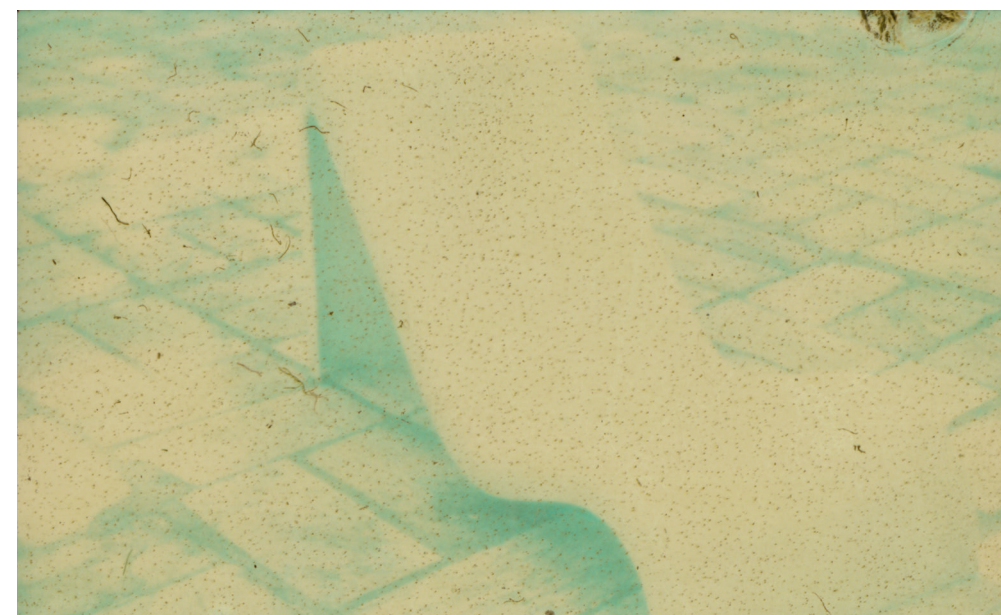


Figura 31: fotografia 35mm, *nado*, tiago lima, 2020-2025

As fotografias feitas com o filme *Colorbones*, por exemplo, transformam a luz em algo quase espectral, alterando a escala tonal da imagem e criando uma atmosfera que escapa ao realismo tradicional da fotografia. Os tons azulados e esverdeados dessas imagens intensificam essa qualidade onírica, instaurando uma sensação de descolamento, como se as fotografias não fossem registros de um instante, mas fragmentos de um devaneio.

A produção dos filmes *Bones* é atravessada pelo improviso e pelo acaso. Um processo árduo, em que João precisou inventar sua própria máquina de perfuração, lidando com falhas no encaixe do filme nas câmeras, variações nos dentes dos carretéis e margens de erro imprevisíveis. A fabricação artesanal implica acidentes inevitáveis: cortes milimetricamente irregulares, vazamentos de luz durante o manuseio, partículas de poeira aderindo à emulsão, impressões digitais que se incrustam na superfície sensível. Interferências que, sob a lógica industrial, seriam consideradas falhas, mas que aqui se tornam parte essencial da identidade estética dos *Bones* — assim como das imagens de *nado*.

Diante dessas imprevisibilidades, comecei a utilizar os filmes *Bones* exclusivamente em uma câmera mais antiga e bruta que possuo: uma *Olympus Trip*. Pequena, versátil, ágil, mas também rude. Sem eletrônicos, sem muitas opções de controle de exposição, com um anel de foco já desgastado. O filme caseiro e a câmera precária formavam uma combinação instável, em que as falhas não eram exceções, mas parte do fluxo da experiência fotográfica. Muitas vezes, o filme não rodava corretamente, os furos não encaixavam nos dentes dos carretéis, a emulsão travava no meio da rolagem. Fotografar tornava-se um gesto de risco: disparar sem garantias. Dessa combinação de material e suporte, surgiram imagens tremidas, cortes abruptos, cores imprevisíveis, um “mal-enquadramento” e uma certa indisciplina da fotografia que ressoava com a poética do *nado*.



Figura 32: fotografia 35mm, *nado*, tiago lima, 2020-2025

Essa “alma caseira indisciplinada”, não se trata de simular o erro, mas de se expor ao risco. De deixar que a imagem fale não apesar da falha, mas por meio dela. Rouillé observa que existe uma fotografia que se opõe frontalmente à clareza e ao realismo, preferindo “o desfocado, a sombra, a matéria” (ROUILLÉ, 2009, p.280). *Nado* opera justamente nessa chave: em lugar da transparência, propõe a opacidade; em lugar do controle, propõe a deriva. As imagens turvas, granulosas, irregulares, não escondem o real, mas o tornam mais espesso, mais vibrátil, mais sensível.

Essa sensibilidade aparece também na relação com os clubes retratados. Assim como os filmes vencidos, esses espaços perderam seu brilho inaugural. Já não são vitrines de sociabilidade ou ostentação. São corpos arquitetônicos que envelhecem, que acumulam poeira, que hesitam diante do tempo. É preciso compreender a imagem não como espelho da realidade, mas como superfície opaca onde os sentidos se embarçam. É nessa opacidade que *nado* encontra sua poética – entre o ruído e o resíduo.

Cada película vencida carrega em si um potencial de falha que se torna estrutura, linguagem, gesto. João Machado, criador da *Bones*, define seus filmes como “emulsões imprecisas, instáveis e domésticas”, onde a imagem “nunca se garante, apenas se arrisca”. Ao trabalhar com chapas de raio-X para criar os *Bones PB* ou papéis fotográficos coloridos para os *Colorbones*, o processo se torna quase alquímico: uma prática experimental que alinha técnica rudimentar e imprevisibilidade visual.

A consequência direta dessa instabilidade são imagens que vacilam, que falham, que hesitam em aparecer. Os grãos explodem, as cores se desorganizam, o foco escapa — tudo parece conspirar contra o domínio da imagem. Mas, como lembra Arlindo Machado, “a fotografia não é o registro puro e simples de uma imanência do objeto: ela cria com os dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, mas precisamente nela” (Machado, 2015, p. 48). Assim, *nado* constrói uma realidade outra, não refletida, mas refratada — uma superfície de tensões e opacidades.

Essa opacidade, longe de ser um defeito, constitui uma resposta crítica à ideia de clareza como virtude. O gesto de buscar a nitidez — predominante na tradição realista da fotografia — é aqui desviado por uma espécie de *ética da imperfeição*. A imagem borrada, com seus ruídos e falhas, não tenta fixar o real, mas abri-lo. O borrão não é apenas visual: ele é conceitual, ele desloca o olhar, adia o reconhecimento, frustra a expectativa do foco, não é fruto só do objeto que se move: é o da mão que oscila, do corpo que respira, da câmera que vacila.

Essa estética da hesitação aproxima-se do que André Rouillé denomina de “fotografia criadora” — uma prática que se distancia tanto da fotografia documental, que busca refletir o real de forma objetiva, quanto do pictorialismo, que rejeita a linguagem própria do meio fotográfico. Em vez disso, a fotografia criadora, segundo o autor, procura “extrair visibilidades da interseção entre a personalidade criativa do fotógrafo e as especificidades do meio” (ROUILLÉ, 2009, p. 274). Nesse sentido, *nado* não pretende restaurar uma memória fiel dos clubes retratados, mas construir, por meio de suas emanções materiais — a granulação do filme, os rasgos de luz, os contrastes instáveis — uma atmosfera situada entre o sonho e o desgaste. A subjetividade do artista se inscreve na própria falha do aparato, fazendo do erro uma forma de atenção.

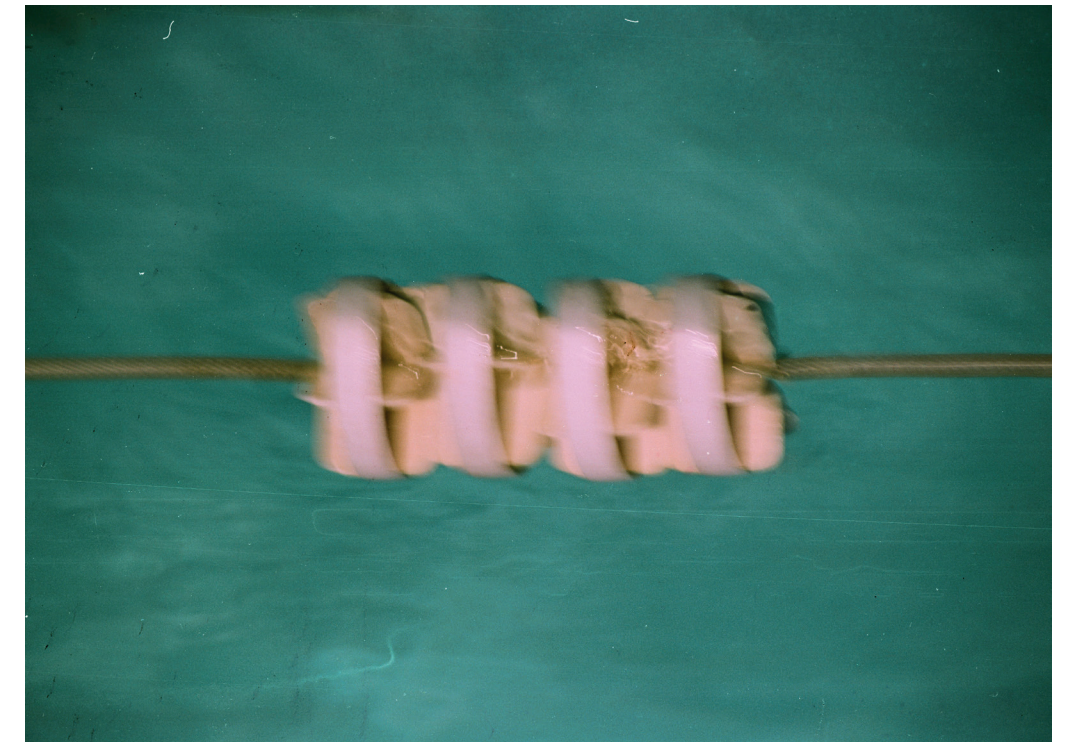
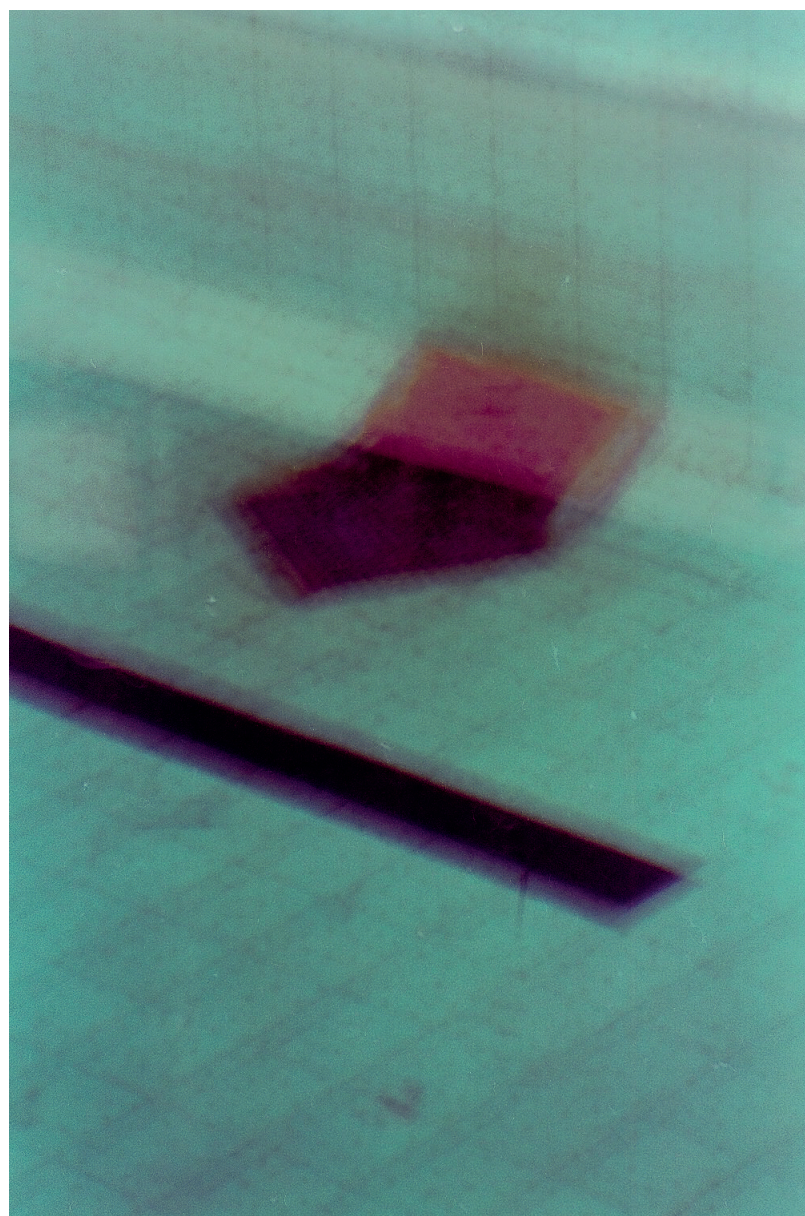


Figura 33: fotografias 35mm, *nado*, tiago lima, 2020-2025



É nessa fricção entre subjetividade e técnica que se aproxima também da *Subjektive Fotografie*, movimento alemão liderado por Otto Steinert, que defendia a experimentação do meio fotográfico não para negar sua especificidade, mas para ampliá-la até os seus limites mais sensíveis: a sombra, o borrão, a opacidade, a deformação ótica. Rouillé destaca que essa prática se opõe tanto à frieza objetiva da Nova Objetividade quanto à nostalgia do pictorialismo, afirmando a fotografia como linguagem autônoma e “tátil” — não mais voltada à clareza racional, mas às “ilusões e ficções” (Rouillé, 2009, p. 279). Essa dimensão tátil da imagem, presente em *nado*, ressoa com a rede azul do limpador de piscina, com seus fios esgarçados pela repetição do gesto; do tecido áspero das toalhas esquecidas, encharcadas de cloro e sol.

Se a tradição da boa fotografia procurou por muito tempo apagar os vestígios do processo, *nado* se dedica a evidenciá-los. A falha é desejada. O erro é cultivado. Não como ruído externo, mas como condição interna da linguagem. Como escreve Arlindo Machado, a câmera “impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença” (Machado, 2015, p. 65). E é nesse arranjo instável que a imagem se constrói: entre o gesto técnico e o acidente, entre a intenção e a hesitação.

A figura do fotógrafo aqui não é a do especialista, mas a do nadador exausto: alguém que lida com um aparato falho, que não domina o tempo, mas o sente. As câmeras usadas em *nado* — como a *Olympus Trip*, com seu anel de foco frouxo — não garantem controle: elas conspiram com o erro. É uma prática que recusa a performance do clique preciso. Em vez de capturar o instante decisivo, abraça a “felicidade do momento qualquer”, como sugeriu Arlindo Machado ao falar da potência do acaso (Machado, 2015, p. 53). É no banal que o sensível pulsa.

Esse sensível também se manifesta como “imagem cansada”. Um conceito que, embora não formulado diretamente por um autor, se delineia aqui como uma imagem que renuncia ao impacto imediato, que não seduz pela nitidez, que não compete pela atenção. Como a ideia trabalhada por Peter Handke, em *Ensaio sobre o cansaço*, há um tipo de esgotamento que pode ser um modo de percepção mais demorado — um tempo em que as coisas se tornam visíveis não por sua evidência, mas por sua insistência silenciosa. As fotografias de *nado* não são espetaculares: elas se revelam aos poucos, como os clubes que retratam, que resistem à sua própria obsolescência com uma dignidade discreta.

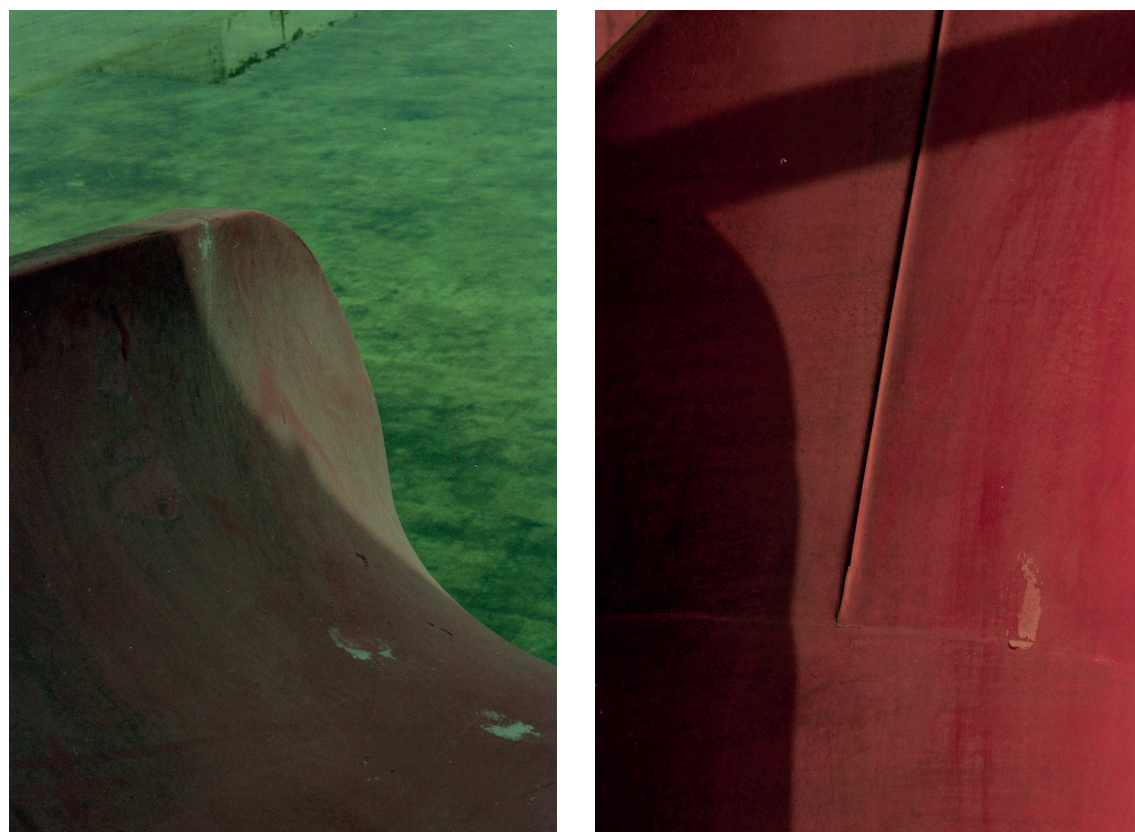
Assim como os filmes vencidos que perdem a sensibilidade à luz, os clubes retratados perderam sua função original de sociabilidade intensa e consumo de lazer. Estão em suspensão, em ruína parcial, em desvio. Essa correspondência entre o desgaste do suporte e o desgaste do espaço não é metafórica — ela é estrutural. O filme revela o tempo da piscina, assim como a piscina inscreve o tempo no corpo da imagem. Ao final, o que *nado* propõe não é uma reconstrução nostálgica de um tempo perdido, mas a escuta do que ainda pulsa: nos ruídos do grão, no turvo da água, na falha que insiste.

As cores em *nado*: clima e desgaste como vibração do tempo

As cores em *nado* não são decorativas. São matéria sensível, atmosférica, vibrátil — resíduos visuais de um tempo em suspensão. Não são as cores da publicidade ou da renderização digital. Tampouco aquelas do “realismo” óptico que se pretende neutro. São cores gastas, afetadas, intervalares. Carregam a ação do tempo e a erosão do uso. Não obedecem a uma paleta pré-determinada — elas oscilam. Estão sempre à beira de desaparecer, como o sol que se reflete na água e não se fixa em lugar nenhum.

O azul, particularmente, emerge como um eixo cromático dominante. Mas não é um azul puro, cristalino ou simbólico. Ele não se impõe como afirmativa, mas hesita, vibra, recua. É um azul modificado — contaminado pelo cloro, pelas sombras, pela química dos filmes, pela repetição dos dias. Como observa Byung-Chul Han ao discutir a teoria das cores de Goethe, “o azul carrega algo de obscuro e contraditório, um nada apaixonante” (um *nado* apaixonante?) Ele é ao mesmo tempo repouso e estímulo, presença e distância. Um azul que “não se dirige a nós, mas nos atrai para dentro, como um chamado ao recolhimento” (HAN, 2016, p. 57). Em *nado*, esse azul rarefeito parece surgir mais como lembrança do que como cor plena. Um azul que já viu dias melhores e agora se arrasta na água esverdeada, entre sombras e calor.

Mas não é apenas ele. O corpo cromático de *nado* é múltiplo e descompassado: o branco encardido das espreguiçadeiras de fibra, o branco plastificado ainda reluzente das cadeiras novas, o vermelho descascando da torre do salva-vidas, o bege gasto das toalhas esquecidas, o verde pálido das raia, o ferrugem do trampolim. Há um tom acobreado em certos reflexos, há um grená opaco nos pisos de borracha, há uma mangueira laranja que enche a piscina que parece exausta. São cores que não obedecem a nenhum ideal de correção cromática — cores que resistem à normalização, que denunciam desgaste, permanência e uso.



Como observa Arlindo Machado, o aparato fotográfico não registra o mundo de forma passiva. Ele “impõe um arranjo”, e é na maneira como organiza, filtra e distorce que ele cria uma realidade própria (MACHADO, 2015, p. 65). Em *nado*, esse arranjo é mediado por falhas — lentes veladas, filmes instáveis, fotômetros imprecisos — que fazem da cor não uma informação, mas um corpo em si. Uma vibração sensível e resistente.

Essas cores não explicam — elas desviam. Estão sempre levemente atrasadas em relação ao instante, como se a luz demorasse um pouco mais a ser absorvida. O desbotamento e o ruído cromático são parte do modo de existir dessas imagens. Como um véu úmido sobre a superfície da piscina, as cores em *nado* não servem para reconhecer o objeto, mas para habitá-lo.

A cor vaza, se mistura, se atrasa, se decompõe. É nesse intervalo que a fotografia deixa de ser espelho e se torna pele. Essa pele é feita de prata, de pigmentos instáveis, de reações químicas silenciosas. Em especial, os filmes *Colorbones*, criados artesanalmente a partir de papel fotográfico colorido usado como negativo — e não como superfície de ampliação —, operam uma subversão interna ao sistema fotográfico. Ao utilizar um material fora de sua função convencional, o procedimento desloca a expectativa de nitidez e precisão.

Essa dimensão tátil da cor — esse corpo atmosférico — encontra eco no que Walter Benjamin chamou de “inconsciente ótico”: aquilo que só a fotografia pode revelar, por escapar ao controle consciente do olhar. É quando o instante banal — a luz refletida sobre o azulejo molhado, a sombra oblíqua sobre a toalha — se torna vibração perceptiva. Como sintetiza Benjamin, “a natureza que fala à câmera é distinta da que fala aos olhos; ela fala através de um espaço inconsciente” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Em *nado*, a cor age exatamente nesse espaço. Ela não fala de um objeto, mas de uma atmosfera. Sua função não é informar, mas insinuar. Ela não é contorno, mas resíduo. Ao mesmo tempo, não é um efeito posterior, uma pós-produção, mas sim um dado de origem — resultado direto da relação entre o aparato, o corpo e o tempo. É a cor como forma de inscrição da hesitação, uma cor mais lenta, silenciosa e vibrátil.

Essa vibração, enfim, será prolongada e tensionada no próximo subcapítulo, em que a poética da imagem turva se expande para outras linguagens, por meio do diálogo com as séries *Clube* e *Muro Vermelho* de Maxwell Alexandre, *Saunas e Banhos* de Adriana Varejão, e *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* de Ed Ruscha. São essas, afinal, outras piscinas turvas — onde a cor também hesita, a imagem também falha, e o corpo, como em *nado*, insiste em reaparecer na forma de ausência.

Clubes, saunas e banhos ou outras piscinas turvas

A análise de *nado* não se encerra nas escolhas técnicas e materiais que compõem sua linguagem, mas se expande para o campo das ressonâncias visuais e poéticas com outras obras da arte contemporânea que se debruçam sobre o universo das piscinas, clubes e espaços de banho. Ao colocar em diálogo o fotolivro com trabalhos de Maxwell Alexandre (*Clube e Muro Vermelho*), Adriana Varejão (*Saunas e Banhos*) e Ed Ruscha (*Nine Swimming Pools and a Broken Glass*), não se trata apenas de buscar afinidades temáticas, mas de investigar os modos como cada artista mobiliza esses espaços como dispositivos simbólicos e afetivos. O que se evidencia nesse gesto comparativo é uma zona comum de ambiguidade, silêncio e estranhamento — aquilo que neste trabalho tem sido chamado de “turvo”.

Nos trabalhos de Maxwell Alexandre e Adriana Varejão, a pintura se desenvolve em constante diálogo com a fotografia. Suas obras não apenas referenciam a fotografia, mas dependem dela. São elas que, por meio de imagens capturadas desses locais (piscinas, clubes e saunas), permitem a construção de um universo pictórico que, paradoxalmente, existem através da lente fotográfica. A relação entre a pintura e a fotografia se transforma, portanto, em um diálogo contínuo, em que a fotografia não serve como uma mera referência, mas como uma espécie de elemento fundamental na gênese da obra pictórica.

Já no trabalho de Ed Ruscha, a proximidade com *nado* surge inicialmente de forma mais direta: o uso da fotografia e a escolha pelo formato de fotolivro. No entanto, enquanto *nado* se estrutura a partir de uma relação sensorial e imersiva com os clubes, explorando sua dimensão atmosférica e subjetiva, *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* opera de maneira oposta. A abordagem de Ruscha é marcada por uma ironia que flerta com uma impessoalidade quase mecânica, na tentativa de esvaziar qualquer carga emocional e aproximando-se de um olhar que enfatiza a banalidade do objeto retratado. Esse esvaziamento do sentido, no entanto, gera uma espécie de cegueira interpretativa – o espectador, diante do óbvio e do ordinário, se vê confrontado por um estranhamento. Esse aspecto do banal, do deslocamento sutil de significado, é algo que também permeia *nado*, embora de formas distintas.

Cada uma dessas obras, à sua maneira, propõe um modo particular de percepção do espaço, flertando com a opacidade, a dúvida e o deslocamento de sentido. Para além da temática em comum, há algo na própria materialidade desses locais que interessa à pesquisa – a tipologia arquitetônica, os azulejos, as cabines de banho, os corrimões metálicos da escada, os trampolins que se estendem sobre a piscina, os guarda-sóis desbotados, as marcas d’água que desaparecem no chão. São elementos que, independentemente da linguagem adotada – fotografia, pintura ou desenho –, sustentam uma tensão entre clareza e confusão, como a água que tanto revela quanto oculta. É nesse campo de ressonâncias e distanciamentos que *nado* se insere, dialogando com essas obras não apenas pelo tema, mas pela maneira como cada uma delas se relaciona com a imagem fotográfica e com a experiência sensorial desses espaços.

Nas séries *Clube* e *Muro Vermelho*, Maxwell Alexandre parte de sua vivência no Clube de Regatas do Flamengo, no Rio de Janeiro, para construir uma pintura em que o espaço arquitetônico se torna campo de reverberações sensíveis e críticas. Ao se afastar da figuração preta central nas séries anteriores, como *Pardo é Papel* (2017) e *Passabilidade: Novo Poder* (2023), o artista desloca sua atenção para a presença da pele branca em contextos de lazer e privilégio. Esse movimento, conforme o próprio artista afirma em textos autorais publicados em suas redes sociais, decorre de uma experiência direta e afetiva com o clube, que passa a funcionar como ambiente de contemplação, mas também de tensionamento simbólico e político. Ao retratar corpos brancos relaxados à beira da piscina, sob luz abundante e em meio a elementos clássicos da arquitetura esportiva (azulejos, blocos de saída, raia, pisos de pedra, guarda-sóis, cadeiras de plástico), Maxwell desloca a cena do prazer para o campo da construção crítica — revelando uma atmosfera em que o gozo e o controle social se imbricam.

A mudança na representação da pele preta para a pele branca nas obras de Maxwell Alexandre se intensificou e se concretizou a partir de seu contato com o ambiente do clube. O próprio artista menciona que a imagem da pele branca, relaxada em pleno banho, o seduziu. Este tema – os banhistas – é amplamente explorado na história da arte, especialmente na pintura, por nomes como Paul Cézanne, Pablo Picasso, Joaquín Sorolla, David Hockney, Luc Tuymans e Eric Fischl, entre outros. Contudo, neste ensaio, gostaria de me concentrar em outro aspecto fundamental da série de Maxwell: o espaço do clube, com sua arquitetura, seus objetos característicos e as relações que ali se desenham.

O que me interessa em *nado* não é retratar o clube em um típico dia de sol, quando as crianças correm, e os banhistas tomam conta da cena. Não é o cenário de senhoras de classe média com suas toalhas de “onça”, biquínis de zebra e viseiras esportivas – uma estética explorada de forma brilhante por Martin Parr, em suas fotografias de lazer britânico, repletas de ironia e decadência. O que me seduz em *nado* é a contemplação silenciosa do espaço, sem a distração dos corpos.



A questão do vazio, que permeia as obras, não se refere à ausência de pessoas, mas sim à ausência dos corpos que normalmente habitam esses ambientes – piscinas, vestiários, saunas e seus arredores. Eu deliberadamente escolho momentos em que os clubes estão vazios, em dias de semana, no inverno, ou nas manhãs mais frias, quando a ausência de banhistas me permite me relacionar de maneira mais íntima e contemplativa com o local.

Ainda que a presença humana esteja implícita, não é ela o centro. O foco – se é que posso chamar assim – está na relação perceptiva do espaço e no que ele sugere em termos de memória, subjetividade e dúvida. *Nado* não é sobre as pessoas, mas também não é um trabalho arquitetônico. É sobre a maneira como esses locais – piscinas, clubes – em relação com a fotografia, articulam memória, corpo, arquitetura e a inexorável passagem do tempo.

A série *Clube* é de relevância para a pesquisa, pois, de certa forma, toca em questões presentes desde a origem do modelo de clube que conhecemos. Como diversos preconceitos raciais, de gênero, de classe e higienismo. Acredito que clubes de diferentes cidades e até países compartilham semelhanças. No entanto, cada clube também possui suas peculiaridades, especialmente quando se considera cidades e instituições com diferentes tamanhos e recursos. Por exemplo, o Clube de Regatas do Flamengo, mencionado por Maxwell, se diferencia muito dos clubes de Juiz de Fora, em respeito a recursos estruturais e financeiros. E mesmo dentro de uma mesma cidade, há vários formatos de clubes, voltados para diferentes classes sociais e localidades, com ênfases variadas, seja na sociabilidade, no lazer ou no esporte.

Neste cenário, Maxwell encontra diversas possibilidades para explorar sua pintura, em aspectos como luz, formas e temas. Além dos objetos específicos das piscinas de natação, como raias, blocos de saída, escadas, azulejos e o seu entorno, com cadeiras, mesas, espreguiçadeiras e guarda-sóis, um aspecto que chamou atenção de Maxwell também foram as características do local: amplo, arejado, com forte incidência de luz, com cores e reflexos específicos da água.





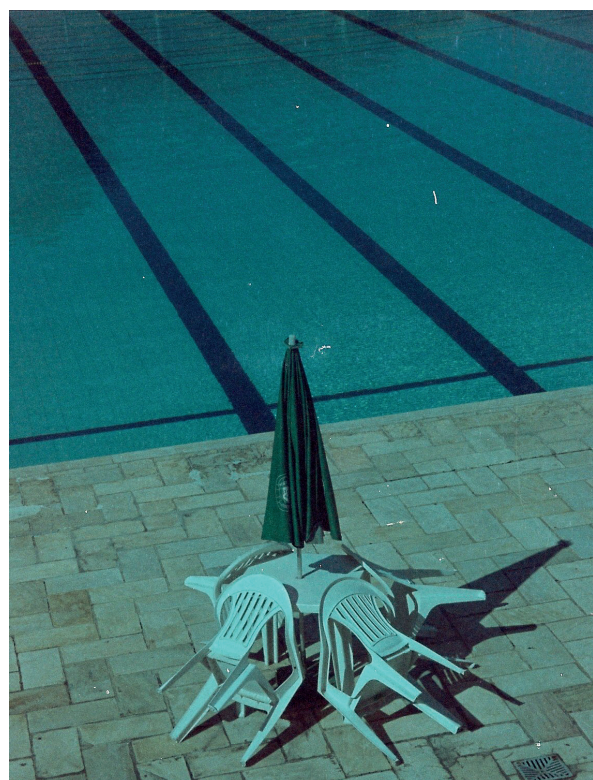
Um exemplo disso é a pintura “Sem título” (2024) (figura 45), vemos uma cena desprovida de figuras humanas: uma mesa, uma cadeira e um guarda-sol dispostos em meio ao piso de pedras são tomé, característicos do entorno de piscinas. Essa representação, aparentemente simples, está carregada de uma tensão visual e atmosférica, onde a ausência de pessoas acentua a presença do espaço em si.

A composição sugere um momento de quietude, talvez o início da manhã ou o fim da tarde, quando as sombras são longas e pesadas. A luz, elemento crucial nesta obra, revela não apenas as formas, mas a textura do ambiente, acentuando a sensação de solidão e introspecção. Os tons pastéis e marrons, juntamente com o guarda-sol vermelho, mas de um vermelho escuro, quase grená, criam uma paleta que reflete a tranquilidade e melancolia do espaço. Maxwell utiliza a sombra como um componente vital da composição, não apenas como um detalhe visual, mas como um elemento que confere profundidade e peso à cena, amplificando a sensação de tempo suspenso.

O silêncio é quase tangível nesta obra, e ele se manifesta não apenas na ausência de figuras humanas, mas na forma como o espaço é retratado — organizado, limpo, mas também carregado de uma energia latente. Esse silêncio visual é amplificado por qualidades sinestésicas: a visão da cena evoca sensações de temperatura, de umidade no ar, o cheiro de cloro que parece permear o ambiente, e até o som abafado de passos sobre o piso de pedra. Maxwell consegue capturar e transmitir essas qualidades através de uma cuidadosa manipulação da luz e da cor, fazendo-nos experimentar, mesmo que indiretamente, as sensações físicas daquele lugar.

No interior do clube, o ato de vaguear se torna um exercício de atenção plena. À medida que me desloco pelo espaço, cada detalhe — as folhas espalhadas sobre a superfície da água, os insetos que sobrevoam as latas de refrigerante deixadas sobre as mesas, a bóia de cloro desbotada à deriva — compõe uma tessitura de memórias, conectando passado e presente em uma narrativa fragmentada. Ao caminhar sem pressa, percebo os vestígios do uso e do tempo impregnado no ambiente: a grama que insiste em crescer entre as pedras quebradas do piso, o sujo que se acumula nos degraus da escada do escorregador. Esses sinais não apenas registram o desgaste do clube, mas revelam um espaço em transição — entre sua memória de grandeza e a realidade de sua impermanência.

Há um diálogo evidente entre a série *Clube* e o fotolivro *nado*, especialmente na maneira como ambos exploram a sinestesia e as qualidades formais dos espaços de clubes e piscinas. Um detalhe que acho que vale a pena ser ressaltado, é que Maxwell também pratica natação e que isso tem uma influência forte ao trabalhar o tema, causando mudanças da percepção do ambiente e pessoais, “nadar é bom demais, entrar pro Clube mudou minha vida.” (ALEXANDRE, 2024, online)



No fotolivro *nado*, o espaço dos clubes emerge não apenas como cenário, mas como um “quase-protagonista” carregado de memórias silenciosas, que permeiam cada detalhe da arquitetura e ultrapassam o visível. Ao explorar esses locais, o projeto busca o registro de uma *atmosfera* — esse “algo” que, segundo o arquiteto Peter Zumthor⁹, comunica-se diretamente com a nossa percepção emocional, de maneira instintiva, antes mesmo de qualquer reflexão consciente. É uma presença quase indefinível, que ressoa internamente sem que saibamos explicar exatamente por quê.

Zumthor observa que as atmosferas têm um poder imediato e intuitivo sobre nós, como uma reação primordial: “Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa... existe algo em nós que comunica imediatamente conosco” (ZUMTHOR, 2009, p.13). Em *nado*, essa atmosfera dos clubes se expressa na conexão sensorial com o espaço, com suas texturas desgastadas, o eco sutil de sons abafados e a presença quase tangível de memórias que residem nos detalhes — desde uma boia desgastada sobre a espreguiçadeira ao fio desbotado do roupão vermelho pendurado no cabide da sauna. Essas nuances se entrelaçam para compor uma atmosfera que vai além daquilo que é evidente, convidando o espectador a experienciar o espaço de forma mais visceral e intuitiva.

Para Zumthor, o que nos “toca” num espaço vai além do visual, incluindo “tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas” (ZUMTHOR, 2009, p.17). Em *nado*, essa mesma abordagem se traduz no processo fotográfico, onde o objetivo é capturar a soma de sensações e “presenças”, que às vezes por meio de ausências, configuram a essência desses clubes, tornando o espaço algo vivo e repleto de camadas. Assim, *nado* propõe um olhar que transcende a arquitetura física para explorar a “arquitetura emocional” dos clubes — uma atmosfera ambígua e turva, carregada de uma potência sutil e latente, que só se revela plenamente no compasso de um tempo lento, em que o espectador é levado a sentir antes mesmo de compreender.

A série *Muro Vermelho*, que integra o corpo de trabalho *Clube* de Maxwell Alexandre, utiliza a arquitetura do Clube do Flamengo como ponto de partida para construir ambientes fictícios e especulativos. Nessa série, a arquitetura não é um elemento puramente formal, mas um campo de tensões e ambiguidades, onde o familiar se desdobra em um território desconhecido, gerando uma sensação de suspensão. A exploração pictórica de Maxwell amplia o espaço físico do clube, reforçando uma atmosfera que transcende a materialidade do lugar, fazendo emergir um ambiente quase onírico, onde o concreto e o imaginário se confundem.

Ao abordar a série *Muro Vermelho*, torna-se inevitável traçar paralelos com a noção de “espaços irreais e suspeitos”, presente também nas séries *Saunas e Banhos* de Adriana Varejão e em *nado*. Em ambos os trabalhos, a arquitetura não apenas delimita o espaço, mas o dissolve em uma ambiguidade perceptiva, onde a noção de contorno e limite se torna instável. Essa abordagem se aproxima das reflexões de Guilherme Wisnik em *Dentro do Nevoeiro* (2018), onde ele desenvolve a ideia de uma “poética do embaçamento”, associada a uma arquitetura que desafia a transparência e a leitura imediata.

⁹ Arquiteto suíço, ganhador do Prêmio Pritzker em 2009, conhecido por sua abordagem sensorial e atenta à materialidade da arquitetura. Um de seus projetos mais icônicos são as Termas de Vals, na Suíça (1996). Em seu livro *Atmosferas*, Zumthor explora sua visão sobre o impacto emocional dos espaços arquitetônicos, ressaltando como materiais, texturas, luz e proporção podem criar uma atmosfera particular que comunica diretamente com os sentidos e a percepção humana.

Para Wisnik, essa arquitetura não se sustenta em uma verdade objetiva do espaço, mas em camadas de indeterminação, onde a ambiguidade se sobrepõe à clareza. Ele exemplifica esse conceito ao analisar a obra do escritório japonês SANAA, cuja arquitetura translúcida e rarefeita cria uma “ambiência sonâmbula” — um espaço onde a vitalidade surge justamente da inércia aparente, convidando à contemplação prolongada. Wisnik traça relações entre essa estética e a atmosfera criada por Andrei Tarkovsky em *Stalker* (1979), especialmente na representação da “zona”, um espaço que parece conter um significado profundo, mas que permanece inacessível e indecifrável. Essa tensão entre aparência e mistério ressoa em *nado* e nas séries de Maxwell e Varejão, onde a materialidade dos clubes, das saunas e das piscinas, com suas superfícies, suas texturas e seus vazios, convida o olhar a um estado de suspensão, no qual a nitidez cede lugar a uma percepção fragmentada e turva.

Assim, *Clube, Saunas e banhos e nado* estabelecem um diálogo com essa “poética do embaçamento”, onde a arquitetura não é apenas cenário, mas também personagem e “narradora”. As pinceladas e texturas que Maxwell utiliza sobre o papel pardo acentuam uma sensação de que, por trás da solidez dos muros e da calma das piscinas, há algo turvo e insondável.

Pela primeira vez dentro da série *Clube*, acredito que Maxwell deu um peso a mais para a arquitetura, elemento presente no nome — *Muro Vermelho* — e tomando grande parte também das pinturas, uma característica notável na série é a atenção que Maxwell dedica não apenas aos banhistas, mas também às interações entre o espaço arquitetônico e os corpos. Esse foco no ambiente ressoa com a narrativa visual do *nado*, onde a arquitetura dos clubes e piscinas desempenha um papel fundamental na construção da poética das imagens.

Em uma pintura da série *Muro Vermelho*, a tela é dividida entre uma piscina ocupando metade da composição e, na outra metade, o piso de pedra e uma seção do muro. Na água, cinco banhistas desfrutam da piscina enquanto outros cinco relaxam ao redor, a luz do sol. As figuras trajando sungas, toucas e maiôs vermelhos, ressaltando a conformidade dos corpos e a identidade visual do Clube de Regatas do Flamengo. Essa uniformidade dos corpos brancos, em contraste com as séries *Pardo é Papel* e *Passabilidade*, nas quais predominam corpos negros em uma pluralidade de vestimentas, evidencia a padronização encontrada nos clubes, sugerindo um ambiente de privilégio e exclusividade, porém sem vitalidade, autenticidade e permeados por ideias de domesticação e controle.

A ironia de Maxwell se intensifica ao associar as amplas “piscinas de ladrilho” do clube da Gávea com as piscinas de plástico *Capri*, tão presentes na série *Pardo é Papel*, representando a realidade comum das lajes e varandas das comunidades. Essa justaposição entre o imaginário de “lazer e abundância” associado ao clube e a realidade comunitária reflete uma tensão implícita, evocando a ideia de exclusão e distinção de classes. Além disso, os escritos do muro — propositalmente cortados pelo enquadramento da pintura — revelam parcialmente as palavras “amado” e “consagrado”, conferindo à obra um toque sarcástico: exaltam símbolos de poder, mas os fragmentos textuais ironizam a glorificação desses espaços ao sugerirem uma devoção quase mítica, que, como discutido, encobre um controle implícito e uma domesticação sutil dos corpos e comportamentos.



Figuras 46 e 47: Maxwell Alexandre, *Clube*, Sem Título, 2025.

Assim, a pintura não apenas dialoga com a estética visual do clube, mas subverte e questiona seu significado, trazendo à tona a complexa relação entre pertencimento e exclusão, controle e liberdade, que permeia o ambiente dos clubes. A pintura da subsérie *Muro Vermelho* que mais me chamou atenção trata-se de uma representação de um espaço fictício, onde essa característica especulativa é particularmente evidente. A cena se passa em um espaço amplo, com três níveis. No primeiro plano, uma piscina cercada por altos muros vermelhos e uma arquibancada abriga quatro banhistas, enquanto outros quatro estão dentro da água. A piscina é construída mais uma vez com a malha padrão das piscinas *Capri*, no entanto, nesta obra, há uma novidade: as pinceladas aparentes, que criam texturas de água sobrepostas à malha plana, adicionando uma dimensão dinâmica ao espaço aquático.

No segundo nível, acima do muro, encontra-se uma arquibancada com mais dois banhistas. No terceiro plano, no topo da pintura, uma varanda ou terraço abriga três figuras, uma delas uma criança nos ombros de um adulto, numa pose remanescente das brincadeiras de “cavalinho” ou “briga de galo” na água. Os muros vermelhos, que dão nome à série, são elementos centrais desta composição. Além de imponentes pelo tamanho e pela cor vibrante, eles carregam o brasão do clube e a inscrição “Campeão Carioca de Remo”, conferindo uma atmosfera de monumentalidade e poder ao espaço. A textura desses muros, composta por diferentes tons de vermelho aplicados com bastão a óleo, contrasta com o papel pardo ao fundo, criando um efeito visual de ranhuras.

A construção espacial, aqui, provoca um estranhamento que ultrapassa a representação, fazendo o espaço parecer ao mesmo tempo real e imaginado. Os muros ganham uma força fictícia, reforçando uma sensação de limite quase mítico, como se essas estruturas mantivessem os corpos em um confinamento idealizado e excludente. Em uma conexão visual e conceitual com as *Saunas e Banhos* de Adriana Varejão, os muros de Maxwell também ressoam uma ambiguidade latente, delineando espaços que flertam com o impossível e o especulativo. O olhar se detém neles como barreiras que evocam algo inatingível, uma divisão entre os que pertencem e os que são excluídos – uma representação arquitetônica da separação social que o próprio clube simboliza.

Esse contraste entre a imponente dos espaços e a fragilidade dos corpos reforça uma atmosfera de estranheza e melancolia, como se os próprios muros encarnassem a “vigilância silenciosa” de Foucault (FOUCAULT, 1987 p. 170). A vulnerabilidade dos indivíduos diante dessa arquitetura massiva não apenas sugere a disparidade de poder, mas também acentua o sentimento de deslocamento. Ao representar os corpos como pequenos e expostos em relação à grandeza dos muros, Maxwell Alexandre sublinha o potencial controlador e intimidador da arquitetura desses locais, que, ao mesmo tempo que parece oferecer um espaço de lazer, revela sua face disciplinar e excludente.

Assim como em *nado*, nessas pinturas Maxwell Alexandre parece interessado em explorar a atmosfera dos clubes, partindo dessa arquitetura como um lugar estranho, repleto de ambiguidades e contrastes, um lugar de relação de corpos, de lazer, gozo, mas também melancolia, solidão, dores,

angústias, preconceitos, subjetividades e memórias impregnadas. Algo que surge do encontro entre as piscinas e os corpos, e tudo isso que cada um pode carregar.

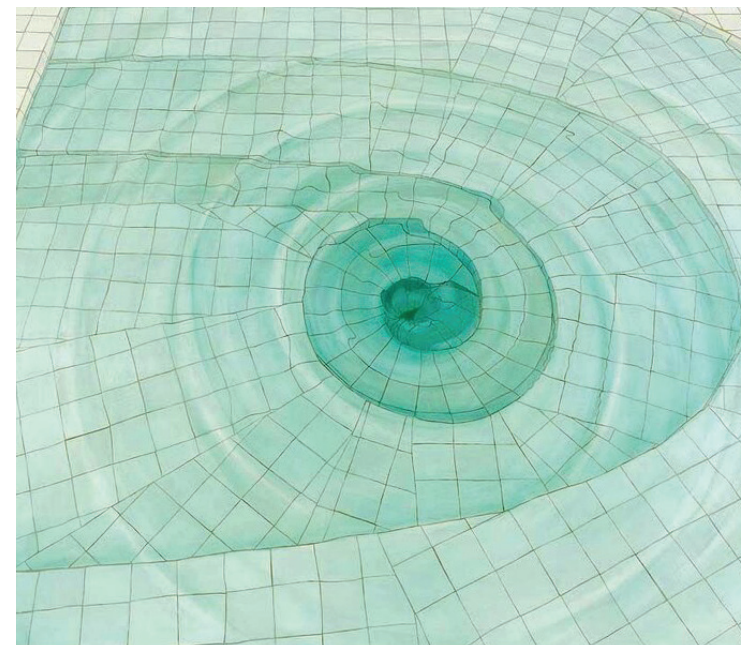
As Saunas de Varejão são pinturas de variadas dimensões pintadas a partir de ambientes azulejados. A grade desenhada pelos azulejos é quase monocromática, porém, cheia de perspectivas, são ambientes reconhecíveis, vazios, ordenados, e ainda que não impossíveis, são irracionais, labirínticos e vertiginosos. Assim como boa parte das fotografias em *nado*, com seus temas trabalhados, porém “mal enquadrados”, seus cantos estranhos e ângulos pouco usuais. Fotografias e pinturas de espaços arquitetônicos que são vislumbrados, mas nunca totalmente dados a ver ou espacialmente conhecidos.

Na série *Saunas e Banhos*, Adriana Varejão constrói um espaço onde a perspectiva quase precisa, mas levemente “incerta”, transforma o ambiente familiar dos azulejos em algo enigmático e turvo. Os espaços, com suas grades de azulejos cuidadosamente ordenados, sugerem assepsia e organização absolutas; no entanto, pequenos desajustes e quebras nas linhas, ângulos e profundidade estabelecem um descompasso sutil no olhar do espectador. Esse descompasso, que emerge discretamente à medida que a cena é observada, cria um efeito paradoxal: o espaço, aparentemente “correto”, gera um estranhamento que cresce lentamente. O olhar, então, é convidado a repousar sobre os detalhes, quase em uma vigília silenciosa que busca – e evita – um significado claro.

A construção dessas “irregularidades” evoca uma leitura fenomenológica que Merleau-Ponty desenvolve em *O Olho e o Espírito*, ao afirmar que “a visão é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.33). Para o filósofo, o ato de ver não se restringe a uma percepção objetiva e exterior do mundo, mas envolve um envolvimento profundo com o espaço ao redor, no qual o olhar se dissolve naquilo que se observa. A visão, nesse sentido, não é apenas um registro passivo, mas um processo ativo e sensível, onde corpo e mundo se entrelaçam. A fotografia opera nesse mesmo registro: ela é um vestígio do contato entre corpo, aparato e ambiente, um traço do olhar que se inscreve no mundo e um traço do mundo que se inscreve no olhar.

Em *nado*, esse envolvimento acontece na própria prática do nadar. Meu corpo atravessa a água, experimenta o espaço com uma fisicalidade que se reflete nas imagens. Em *Saunas e Banhos*, de Adriana Varejão, a imersão ocorre de outra maneira: ela frequenta esses espaços, observa seus ritmos e silêncios, faz fotografias antes de pintar. Suas perspectivas ligeiramente deslocadas, os azulejos que parecem se ajustar e desmoronar ao mesmo tempo, tudo sugere um olhar que não apenas vê, mas se perde, se dissolve na arquitetura.

Tanto na fotografia de *nado* quanto na pintura de Varejão há um corpo que experimenta o espaço antes de tentar transmutá-los em imagens, em trabalhos – seja em imagens que oscilam entre nitidez e borrão, seja na grade irregular dos azulejos, onde a lógica da perspectiva vacila. O que se apresenta ao olhar nunca é puro dado, mas sensação, tempo e memória entrelaçados.



A ambiguidade latente nas *Saunas e Banhos* de Varejão transita do enigma visual da perspectiva para a tensão entre a assepsia aparente e uma violência velada, quase silenciosa. Diferente da visceralidade explícita de séries anteriores, como *Barrocos* (1987-1988), *Proposta para uma Catequese* (1993-1998) e *Charques* (2000-2022), nas quais a brutalidade se revela em cenas agressivas, vísceras e carnes expostas, aqui a violência é sugerida de modo contido. Os azulejos limpos, que deveriam tranquilizar, evocam em vez disso uma sensação de desconforto quase latente: eles sugerem uma pureza que desumaniza e um silêncio que esconde mais do que revela.

Na aparência organizada dos azulejos, a assepsia se torna uma forma de vigilância e domesticação sutil, com os espaços de sauna e banho funcionando como ambientes de controle simbólico. Como Foucault descreve em *Vigiar e punir* (1987), o controle dos corpos opera por meio da visibilidade e da supervisão, instaurando uma normalidade padronizada que exclui o que lhe é alheio. Em *Saunas e Banhos*, Varejão utiliza essa ideia para transformar o espaço de limpeza em um local de uma higiene menos visível e mais metafórica – uma “limpeza” que alude à exclusão e ao controle, espaços onde o corpo é exposto e escondido ao mesmo tempo.

A ideia de higiene está também presente no título da série: *Saunas e Banhos*. São locais, à primeira vista, de limpeza e relaxamento, onde se busca purificar o corpo e eliminar impurezas, mas que também guardam um certo equívoco, uma vez que as saunas são, em sua maioria, compartilhadas. Trata-se de uma intimidade dividida, mas velada e estranha, onde um silêncio envolve o ambiente como o vapor da sauna, nublando a visão e as percepções, e mantendo encobertas certas relações.

Esses azulejos aparecem, de maneira quase paradoxal, em locais fortemente associados à ordem e ao controle, como hospitais, matadouros e laboratórios químicos – lugares de assepsia onde a presença de azulejos instaura um senso de contenção e limpeza. Não surpreende, então, que as pinturas de Varejão evoquem indiretamente esses ambientes de vigilância e segregação, ainda que o espaço da sauna, distinto, se relacione a esses locais na sua aparente assepsia e capacidade de controlar e restringir. A tensão poética e estética nas saunas de Varejão se conecta com *nado* justamente por serem permeados por ambiguidades e pela opacidade na forma de trabalhar esses espaços, que parecem desorientar nossa percepção. É uma incerteza que se torna também um reflexo da falha das próprias linguagens – seja da pintura, da fotografia ou da escrita – onde a linguagem se revela insuficiente, e o olhar busca entrever o não-dito.

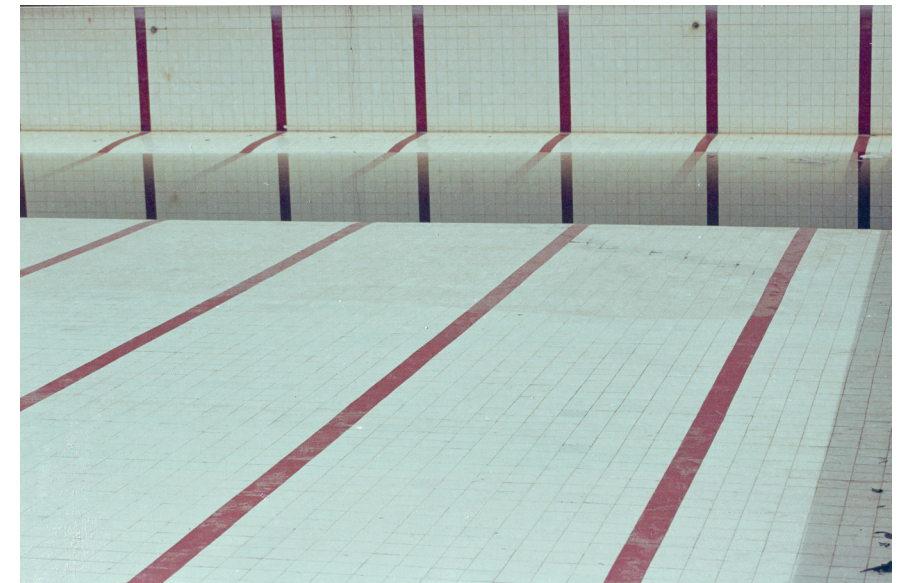
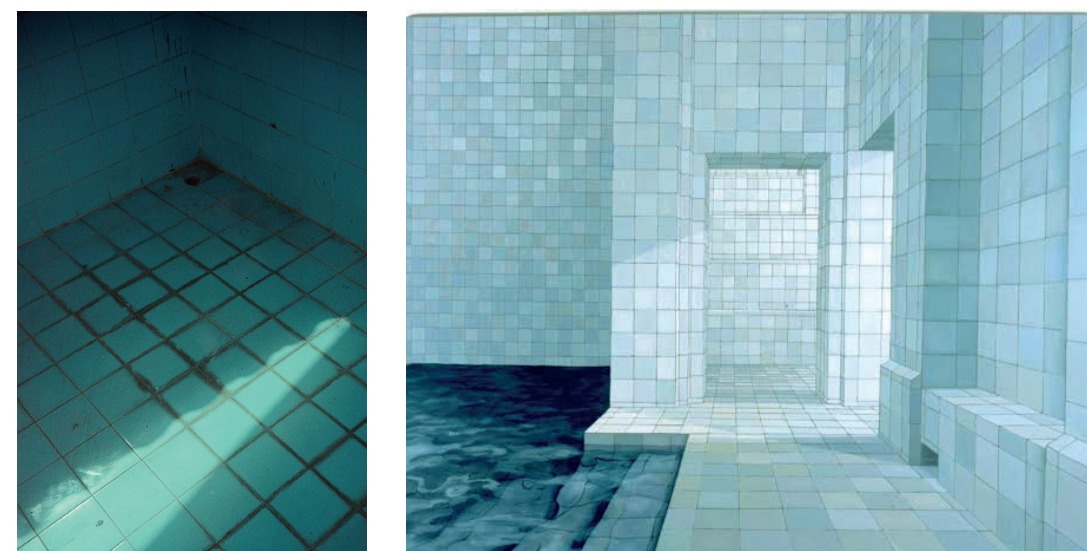
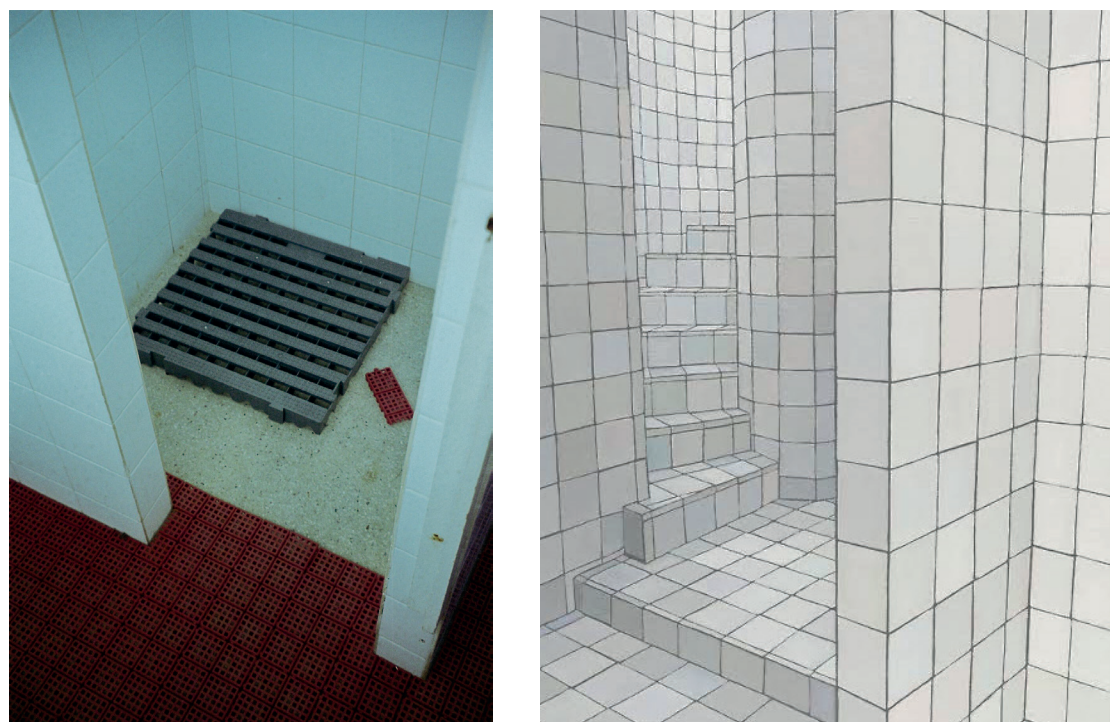


Figura 52: Tiago Lima, *nado*, 2020 - 2025 Figura 53: Adriana Varejão, *Saunas e Banhos, Swimming Pool*, 2005



Figuras 54 e 56: Tiago Lima, *nado*, 2020 - 2025

Figuras 55 e 57: Adriana Varejão, *Saunas e Banhos*, *O místico*, 2005. *O Sonhador*, 2006

Diferente de séries como *Charques*, que transformam arquitetura em corpo, ou de *Barrocos* (1987-1988), *Terra Incógnita* (1992) e *Proposta para uma Catequese* (1993-1998), que questionam o passado colonial e o barroco em um embate direto com a história, as *Saunas* “padecem de afasia e enfrentam a morte dos significados. A arquitetura vazia vive uma não-existência funcional. O olhar habita o estado zero do espaço. O lugar é mudo. A azulejaria é calada. A sala espera.” (HERKENHOFF, 2005, p. 1).

Esses espaços retratados por Varejão – saunas e banhos desprovidos de qualquer figura humana – configuram o que podemos chamar de um “vazio significativo.” Esse vazio não extingue o sentido, mas, ao contrário, parece adicionar uma camada de potencialidade, um silêncio que guarda em si a expectativa. A ausência de corpos sublinha, assim, uma condição de privação e, ao mesmo tempo, um convite para que o espectador preencha o espaço com suas próprias experiências subjetivas. A sala espera, e o vazio das saunas é carregado de potência.

Varejão elabora algo ilusório e “vultuoso” vindo da geometria. Uma geometria incômoda. As saunas, com suas linhas limpas e superfícies brancas, sugerem uma pureza que é simultaneamente convidativa e inquietante, evocando um vazio que é tão psicológico quanto arquitetônico, assim como em *nado* suas piscinas e banheiros de azulejos, com uma geometria que também é povoada por “vultos”,

névoas e distorções causadas pela água ou por uma falta de nitidez proposital. As superfícies lisas e as texturas dos azulejos em *Saunas e banhos* evocam tanto a tradição do revestimento barroco quanto uma sensação de assepsia moderna, criando uma tensão entre o passado e o presente. Tal contraste em *nado* é encontrado nos Clubes, convivendo símbolos de calorosos verões e invernos vazios e pandêmicos, assim como a boa parte da situação atual desses espaços em discordância com suas estruturas passadas, causando uma decadência peculiar, variando entre ruínas e “semi-ruínas”.

O processo de construção espacial em *Saunas e Banhos*, acrescenta uma camada essencial para compreender a tensão e a indefinição desses ambientes. Suas pinturas não nascem de uma observação direta, mas de fotografias – registros rápidos feitos com um smartphone durante viagens, onde documenta saunas, piscinas e corredores de casas de banho ao redor do mundo.

Sua obra parte do olhar fotográfico, incorporando enquadramentos e perspectivas que não correspondem à visão natural do olho humano. O posicionamento do corpo-câmera, ligeiramente rebaixado para os ladrilhos do chão, da piscina e do vestiário, ângulos de visões “fotográficas”. Assim, a fotografia age como um fundamento central na obra de Varejão, influenciando não apenas a estrutura formal das obras, mas também o modo como esses espaços são percebidos e experienciados.

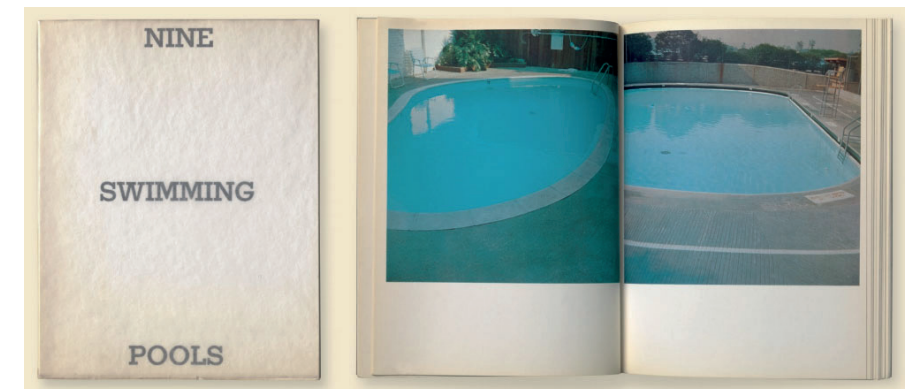
A partir dessas imagens fotográficas aparentemente banais, Varejão utiliza programas de modelagem arquitetônica, como o AutoCAD, para organizar o espaço pictórico em um esquema rigoroso, só para, em seguida, desconstruí-lo. Esse método, como aponta Paulo Herkenhoff, se torna uma articulação entre precisão e desorientação, na qual o plano ortogonal é distorcido:

O espaço autocádico das Saunas é feito de dimensões planares deformadas pela perspectiva — os quadrados viram losangos, faixas, quase linhas. Cada quadrado-azulejo é um monocromo. São todos da mesma cor, que, sob luz, se desdobra, no quadro, numa sinfonia de semitons. (HERKENHOFF, 2005, p. 3)

Ao deformar levemente a perspectiva, Varejão instaura uma tensão sutil, uma quebra da geometria euclidiana que transforma a arquitetura em um espaço de possibilidade e incerteza, onde o real e o ficcional se entrelaçam. A série *Saunas e Banhos* encontra eco no fotolivro *nado* não apenas pelos ambientes que ambos representam — piscinas, saunas, banhos, vestiários —, mas por meio de uma estética do vazio e do silêncio, que amplifica a percepção do local enquanto elemento ambíguo de prazer, gozo e também de controle e domesticação.

As piscinas de Ruscha, como ele nos apresenta em *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), são ao mesmo tempo comuns e enigmáticas. São nove, exatamente como o título sugere, cada uma convidativa em sua água límpida e pronta para o uso, refletindo o céu ensolarado da Califórnia. Com formatos variados — algumas ovais, outras retangulares e outras com contornos próprios — essas piscinas têm também entornos distintos: algumas são cercadas por vasos e vegetação, outras delimitadas por muros mais próximos, algumas parecem residenciais, enquanto outras poderiam ser parte de clubes ou hotéis. A décima imagem — um fragmento de vidro quebrado — irrompe subitamente ao final da sequência e altera o tom do livro por completo. A escolha por um título numericamente descritivo, a ausência de texto e a edição minimalista aproximam o livro de uma espécie de catálogo ou panfleto corporativo — uma simulação irônica do próprio imaginário que satiriza.

Em todas as fotografias, a piscina está centralizada, mas sempre levemente deslocada, incompleta, deixando margem para um leve estranhamento à respeito da composição. Esse deslocamento permite que outros elementos, embora distantes, ganhem força visual: escadas metálicas com corrimões curvos, ladrilhos geométricos, pisos antiderrapantes, lonas, raia e trampolins — objetos cotidianos e próprios desses locais que sugerem ação sem evidenciar o ator, fazendo o espaço vibrar com uma presença contida, quase sublimada.

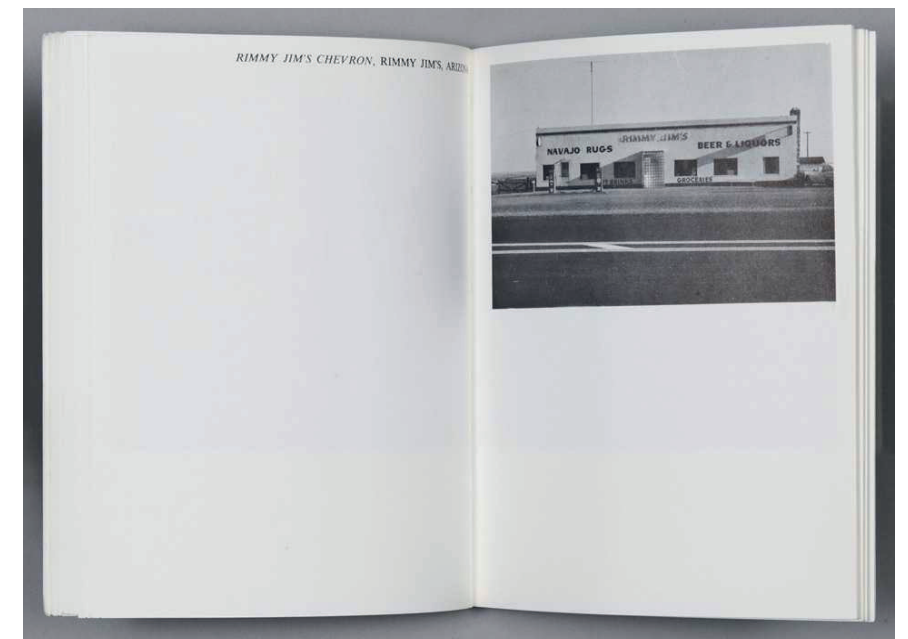


Entre sombras e vestígios, há sinais do corpo humano que sugerem movimento. Pegadas molhadas, marcas de deslocamento, ondulações ainda ativas na água – essas pistas são as mais próximas que Ruscha nos dá de uma presença humana. Ainda assim, essas marcas são reticentes, como se o corpo estivesse simultaneamente ali e ausente. Essa atmosfera dúbia nas fotografias é uma pista da abordagem irônica de Ruscha, que adota uma perspectiva que flerta com a impessoalidade, mas permite que o corpo do fotógrafo se insinue através de ângulos e traços de movimento, indicando que ele se posiciona como um observador íntimo, quase implicado na cena, mesmo que de forma oblíqua.

Essa movimentação do corpo e da câmera de Ruscha através das piscinas reflete um certo desvio da tentativa – sempre falha – da impessoalidade meticulosa que ele adota em outras séries. Em obras como *A Few Palm Trees* (1971), *Twentysix Gasoline Stations* (1963), e *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), sua abordagem é mais frontal, distante e tenta ser objetiva, como se de uma maneira irônica, catalogasse os ícones de consumo da vida urbana americana. Nesses trabalhos, os ângulos são diretos, marcados por uma regularidade no enquadramento e pelo uso de ferramentas que eliminam qualquer detalhe periférico, como em *A Few Palm Trees*. Diferente dessas séries, porém, em *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, o ângulo das fotografias é sempre levemente fragmentado, insinuando uma observação mais íntima – quase como se o próprio Ruscha estivesse de fato “pegando piscina”, molhado, de sunga, circulando, parando e posicionando-se por sobre trampolins, à beira de vasos de plantas e nas sombras do entorno.

A construção do espaço em *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* e em *nado* opera, cada um à sua maneira, um desvio da expectativa tradicional de referencialidade fotográfica. Instaurando zonas de incerteza onde o referente se dissolve, se atrasa ou se fragmenta.

Em Ruscha, a “cegueira de sentido” se constrói na literalidade: suas piscinas são, ao mesmo tempo, um comentário ácido sobre o “sonho americano” e os ícones de consumo da Califórnia. No entanto, essa crítica se apresenta de forma ambígua, podendo ressoar tanto como uma ironia mordaz quanto como um panfleto publicitário que celebra a estética dos hotéis e piscinas da região. A piscina, aqui, se torna ícone da cultura de consumo norte-americana dos anos 1960, símbolo da vida confortável, ensolarada e domesticada da classe média suburbana. Mas esse símbolo é esvaziado até restar apenas sua casca formal, seu brilho saturado, sua promessa vazia. O vidro estilhaçado na última imagem rompe essa fluidez e instala a fratura — literal e metafórica — que faltava. Ele rasga a sequência, desestabiliza a ordem e introduz o desconforto.

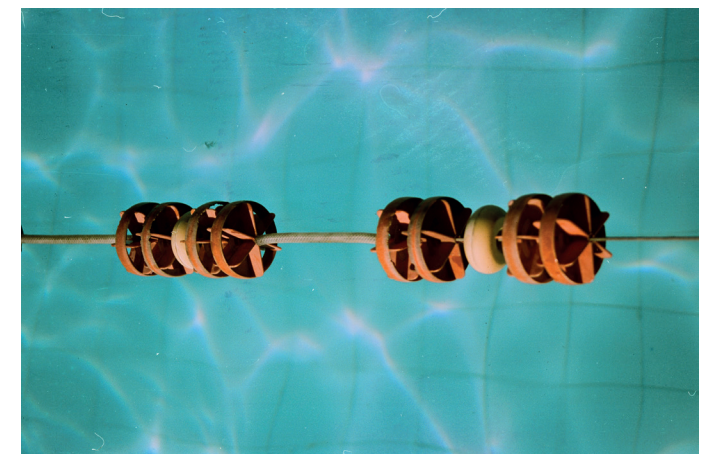


Essa fissura final transforma o trabalho em uma zona de incerteza. As piscinas, capturadas em sua forma mais banal e familiar, tornam-se estruturas icônicas do sul californiano esvaziadas de intenção expressiva. No entanto, essa suposta transparência acaba gerando um efeito paradoxal: o olhar desliza por suas superfícies sem encontrar uma narrativa clara. A banalidade, ao invés de oferecer um sentido imediato, instala uma opacidade inesperada, um vácuo interpretativo. Em Ruscha, portanto, essa ausência de clareza não vem do excesso, mas da insistência na simplicidade e na repetição. O comum, por sua própria proximidade, se torna quase impenetrável.

Em *nado*, por outro lado, a indeterminação surge de um jogo explícito com a materialidade da fotografia e o uso “indisciplinado” do aparato que intensifica o turvo e o não-dito. Aqui, a câmera não se detém nas estruturas centrais da piscina, mas nas bordas, nos fragmentos e nas margens. Essa escolha é ampliada pelos cortes abruptos – que como o vidro de Ruscha rasga a superfície – e pela utilização de filmes vencidos e caseiros, com seus borrões e uma textura granulada que distorce o objeto fotografado. O grão do filme e as variações tonais instauram uma névoa, um atraso na apreensão da imagem. A fotografia não nega o referente, mas o adia, instaurando uma relação sensorial onde corpo e espaço se entrelaçam. Como aponta Boris Kossoy, “a imagem fotográfica é, enfim, uma representação resultante do processo de criação/construção do fotógrafo” (KOSSOY, 2002, p. 30). Não há transparência: o que se vê é sempre um fragmento, uma realidade moldada pelo olhar que escolhe, recorta e reorganiza.

A perda – ou o atraso – do referente acontece por meio de estratégias intencionais: a manipulação da velocidade do obturador, o uso de lentes teleobjetivas, lentes sujas e arranhadas, os cortes inesperados, a granulação densa que dissolve os limites entre figura e fundo. A fotografia não busca informar, mas sugerir; não fixa, mas desliza. A opacidade visual resultante exige do espectador um olhar lento, disposto a se perder no que está à beira da percepção.

Se *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, de Ruscha, dissolve a clareza em uma iconografia banal, *nado* assume o turvo, a textura e a fragmentação como pontos de tensão. O que parece falha – a imagem que escapa do foco, o azul que se desbota no filme vencido, a cena que se desfaz em manchas e ruídos – é, na verdade, o lugar onde a fotografia se expande.



Em *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, Ruscha nos apresenta a piscina como um ícone do consumo e da ostentação que marca a paisagem californiana dos anos 1960. Essas piscinas, imaculadas e brilhando sob o sol, trazem consigo a promessa de um estilo de vida idealizado, onde a água azul e as bordas geométricas do azulejo materializam o sonho americano. Esse sonho, porém, é permeado por uma certa fragilidade, evidenciada pela inclusão inesperada do vidro quebrado ao final do livro, rompendo o fluxo e a expectativa. A fotografia de Ruscha, ao captar essas piscinas sem presença humana, em composições que revelam mais o vazio e a formalidade do que a vivacidade, faz do espaço algo suspenso, criando uma ironia que sutilmente desmantela a própria imagem do glamour e do consumo que essas piscinas simbolizam.

Em *nado*, esse sentido de piscina como objeto de desejo e consumo também aparece, mas agora envolto em uma atmosfera de decadência e descompasso temporal. As piscinas retratadas, que já conheceram épocas de esplendor e exclusividade, mantêm vestígios de seu passado glamouroso, ainda com esforço na preservação de uma aura de privilégio e status. Contudo, seus azulejos gastos, as rachaduras nos trampolins e a tinta desbotada dos guarda-sóis revelam o desgaste do tempo, desmascarando a fachada de sofisticação que tentam preservar. Se a piscina de Ruscha é um comentário irônico sobre os ícones de consumo da cultura americana, a piscina em *nado* tem a água mais turva, repleta de ambiguidades, se mostra como um local de gozo e também de controle, reflete um passado que ainda resiste em ser celebrado, mas que agora é desestabilizado pela realidade em declínio dos clubes e pelas próprias condições de instabilidade que cercam esses locais.

Assim, se *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* satiriza a superfície brilhante do sonho americano ao evidenciar sua vacuidade, *nado* opta por mergulhar nas bordas e nos restos desse sonho, revelando seus resíduos materiais e afetivos. São modos diferentes de lidar com o mesmo motivo – a piscina – e de instaurar camadas de estranhamento que transformam o espaço em signo e sintoma.

TERCEIRA PARTE

**PISCINAS QUE VENTAM:
MONTAGEM, NARRATIVA E O FOTOLIVRO COMO
CORPO SENSÍVEL**

Interrogar o habitual

“O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual — como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo?”

Georges Perec, O infraordinário (2010, p. 179)

Começo este capítulo com a pergunta que move Georges Perec ao escrever *O infraordinário*: como narrar o cotidiano? Como nomear o que escapa, o que não se deixa capturar pelo olhar distraído, nem se encaixa nas grandes categorias da história, da arte ou da memória oficial? Perec insiste naquilo que esquecemos de ver — o habitual, o banal, o fundo contínuo da experiência. Em *nado*, a tentativa é análoga: não se trata apenas de fotografar piscinas, mas de construir, por meio da imagem e da escrita, um campo sensível para essas “coisas comuns” que nos cercam silenciosamente. A narrativa que se desenha não é uma história linear nem uma representação factual, mas uma espécie de cartografia do infraordinário dos clubes.

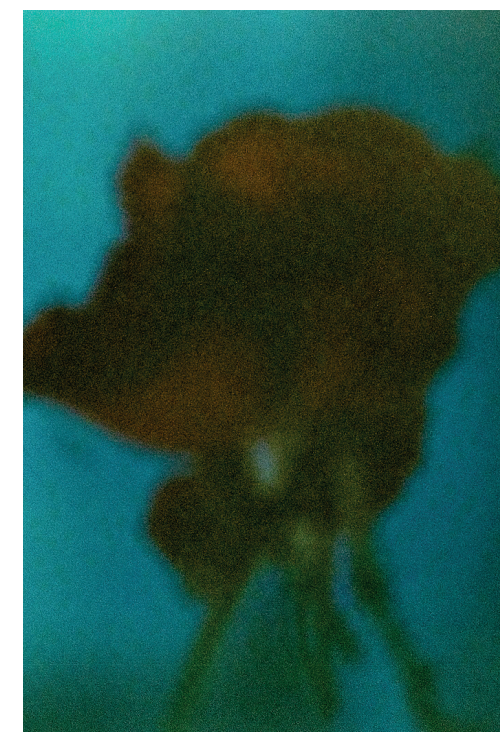
Neste capítulo, portanto, sigo por outras margens — margens de escrita, de linguagem, de percepção. Trago à tona fragmentos, notas, respiros: textos curtos que escrevi à beira da piscina, logo após nadar ou fotografar. São percepções que não cabiam nas imagens, mas que também são imagens. Impressões do tato, do cheiro, da luz; lampejos de devaneio, pequenas miragens do cotidiano repetido. Fragmentos que se acumulam como camadas de cloro sobre a pele, e que, ao emergirem, propõem uma outra forma de narrar o trabalho — uma narrativa hesitante, rarefeita, porosa.

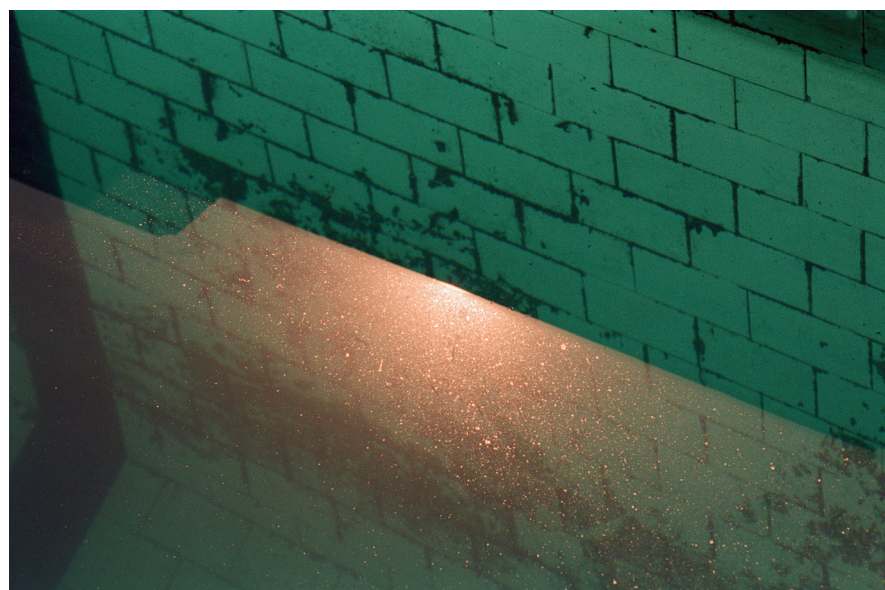
A esses registros poéticos somam-se reflexões sobre a estrutura do fotolivro como suporte e como pensamento. A escolha do formato não foi meramente editorial: foi ali que encontrei a possibilidade de montagem como escrita, de ritmo como respiração, de silêncio como parte da imagem. A narrativa em *nado* não se dá por explicação, mas por aproximações e desvios. O fotolivro se tornou, assim, corpo e campo: espaço onde se inscreve essa poética do quase, do que se esconde, do que permanece em suspensão.

Há, nos clubes, uma tipologia invisível — ou melhor, uma constelação de objetos e situações que estruturam, em silêncio, a experiência desses espaços. Não é apenas a piscina que importa, mas tudo aquilo que gravita em torno dela: a espreguiçadeira ainda molhada; a sombra da árvore que se move sobre os azulejos; a toalha esquecida sobre o banco de concreto. Esses elementos, à primeira vista triviais, operam como pequenos dispositivos de memória, inscrevendo o tempo e os corpos no espaço de forma quase imperceptível. Em *nado*, talvez o gesto inicial tenha sido justamente esse: abandonar a tentativa de mapear e, em seu lugar, se entregar ao caminhar errante, ao deslocamento sensível pelas margens da piscina. Uma espécie de deriva — não mais como estratégia situacionista para subverter a lógica urbana, mas como propõe Jacopo Crivelli (2012), um modo de operar na arte que recusa o roteiro, a linearidade e a centralidade. Derivar, aqui, é um gesto artístico e existencial: abrir-se à contingência do ambiente, às suas superfícies ordinárias, permitindo que sejam elas a sugerir os caminhos da imagem e do pensamento.

Pegar piscina é um tempo de demora. A piscina é um lugar de demora. Reflexivo, prazeroso, exaustivo, erótico. Os pés balançam na água, desfazem a superfície, ondulam o reflexo. As folhas flutuam à deriva, afastam-se e se encontram de novo, como se a piscina respirasse. Os pés submersos se deformam, distorcidos pela água, como se pertencessem a outro corpo. A linha do nível d'água desenha no azulejo um contorno esverdeado, uma borra fina de tempo depositado.

Ela acaricia o seu cabelo molhado, espetado na nuca. As unhas brancas, grandes e afiadas, deslizam lentas. Consigo ouvir o arranhar suave das unhas em seu couro cabeludo. O som é delicado, quase imperceptível, misturado ao ruído dos braços movendo a água. Ao mergulhar, a luz racha a superfície e se espalha pelo azulejo do fundo, pelo braço, pela pele. A água se turva com o uso, o suor se mistura ao cloro, o corpo deixa rastros. A neblina sobre a piscina nas manhãs frias é um fenômeno lento, quase spectral: o vapor d'água condensado pelo frio, suspendendo o tempo na superfície. Um véu que oscila, borrando contornos, tornando incertas as distâncias. Assemelha-se à névoa da sauna, onde os corpos se esfumam antes de se revelarem, onde o calor e a umidade confundem pele e espaço.



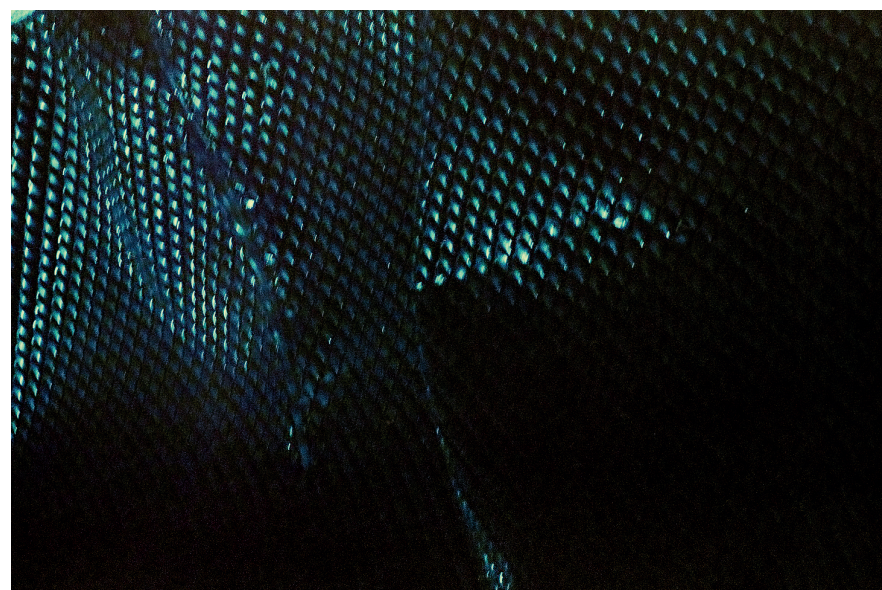


O escorregador, implacável sob o sol, queimando a pele de quem se arrisca. As espreguiçadeiras que se encostam, se tocam, se beijam e se abraçam, inclinadas na sombra, descansando sobre si mesmas. O brilho das pegadas molhadas, desaparecendo aos poucos, à medida que seca. As pequenas poças acumuladas no chão, espalhadas pelas espreguiçadeiras, mesas e cadeiras, refletindo fragmentos do céu e vestígios do “sereno” da noite passada. Pequenas películas de água, rasas, precárias, mas sempre presentes. Algumas aprisionam insetos, folhas, resíduos, como se tentassem reter algo do movimento que ali passou.

A sunga no limiar entre o seco e o molhado, o cheiro próprio do *neoprene*, a murrinha do tecido que não secou ao sol, dobrado dentro da toalha úmida. Toalhas ásperas, fios endurecidos, manchas esparsas que denunciam seu uso. O tecido já sem maciez, impregnado pelo sal do corpo, pelo cloro, pelos produtos de limpeza. Tudo isso não apenas compõe esses lugares, mas os atravessa. São imagens recorrentes, flutuantes que habitam as piscinas de *nado* e de tantas outras memórias. As sombras duras, projetadas sobre o piso de pedra, o concreto aquecido ou os azulejos frios da parede. A sombra do guarda-sol particularmente presente — sua elipse alongada, deformada pela inclinação do sol, estreitando-se ligeiramente na borda, dissolvendo-se nas ranhuras da pedra. A luz desenha e desdobra o espaço, criando um jogo de formas que se movimentam lentamente ao longo do dia.

Os guarda-sóis também retornam. Quando de fibra, permanecem sempre abertos, fixos, testemunhas do tempo. Carregam rachaduras, desgaste na pintura, texturas que se alteram, moldadas pela permanência. Os de tecido, ao contrário, repousam fechados, suas curvas desenhavam sombras que lembram saias babadas, ondulantes.

A lona que cobre a piscina nas frias noites é um corpo que respira lento. Azul quando nova, um azul intenso, plastificado. Mas o tempo a afina, a desgasta, e então ela se torna mais potente em seu cansaço: desbotada, rasgada, com suas costuras evidentes como cicatrizes. Há um certo fascínio na matéria que envelhece – nos furos que permitem à água escapar, nas marcas do uso que a transformam. Sua textura é singular, um campo de pequenas bolhas, plástico resistente, lençol pesado e azul da piscina. Ao ser manuseada, a lona faz um ruído áspero, um atrito de material contra o chão, um som que pertence ao clube, mas que só se escuta quando se chega cedo ou se parte tarde. Gosto de vê-la à margem, enrolada, repousando em curvas generosas. Como um tecido pesado, dobra-se sobre si mesma, criando sombras inesperadas, sobreposições de cor e transparência. Quando a luz encontra sua superfície, ela se divide entre reflexos opacos e brilhos efêmeros. Há algo na maneira como espera – imóvel, mas com a promessa de uso – que parece conter, em si, o próprio ritmo do clube.



A testa pontilhada de suor ao tomar sol. O olhar perdido no céu, observando sua imobilidade aparente. Tudo parece suspenso por um instante, como se as cadeiras, as espreguiçadeiras e as raia estivessem exatamente onde deveriam estar. Há uma composição silenciosa nesses clubes, um equilíbrio que antecede o uso, como se tudo já estivesse ali esperando para ser fotografado, percebido — ou simplesmente bagunçado, deslocado pelo toque de um corpo, pela desordem do gesto.

“Você sente gosto de metal no cheiro de ferro molhado à sombra.” (WALLACE, 2005, p.21). O gosto de metal, que se desprende desse cheiro úmido e frio, não é apenas olfativo, mas tátil—impregna a boca, gruda na língua, evoca a ferrugem dos corrimões das piscinas. A escada, metálica e reluzente, é um limiar: a saída da água, mas raramente a entrada. Porque entrar na piscina não pede essa mediação ordeira—é mais natural mergulhar, saltar, romper a superfície de um só golpe. A escada é um retorno, um repouso, uma pausa entre o dentro e o fora. Cada piscina tem suas variações: algumas escadas são mais diretas, austeras, outras, um pouco mais teatrais, com curvas mais suntuosas, despojadas. O metal polido reflete o entorno, absorve o azul da piscina e o distorce. Reflexos alongados, tremores líquidos na superfície do aço, cores borradas que perdem o contorno. Vestígios da água.

O peso bruto de concreto com um orifício no centro para fincar o guarda-sol, uma espécie de monólito, quase uma escultura. A luz do vestiário e da sauna já falhando, pisca intermitente, “falha” que se reflete na umidade das paredes, no vapor suspenso no ar espesso, contribuindo para essa atmosfera dos clubes. A mangueira azul “sanfonada” se movimenta lentamente na água, formando laços, círculos errantes, enquanto suga com precisão o que repousa no fundo. Há um certo balé no gesto do limpador de piscina, movimentos coordenados, ritmados, buscando as partículas de sujeira em suspensão. O cabo longo que se estende, rede azul desbotada, às vezes até costurada, remendada, suturas improvisadas que revelam um corpo que, apesar de gasto, continua a exercer sua função.

Em *nado*, essas pequenas ruínas cotidianas — a fita antiaderente desfeita, a tinta descascada da cadeira de ferro, a rede rasgada e remendada — são mais do que sinais de desgaste; são marcas de uso, inscrições do tempo sobre a superfície dos clubes e piscinas. Fotografar esses espaços é perceber essas cicatrizes, captar o momento em que o abandono se confunde com a permanência, onde o flerte com a obsolescência se torna paisagem.

“O cheiro é, mais que qualquer outra coisa, como esta piscina: clorado salgado e doce, uma flor com pétalas químicas “ (WALLACE, 2005, p.15) Como diz Foster Wallace, “a piscina tem um forte cheiro azul transparente” (WALLACE, 2005, p.15). Mas esse cheiro não é exatamente forte, porém constante, impregnado. O cloro seco, químico, quase áspero, diluído no ar, um cheiro de azul-claro. Ele gruda na pele, nas narinas, nos cabelos. Do lado de fora, se mistura ao protetor solar, à fritura vinda do bar, à umidade quente que sobe do piso. Uma sobreposição de odores que se acumulam e se fragmentam, como camadas estéticas e características desses locais que extrapolam o visual.

Nos clubes, os cheiros constroem um arquivo de redes e relações invisíveis, tão presente quanto a água em que nado. Cloro, ferrugem das grades, o vento úmido e frio que escapa dos vestiários. Os chuveiros são sempre escuros e molhados, contrastando com a claridade arejada da piscina. O cheiro de cloro ali dentro se mistura a shampoo, sabonete líquido, produtos de limpeza, toalhas secando na sombra, desodorante, roupas de banho penduradas. E, em meio a isso, um cheiro ácido e abafado de urina que nunca desaparece por completo.

O som emborrachado e elástico ao colocar a touca, o barulho do protetor solar quando está no fim, um estalo oco, plástico retorcido. O bater acelerado das pernas da criança que nada “cachorrinho”, um som espumoso e irregular. O ir e vir das braçadas do nadador se misturam ao bater de asas dos pombos.

O passo abafado, descalço sobre as pedras São Thomé, parece que pisa com o calcanhar. O som se espalha pelo chão áspero, abafado e ecoante, fazendo pesar a aproximação ou o afastamento. Distâncias podem ser medidas pelo som – quando alguém nada, o ruído da água ritmada pelo *crawl* ou pelo *peito*, pelo *borboleta* ou pelo *costas*, cresce e diminui, intercalado pelo descanso na borda, onde a respiração ofegante se torna presente. O ruído da maré artificial, a água que se agita e se dissolve em pequenas ondas contra a parede de azulejos, um sopro úmido. O barulho crocante da vassoura de aço raspando as folhas secas.

Os móveis falam. O ranger das cadeiras e espreguiçadeiras de plástico e fibra, o atrito entre elas, o arrastar contra o piso, o contato com o corpo que as manipula. Viradas ao sol, arrastadas para a sombra, ajustadas num movimento inconsciente e contínuo.



Figura 71: Fotografia 35mm, Tiago Lima, *nado*, 2020-2025.

O silêncio das saunas? Ambíguo. O barulho do motor constante, a respiração ofegante do outro, gemidos de relaxamento. As gotas caindo – do teto ao chão, da nuca aos pés –, essas são mais silenciosas. Cheiro de eucalipto barato, o mesmo do sabonete líquido, a cor verde artificial. O maior roupão pendurado no cabide é vermelho, escuro, desgastado, quase grená. Conversas abafadas pelo vapor. O barulho da gilete deslizando pelo rosto, cortando a barba, agressivo, ritmado e preciso.

Alguns elementos retornam sempre, como se fossem parte de um léxico silencioso dos lugares. As espreguiçadeiras carregam vestígios de corpos que já estiveram ali. A ausência se inscreve na forma moldada pelo uso, no volume do descanso. As ranhuras na fibra, fissuras que se acumulam. O branco, antes reluzente, agora levemente fosco, gasto, marcado pelo sol e toque.

As cadeiras de plástico denunciam um padrão de desgaste: quase todas racham no mesmo ponto, no alto do encosto, como se o tempo e o peso do corpo seguissem um roteiro repetido, quase coreografado. Algumas envergadas, outras partidas, resistem um pouco antes de cederem ao ciclo do abandono. Essas pequenas fraturas não são apenas sinais de fragilidade, mas de permanência — da matéria que cede, mas ainda insiste em ocupar o espaço. Como na fotografia, onde o tempo também se imprime na superfície, essas marcas se tornam vestígios de uma presença que já não está, mas que continua ali, dilatada. O corpo que já se foi permanece sugerido pela dobra do plástico, pela curva que o peso deixou.

As espreguiçadeiras sempre me chamaram a atenção nos clubes. O material, a forma, a sua movimentação em torno do sol ou em busca da sombra. O tato seco, áspero em alguns pontos, polido em outros. A inclinação, fixa ou modular. Umas mais propícias para ler, outras para o abandono do corpo ao sol. Deslocada, apoiada no muro ou repousando sob a sombra do guarda-sol. Encostadas na parede ou na grade, têm um volume humano. Parecem corpos que repousam, cotovelos apoiados, pés cruzados contra a superfície. Moldam quem se deita sobre elas, esculpem posturas intermediárias entre o sentado e o deitado, um corpo suspenso pelo cansaço. Se insinuam como marcadores de tempo. Giram ao longo do dia, acompanhando o movimento da luz, inclinando-se com a curva do sol. Gosto de chegar cedo ao clube e observar como foram deixadas no dia anterior. Vestígios de corpos, rastros de presenças. A organização acidental do espaço, desenhada sem intenção pelo uso, pelo gesto cotidiano.

Os dedos enrugados pela água sempre me despertaram curiosidade, com suas almofadas amolecidas, desbotadas, a textura que se altera com o tempo submerso—como se a pele absorvesse a fluidez da piscina e esquecesse, por instantes, sua materialidade. A pele avermelhada, repuxada pelo sol, ardendo e grudando sob o toque do cloro. A névoa do cheiro limpo demais da piscina arde nos olhos, embriaga a respiração, quebra a luz em cores suaves. O corpo cansado e amaciado, como um tecido que se desgasta com o excesso de umidade.

A água de cloro das piscinas — fisicalidade cortante, cheiro ácido, permanência. Ela se infiltra nos fios de cabelo, desidratando e endurecendo-os. Grudado à pele em uma película sutil, tornando-a áspera, às vezes coçando, às vezes ardendo. Os olhos vermelhos, secos, encharcados de ardência. O cloro está por toda parte, impregnado nos poros, formando um véu translúcido que altera sutilmente a cor do corpo. A pele sente primeiro, depois a memória: lembro do vento frio na borda da piscina, do instante antes do mergulho, dos poros que saltam, dos pelos que se arrepiam. A pele molhada cintila sob o sol, partículas suspensas, tremores leves na sombra. “O vento é fraco, na sombra ele é frio em sua pele molhada” (WALLACE, 2005, p. 22) E, ao final, a cena se repete como um rito: entrar no chuveiro de “água doce”, quente, limpar o cloro, deixar a água pesar sobre os ombros, sentir o calor dissolver o cansaço, enquanto o corpo, ainda vibrando, tenta recordar a leveza da flutuação.



Figura 72: Fotografia 35mm Tiago Lima, *nado*, 2020-2025.



A touca apertada, teimosa, difícil de colocar, repuxando os cabelos, pressionando a testa, comprimindo os olhos. Reajustes sucessivos até encontrar um mínimo de conforto. Teve um tempo em que raspar a cabeça parecia solução. Os óculos apertam, cravam sua moldura ao redor dos olhos, deixam marcas na pele, traços temporários de um tempo submerso. A pressão da borracha contra o rosto se mistura ao sol, que também deixa seus vestígios: marcas de queimadura no limite onde a água não alcança, um contorno irregular entre a parte protegida e a exposta. Inclina a cabeça e pula — um súbito calor invade a orelha, preenchendo-a por dentro, e a água aquecida no cérebro esfria na concha de fora do ouvido. O piso é áspero, quente contra a sola dos pés enrugados e desbotados. A pegada molhada, primeiro nítida, some lentamente, esvanecendo até virar nada.

Nadar é, antes de tudo, aprender a respirar. Com fôlego longo — *nado* é como atravessar a piscina debaixo d'água: instante em que se escolhe o silêncio do ar preso, a contenção do corpo que desliza sem urgência e se entrega ao tempo dilatado do cansaço — um tempo que não acelera, mas se expande.

Byung-Chul Han escreve que “apenas o demorar-se contemplativo tem acesso ao longo fôlego, ao lento” (HAN, 2017, p. 36). *Nado* é esse demorar-se. O corpo enche o peito de ar como quem hesita antes do mergulho, retém a respiração como quem adia a volta à superfície. É preciso economizar: ar, energia, gesto. O movimento se torna lento, alargado, suspenso, quase meditativo. A força bruta cede lugar à precisão mínima, ao deslocamento contido e contínuo. Sob a água, a visão se torna espessa, a luz se espalha em vibrações instáveis, o tempo se dissolve no ritmo do próprio corpo. O silêncio é completo, exceto pelo som abafado dos batimentos cardíacos e das bolhas que escapam, lentas. E então, quando o ar começa a faltar, há um instante antes de emergir: um intervalo onde o corpo hesita, ainda suspenso entre a necessidade de respirar e a vontade de permanecer. Esse momento ambíguo é *nado* — o limiar entre a entrega e o retorno.

Essa escrita normalmente acontece quando o clube está vazio, aquele vazio que amplifica o espaço, potencializa a presença das coisas. O sol alto, as superfícies claras e reluzentes. Escrevo de olhos semicerrados, as pálpebras contraindo-se contra a luz, o calor pesando nos ombros. As sombras encurtam, tornam-se mais densas, desenhando contornos mais intensos no chão aquecido.

Além de escrever, também gosto de ler ao sol, exige olhos apertados. O brilho da página branca reverbera, força um piscar demorado, uma adaptação incômoda. O suor desponta, primeiro discreto, depois insistente: escorre pela nuca, encontra o dorso, no peito se acumula em pontos dispersos, unindo-se num caminho mais lento ou mais apressado conforme as curvas do corpo. Ao fechar o livro, as cores se apresentam diferentes — menos saturadas, enevoadas, desbotadas, como se o sol tivesse sido filtrado por um tempo mais espesso. É nesse intervalo em que o olhar ainda tateia, onde a nitidez falha e a luz se dispersa, que se encontra também a narrativa de *nado*: uma travessia visual turva, hesitante e cansada.

Abrindo os olhos debaixo d’água: notas para uma narrativa turva

A narrativa turva de *nado* se constrói como o ato de abrir os olhos debaixo d’água. Há uma espessura na visão, uma duração diferente. Os contornos se dissolvem, os movimentos parecem retardatários, arrastados por uma lentidão poética. As formas se tornam trêmulas, vibram. Quando o dia está ensolarado, esse olhar submerso é quase um presente – uma coreografia silenciosa de reflexos e distorções, onde a luz atravessa a camada em movimento da água antes de encontrar os azulejos. O corpo também participa dessa dança: os braços se movem, lançando sombras instáveis, as mãos se deformam em primeiro plano, ondulando em um fluxo incerto.

Mas não se trata apenas de uma adaptação do olhar ao ambiente aquático. Não é uma visão *na* água, mas uma visão *pela* água — filtrada por sua densidade, sua refração, seus movimentos internos. A imagem, nesse contexto, não se estabiliza: ela treme, dissolve-se, recompõe-se. Fundem-se percepção e devaneio, nitidez e borramento. Trata-se de um olhar vulnerável, sem proteção, que exige entrega: quanto mais se insiste nele, mais o olho arde. A água impõe seu tributo — um prazer sempre acompanhado de incômodo, de troca. Respirar torna-se um exercício controlado, o tempo se dilata. Entre a ofegância e a suspensão, o corpo aprende a ver de outro modo.

Essa lógica aquática, contudo, não opera apenas no plano da imagem isolada — aquela que, mesmo sozinha, pode carregar em si uma latência narrativa, um gesto de evocação. Ela se radicaliza no fotolivro, onde a narração se faz *pela* água: não através de um fio condutor linear, mas por meio de uma montagem sensível que acolhe o intervalo, a repetição e o ruído. A água, aqui, não é só metáfora, mas método. Sua fluidez se infiltra na própria construção da narrativa visual, dissolvendo certezas e propondo uma percepção porosa, em que as imagens se encostam mais do que se explicam. O que se constrói é uma narração hesitante, turva, em que o sentido não é dado, mas emerge — lentamente, como um corpo que vem à tona. As fotografias não se impõem com contornos rígidos, mas com margens instáveis, imagens que parecem estar sempre à beira de se dissolver. Como memórias vistas debaixo d’água, elas são fragmentadas, imprecisas, desdobram-se em luzes e sombras.

Narrar não é informar. Se a informação busca acelerar o entendimento, rasurar os desvios e preencher os silêncios com sentido imediato, a narrativa — sobretudo aquela que se aproxima da experiência poética — suspende o tempo, atravessa a superfície, permite que o que não se mostra possa ainda assim ser percebido. É o que propõe Byung-Chul Han em seu livro “A crise da narração” ao afirmar: “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (HAN, 2023, p. 19). Evitar explicar não é omitir, mas preservar a abertura, o entre, o que ainda não encontrou forma. A narrativa, nesse sentido, é um gesto erótico — no sentido mais amplo da palavra: não o erotismo enquanto temática, mas como estrutura estética e perceptiva.

Para Han, o erótico é o que se sustenta na distância, na sugestão, no intervalo. “O erótico ocorre no fechar dos olhos. Somente o silêncio, a imaginação, abre profundos espaços internos de desejo à subjetividade.” (HAN, 2022, p.142). É no hesitar, no deixar margem, – deixar á margem – é que ele se encontra, “O erótico se diferencia do pornográfico pelo seu caráter indireto e sinuosidade. Ama as distâncias cênicas. Contenta-se com alusões, ao invés de expor diretamente as coisas” (HAN, 2019, p.92).

Em *nado*, a ética da hesitação permeia toda a construção narrativa. A montagem não busca oferecer um mapeamento documental dos clubes retratados; ao contrário, recusa a apresentação direta de suas identidades. Não há nomes, localizações ou qualquer referência explícita que permita reconhecê-los de imediato. Os enquadramentos, muitas vezes, recortam porções tão específicas ou genéricas que mesmo os frequentadores habituais desses espaços teriam dificuldade em situá-los. Piscinas, bordas, sombras e superfícies surgem como fragmentos — ao mesmo tempo singulares e passíveis de pertencer a qualquer clube onde se pratique natação.

O que se constrói, assim, não é um inventário objetivo, mas um percurso visual marcado pela suspensão, pelo intervalo e pelo que se insinua. Não se trata de uma deriva metodologicamente estruturada, mas de uma disposição sensível ao deslocamento, de uma escuta atenta aos encontros imprevistos. As visitas aos clubes, quase sempre sem roteiro ou destino pré-determinado, abriam espaço para que o acaso operasse como força compositiva, como matéria-prima para uma narrativa que se organiza na própria prática de olhar.

Como observa Jacopo Crivelli Visconti, “o acaso constitui uma matéria-prima da produção artística, mas é evidente que, no âmbito específico das derivas, o deslocamento, e portanto o contato direto com o mundo, amplificam o seu peso específico” (VISCONTI, 2012, p. 40). É nesse deslocamento — físico, temporal e perceptivo — que a narrativa de *nado* encontra sua coerência interna, feita menos de respostas do que de insistências fabulativas.

Como na escrita de Georges Perec, em que o *infraordinário* adquire centralidade, aqui o que parecia fundo emerge em primeiro plano. Espreguiçadeiras, sombras, toalhas, reflexos: fragmentos do ordinário que não demandam explicação, mas insistem, retornam, e assim se tornam presença narrativa. O cotidiano não é apagado pelo tempo; ele o absorve. Sua repetição, suas marcas de uso e ruído, são justamente aquilo que permite à imagem deixar de ser apenas registro para se tornar evocação. É nesse ponto que a fotografia se aproxima da linguagem do erotismo — tal como pensada por Roland Barthes, citado por Han:

O lugar erótico de um corpo está precisamente ali “onde se bifurca ou se separa a veste”; a pele que “brilha entre duas bainhas”, por exemplo, entre a luva e a manga, a tensão erótica não surge da permanente exposição da nudez, mas da “encenação de um focar e desfocar”. (BARTHES, 60 apud HAN 2016)

Aplicada à imagem, essa ideia propõe uma forma de olhar que não busca exaurir o sentido, mas sustentar a ambiguidade. A imagem verdadeiramente erótica, segundo Barthes, não é aquela que mostra tudo, mas a que retém. Em *nado*, esse gesto de retenção é operado tanto pelas características materiais da fotografia analógica — o grão, o desfoque, os borrões, as falhas dos filmes vencidos — quanto pelo próprio gesto e estrutura narrativa do fotolivro: repetição, ruído, silêncio, pausa.

O *turvo*, aqui, não é efeito técnico, mas estratégia poética. A “narrativa turva” que sustenta o fotolivro não resulta de uma simples justaposição de imagens ambíguas, mas de um trabalho em compor um campo sensível. *Nado* não documenta os clubes — ele os fabula. As páginas carregam vestígios de devaneios e memórias difusas: o medo silencioso da parte funda da piscina, os primeiros mergulhos desajeitados, a vertigem do trampolim, o arrepio dos mergulhos noturnos, a pele quente sob o toque do sol, a tensão concentrada das competições, a vulnerabilidade exposta do corpo. Fragmentos que não se fixam como lembrança nítida, mas permanecem como matéria nebulosa, contaminada por sonhos e devaneios.

Essa dimensão fabulatória se encontra na própria arquitetura do livro. A montagem atua como quem reordena recordações: aproxima fragmentos, afasta outros, cria vazios onde a imaginação do leitor se infiltra. Como na literatura, o ato de virar a página é também um gesto de sedimentação — as imagens recém-vistas continuam a operar no pensamento, a se misturar com as próximas, formando associações que o tempo reorganiza silenciosamente. Em *nado*, abrir os olhos debaixo d'água significa reencontrar o mundo como algo ao mesmo tempo íntimo e deslocado — um território onde o tempo se move ao ritmo do fôlego contido, da respiração que se prolonga, da contemplação que hesita antes de emergir.

A água é, nesse ponto, mais do que um tema: é uma operação estética. Ao abrir os olhos sob a superfície, a visão se transforma — o contorno das formas se desfaz, a luz se espalha em espectros instáveis, e o corpo do observador precisa se adaptar à viscosidade da imagem. É nesse campo óptico rarefeito que *nado* se inscreve. Como diz Han, “a percepção que se prende a informações não tem um olhar alongado e lento. A informação encurta a visão e o fôlego” (HAN, 2022, p. 23).

Essa recusa da imagem transparente e da narrativa unívoca é também uma recusa política: num mundo saturado de evidência e excesso de visibilidade, produzir uma narrativa hesitante é produzir um gesto de resistência. Trata-se de sustentar o mistério da imagem, o peso do silêncio, o brilho do trivial. Essa forma de narrativa se aproxima de outras práticas artísticas contemporâneas que trabalham o cotidiano com uma lente suspensa — podemos pensar, por exemplo, no cinema de Cao Guimarães, na fotografia de Uta Barth, Wolfgang Tillmans e Mauro Restiffe ou no trabalho editorial de Marina Benzaquem, que em seu fotolivro *Entre* constrói, como veremos, um campo semelhante de hesitação e silêncio.



Figura 74: Cao Guimarães, frame de *Da janela do meu quarto*, 2004.



Por fim, é importante dizer que a narrativa turva de *nado* não surgiu como resultado de uma montagem posterior sobre um arquivo já dado. Ela nasceu junto do gesto de fotografar — ou talvez antes dele, no corpo que retorna, que hesita, que busca, que cansado, ainda nada. Desde os primeiros disparos, já havia uma escuta do tempo e da matéria, um modo de narrar que não se constrói com imagens prontas, mas se revela no processo — na repetição de visitas aos mesmos clubes, na latência das situações, no retorno aos mesmos objetos, aos mesmos vazios.

Quando a estrutura do fotolivro foi escolhida, não se tratava de impor um percurso a um conjunto amorfo de imagens, mas de encontrar uma forma-corpo que estivesse à altura da atmosfera que já se insinuava desde o início: um corpo de imagens que pulsa na frequência do que quase não se nota. Uma espreguiçadeira marcada pelo sol, a sombra de um trampolim sobre o piso áspero, o palito de picolé esquecido ao lado da piscina — pequenos sinais que não clamam centralidade, mas sustentam, em silêncio, a espessura do lugar. Em *nado*, a imagem não é jamais espetacular; ela é circunstância mínima. Infraordinária, no sentido que Georges Perec propõe, ela se afirma justamente por não se impor: persiste como um desvio do olhar acelerado, como um chamado sutil à atenção.

É na montagem do fotolivro que essa poética se corporifica. As páginas brancas, os intervalos, os cortes bruscos e os choques visuais, o uso de escalas dissonantes — tudo isso constrói uma partitura que respeita a cadência dessa presença vacilante. Não há pressa. O ritmo do livro é o ritmo da água: fluido, denso, às vezes interrompido. Uma imagem aproxima-se, depois se afasta. Uma sequência ganha fôlego, depois silencia. O espaço em branco não é ausência, mas um tempo de respiro. A montagem, nesse sentido, torna visível aquilo que, nas imagens sussurrava.

Vivemos em uma era marcada pelo excesso de luz e de imagem. Como observa Byung-Chul Han, “Obscena é a coação de colocar tudo à mercê da comunicação ou da visibilidade” (HAN, 2017, p. 34). A obscenidade, nesse caso, não é moral, mas ótica: tudo deve ser visível, tudo deve ser exibido, tudo deve ser explicado. O que não se mostra plenamente, o que hesita, o que permanece à sombra, é descartado. A opacidade torna-se intolerável. Esse impulso pela exposição generalizada transforma também nosso modo de perceber: o que não é imediatamente funcional ou informativo parece não merecer atenção.

Nado se posiciona na contramão desse paradigma: é um trabalho que desacelera o olhar e insiste em reaprender a ver. Reivindica um tempo de contemplação em que o trivial deixa de ser um dado neutro e passa a ser percebido como matéria viva. Para falar novamente com Bachelard, é preciso aprender “a sonhar a matéria” o que significa não apenas observá-la, mas deixá-la agir sobre nós, como imagem tátil, sensível, e também como memória.

Para ter essa constância do sonho que dá um poema, é preciso ter algo mais que imagens reais diante dos olhos. É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmo, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material. (BACHELARD, 2018, p.20)

A essa poética do trivial se aproxima também Charlotte Cotton, ao escrever sobre uma tendência da fotografia contemporânea que confere intensidade às coisas ordinárias, dedicando uma parte de seu livro à esse “conjunto” de imagens:

As fotografias deste capítulo mostram como coisas não humanas, em geral objetos muito comuns do dia a dia, podem se tornar extraordinárias quando fotografadas... Mas, como normalmente ignoramos esses objetos ou os mantemos na periferia da visão, talvez não os consideramos a princípio como temas visuais legítimos dentro do léxico artístico. Estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados. Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial. (COTTON, 2013 p.115)

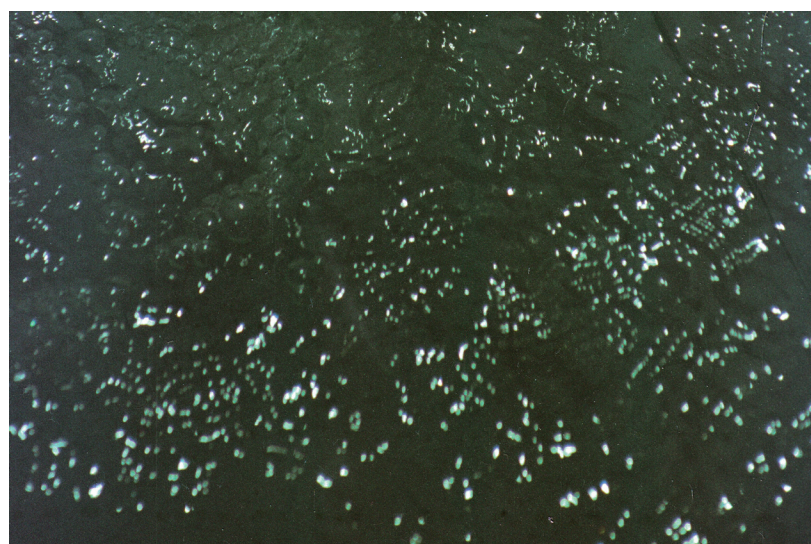
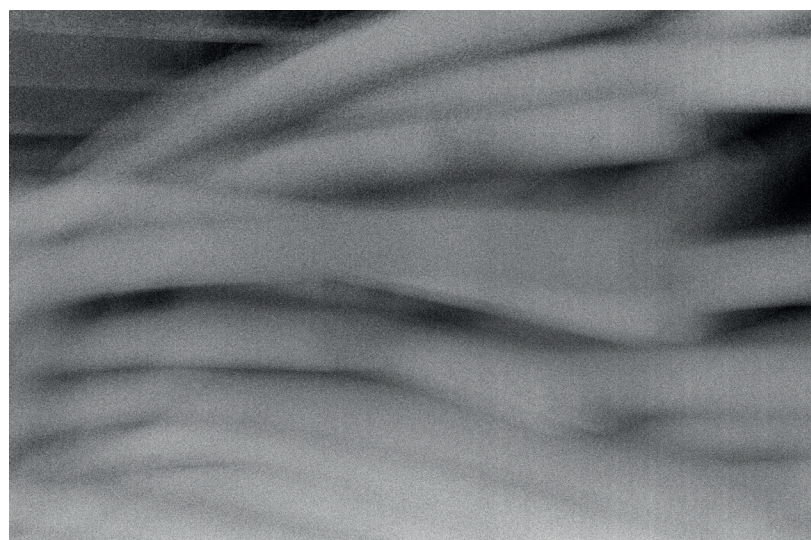
É nesse deslocamento do centro para as margens, do evidente para o esquecido, que *nado* constrói sua narrativa. O brilho do trivial não é um efeito visual — é uma ética do olhar. Não se trata de intervir na cena, mas de permanecer atento a ela. Em *nado*, nenhuma cadeira foi girada para melhor enquadramento, nenhum objeto foi deslocado. O que se vê é o que ali estava — e, talvez justamente por isso, é que se torna imagem. Há, nesse gesto, uma confiança no tempo e em suas camadas: o tempo que arrasta as cores, que desgasta o vinil das espreguiçadeiras, que racha os azulejos, que deixa acúmulo de folhas na borda da piscina. Tudo isso compõe o cenário que o acaso — ou o hábito — constrói.

Nesse ponto, o pensamento de Georges Perec se mostra novamente essencial. Ao perguntar “o que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está?” (PEREC, 2011, p. 179), ele aponta justamente para essa vida que se esconde no habitual. *Nado* é uma tentativa de resposta a essa pergunta — ou talvez apenas de escuta. Ao fotografar esses espaços sem alarde, ao construir uma narrativa sem clímax, o trabalho se alinha a essa busca do “resto” do cotidiano: um vocabulário silencioso de coisas deixadas, de corpos ausentes, de rituais banais.

As piscinas de *nado* ainda respiram. Ventam. Suas águas refletem o céu aberto, absorvem o movimento das folhas que caem, acumulam o rastro de um verão já gasto. São espaços permeáveis: ao tempo, ao acaso, à memória. Não se trata apenas de lugares para a prática do nado, mas de superfícies onde a experiência do corpo é atravessada por variações mínimas — a textura da pedra quente ao entardecer, o cheiro adocicado das latas de refrigerante, o som intermitente das abelhas que rondam as bordas.

Em contraste, as piscinas contemporâneas não ventam. Seladas por tetos metálicos, climatizadas, higienizadas, elas operam segundo a lógica da eficiência: cada braçada é metrificada, cada deslocamento é otimizado, cada gesto monitorado. O espaço não acolhe desvios nem lentidão. O corpo não flutua — executa. Trata-se da transição da cultura do clube, marcada pelo encontro e pela permanência, para a cultura da academia: veloz, solitária e instrumental. A piscina, aqui, já não é espaço de espera, mas de desempenho. As piscinas assépticas das academias fitness — ou aquelas das renderizações digitais ou dos resorts higienizados — que se apresentam como imagem sem ruído. Nada ali se move sem controle. Não há insetos, folhas, sombra ou falha. É o espaço do que Han chamaria de “positividade absoluta” — um mundo onde tudo precisa estar exposto, resolvido, evidente. “A transparência é a nova fórmula para o desencantamento. Ela desencanta o mundo ao dissolvê-lo em informações.” (HAN, 2023 p.86) É um espaço visualmente limpo, mas existencialmente esvaziado.

As piscinas que ventam, ao contrário, permitem o imprevisto. O erro, o silêncio, o tempo que demora. Em *nado*, a fotografia se detém nesses espaços vulneráveis, nesses clubes que ainda guardam resquícios de outra temporalidade. A luz bate nas superfícies desgastadas e confere a esses lugares um brilho inesperado, uma dignidade silenciosa. São piscinas que ventam, que aceitam o acaso, que refletem o sol em suas águas não totalmente limpas. Como nos haicais de Matsuo Bashô em que Han cita, “O ‘vento’ é, para Basho, um sinônimo para a errância e para a fugacidade das coisas.” (HAN, 2019, p.114). São espaços que erram, que mudam, que acolhem o efêmero. Ao contrário das novas piscinas, onde nada se move e nada se altera, as piscinas de *nado* ainda permitem que o tempo aconteça.



Byung-Chul Han, ao refletir sobre o gesto ritual do *ikebana* — a arte japonesa de dispor flores de forma contemplativa —, escreve que “ikebana significa, literalmente, ‘avivamento das flores’. Trata-se de um avivamento singular. Aviva-se a flor, se a auxilia a chegar a uma vitalidade mais profunda, ao dá-la à morte” (HAN, 2019, p. 96). Nesse gesto, o tempo não opera como linha reta de progresso, mas como curva que acolhe a decadência. “O ikebana traz o impermanente como tal à luz, sem a aparência da infinitude. Bela, aqui, é a finitude repousada, serena, apoiada em si mesma, a finitude que se esclarece sem olhar para além de si” (HAN, 2019, p. 96). Essa abordagem pode iluminar não apenas a atmosfera dos clubes — discutida em capítulos anteriores —, mas, sobretudo, o corpo sensível de *nado* enquanto livro. O fotolivro não nega a finitude, tampouco tenta fixar um sentido estável; ele acolhe o desbotamento, o intervalo, a opacidade como parte da sua forma narrativa. O tempo da imagem se curva como a flor no arranjo: não há permanência, mas insistência.

Essa ética da impermanência atravessa *nado* como um sopro: as piscinas não são apenas fotografadas — são dissolvidas, reimaginadas, sonhadas. Ventam porque ainda há por onde o tempo passar. E esse vento, ao soprar entre as páginas, carrega consigo o velamento, a sombra do que não se mostra por completo. Como nos lembra Han, “o velamento e a ocultação são essenciais para a narração”. A pornografia não narra nada. Ela vai direto ao ponto, enquanto o erotismo, como narrativa, alonga-se em banalidades” (HAN, 2023, p. 68). Em *nado*, narrar é velar, alongar, reter — criar espessuras entre uma imagem e outra, ritmar o fôlego da leitura com pausas e silêncios. A identidade dos clubes, por exemplo, permanece encoberta não apenas pelo enquadramento das fotografias, mas também pela própria montagem: ao reorganizar, justapor e alternar as imagens, o livro dissolve os contornos geográficos e inventa um lugar outro, coletivo e onírico, que existe apenas entre páginas.

Como observa Daniela Bracchi, a respeito da materialidade dos livros “as aproximações entre imagens podem ser operacionalizadas pela forma material do livro, de tal modo que a obra editorial serve de guia sobre as relações semânticas entre as imagens” (BRACCHI, 2025, p. 490). No caso de *nado*, esse princípio se manifesta na forma como o intervalo entre as imagens, o ato de virar a página e a alternância entre continuidade e ruptura atuam como forças estruturantes da narrativa. Não se trata de conduzir o leitor por uma linha de causalidade, mas de criar campos de vizinhança, zonas de contato em que as imagens se aproximam e se afastam sem uma lógica previsível. Retomando Barthes via Bracchi, “a sequência abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente” (BARTHES apud BRACCHI, 2025, p. 499). Em *nado*, essa abertura e fechamento não obedecem ao rigor da trama, mas à lógica da ressonância: imagens distantes na ordem das páginas se conectam pela memória do leitor, formando constelações afetivas que vão se sedimentando ao longo da leitura. É nesse processo de acúmulo — de ecos que se infiltram na experiência sensorial — que o “ar” da piscina se instala, modulando-se conforme o repertório de quem folheia: para alguns, a lembrança da infância e do corpo molhado; para outros, o silêncio suspenso antes de um mergulho.

Nas páginas do livro, as piscinas se confundem. As imagens se repelem e se atraem por densidade cromática, gestos interrompidos, texturas que insistem. Como lembra Carrión, “um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido num momento diferente — um livro é também uma sequência de momentos” (CARRIÓN apud BRACCHI, 2025, p. 493). Essa estrutura espacial-temporal transforma *nado* em um território narrativo poroso, no qual cada virada de página é também um deslocamento imaginário.

Montar é nadar: montagem, ritmo e respiração

Montar é como atravessar uma piscina já conhecida — mas por caminhos sempre ligeiramente diferentes. O mesmo azulejo, o mesmo bloco de saída, o mesmo corpo que mergulha — e, ainda assim, tudo se transforma. A cada volta, a água responde de um modo novo, como se, a cada repetição, se inaugurasse uma diferença sutil. Assim também é o gesto da montagem: um fazer rítmico, hesitante, que exige escuta, demora e tato, capaz de fazer emergir, de um mesmo território, combinações sempre outras.

Ao revisitar o acervo de mais de 1500 fotografias produzidas ao longo de cinco anos, o que encontrei não foi um fio narrativo a ser reconstituído, mas uma constelação de fragmentos — pulsações visuais, pequenas epifanias, resíduos de tempo fixados em película. Escutar o ritmo interno do trabalho, o silêncio entre as imagens, a densidade dos encontros e também das dissonâncias. Como observa Daniela Bracchi, no fotolivro a narrativa se constrói menos por encadeamentos lineares e mais por “alterações de estados” (BRACCHI, 2025, p. 495). Em *nado*, uma imagem pode intensificar ou contrariar a anterior, produzir aproximações ou fraturas, ativando uma rede de ressonâncias que não se fecham, mas reverberam ao longo das páginas.

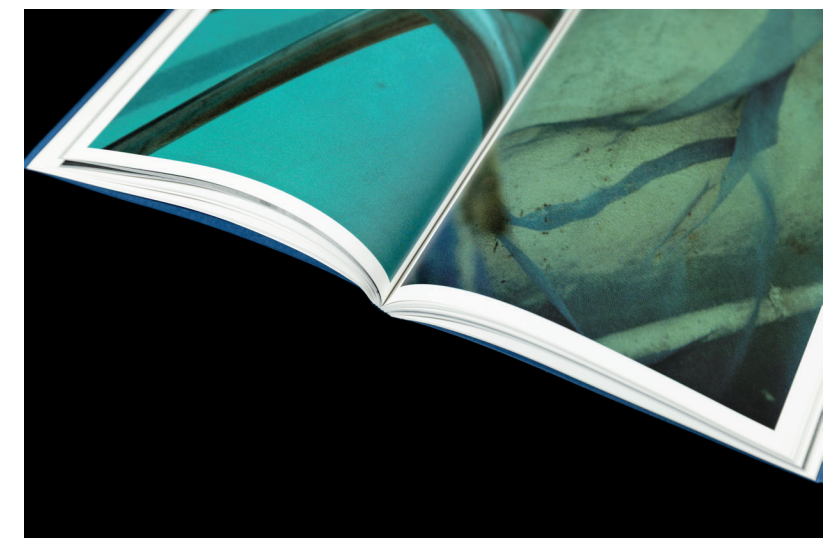
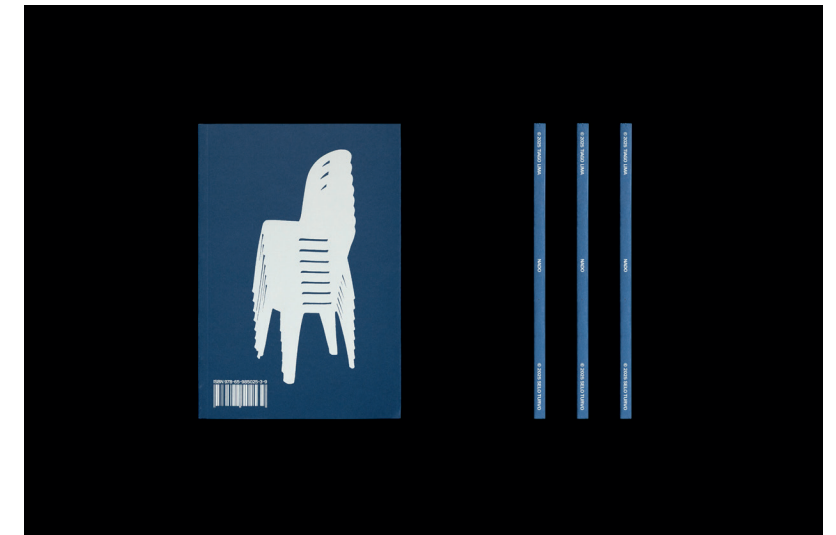
Antes de qualquer sequência definitiva, foi preciso imprimir. Retirar as imagens da tela e trazê-las ao corpo, ao toque. Impressões caseiras, em papéis de qualidade variável, revelaram aquilo que o digital ocultava: texturas que friccionam, tons que ressoam, sombras que se respondem. Espalhá-las sobre a mesa ou fixá-las na parede além de se assemelhar a um gesto arqueológico, também permitiu encontros improváveis: fotografias que, no computador, habitavam pastas distintas ou rolos de filmes diferentes, ali se tocavam, às vezes por afinidade de luz, de motivo ou de gesto, outras pelo choque de atmosferas e texturas. Nem sempre precisavam ocupar páginas vizinhas; bastava que a sequência imprimisse, entre duas ou mais aberturas, um eco visual capaz de prolongar a sensação de um mergulho ou de uma respiração suspensa. Assim, a montagem começava a modelar, nas relações entre imagens, a atmosfera turva e sensorial dos clubes que o livro se propõe a fabular.

Como lembra Edith Derdyk, o livro convoca um “elenco de ações possíveis: olhar, pegar, abrir, folhear, virar, sobrepor, tocar” — uma leitura “corpo a corpo, página a página” (DERDYK, 2012, p. 171). Em *nado*, esse corpo a corpo começa antes da leitura: está presente no próprio processo de montagem, quando as imagens deixam a tela e passam a existir fisicamente, exigindo manipulação, aproximação, afastamento, contato. Mas ele se estende também à experiência do leitor, num gesto que ecoa o universo da piscina. Olhar para a capa é como lançar o primeiro olhar à lâmina d’água; pegar o livro é sentir o peso e a temperatura de um objeto que pede imersão; abrir é romper a superfície; folhear é deslizar braçadas; virar a página é o respirar; sobrepor é criar camadas de leitura; tocar é sentir, na ponta dos dedos, a textura do papel como se fosse a pele em contato com a água.

Na piscina, mesmo quando se está só, há sempre esse diálogo físico: o toque na toalha, o corpo se secando, a pele arrepiada ao sentar na cadeira ainda úmida, o choque da água ao mergulhar. O fotolivro convoca atmosferas semelhantes — convida a uma relação íntima e sensorial, em que as imagens não são apenas vistas, mas tocadas, sentidas, percorridas. Algumas só ganham pleno sentido ao lado de outras, como duplas de nado sincronizado que não se repetem, mas se espelham. A montagem, assim, não apenas narra: ela produz vínculos, tece proximidades, estabelece constelações. E, tal como na piscina, esse percurso é sempre físico, sinestésico, feito de pausas, resistências e atravessamentos.

Nesse contexto, o fotolivro *Entre*, de Marina Benzaquem, emerge como uma referência sensível. Composto por dípticos, *Entre* encena encontros e desencontros entre imagens que, ao se justaporem, criam uma terceira presença — uma zona de atrito e fusão. Como observa Eduarda Freire, “ao juntar duas fotos díspares, Marina Benzaquem cria um limite mágico potencializado pela dissolução entre e através dessa junção” (FREIRE, 2020, p. 94). A proximidade com *nado* não está em replicar um mesmo método, mas na construção de narrativas que se afastam da linearidade, privilegiando atmosferas, ecos e ressonâncias que se sedimentam no olhar do leitor. Em ambos, as imagens operam menos como ilustrações de um enredo e mais como fragmentos que, reunidos, instauram um campo sensível de permanências e desvios.

Se, como afirma Derdyk, o livro pode ser pensado como uma partitura coreográfica, *nado* propõe uma coreografia da hesitação — feita de movimentos ora alongados, ora encurtados, de braçadas longas seguidas por gestos curtos, de acelerações súbitas interrompidas por pausas hora silenciosas, hora ofegantes. Uma cadência que se constrói pelo erro, improviso, no escutar do próprio fôlego. Ao final, talvez a montagem seja menos sobre o que as imagens dizem e mais sobre o que elas fazem: criar vínculos, provocar aproximações, entrelaçar tempos e convocar o leitor a mergulhar — e nadar junto.



Neste díptico de *Entre* (imagem 82), Marina Benzaquem radicaliza a potência do encontro entre imagens como território de fricção formal e desejo sensorial. À esquerda, o corpo quente e úmido de uma perereca tensa-se contra os azulejos de um box azul — um ambiente asséptico, frio, onde o animal aparece em total entrega, capturado por um flash seco e quase clínico. À direita, o quadrante de um corpo emerge parcialmente, com o biquíni azul vibrando em uma sintonia cromática com o cenário anterior. A cordinha do biquíni desamarrada revela não apenas a pele, mas o gesto: há algo prestes a se desfazer, a se expor ou simplesmente a se deslocar.

A composição é frontal, dura, direta — mas o que aparece não é uma frontalidade narrativa, e sim uma superfície vibrante de sugestão. A imagem não “explica”, mas convoca o olhar ao erotismo do trivial, da intimidade em baixa voltagem. Entre os pelos da axila e as patas do anfíbio, forma-se um eixo de simetria que é menos ótico e mais pulsional. O azul, como uma membrana que costura as duas imagens, opera uma ponte delicada entre o reino do animal e o da carne humana — uma “pele entre peles” que transita do azulejo duro às curvas do biquíni molhado.

Há aqui uma montagem que não busca continuidade lógica, mas contaminação poética. A justaposição das imagens, como bem notou Eduarda Freire, “massageia o movimento pendular dos olhos que distendem o encontro em dinamismo hipnótico” (FREIRE, 2020, p.94). É uma tensão entre aproximação e repulsa, entre o toque e o asco, que se mantém suspensa pela qualidade abrupta da montagem. A dobra entre os dois planos funciona como costura e corte, abrindo um campo de latência: o que há entre a perereca e a virilha? Entre o flash e o suor?

Essa imagem também opera dentro de uma ética e estética do ordinário. Há um erotismo da textura — da superfície cerâmica, da pele real com seus pelos, da dobra do pescoço, da porosidade tátil de um corpo vivo. É um erotismo sem glamour, sem coreografia, sem retoque. Um erotismo mundano, suado, que desafia a visualidade higienizada da pornografia contemporânea. Por fim, essa montagem afirma-se como o lugar de uma terceira imagem. Não é a perereca, não é o corpo. É o entre: o território da ambiguidade, da leitura em suspenso, da tensão sem resolução. Um campo onde o trivial ganha espessura simbólica, e onde o corpo — seja ele humano ou animal — é matéria de espanto e reconhecimento.



Figura 82: Marina Benzaquem, *Entre*, 2020, fotos miolo do fotolivro



Diferente de *Entre*, em que a lógica dos dípticos constitui a própria espinha dorsal do livro, em *nado* as duplas aparecem de maneira esparsa, como zonas de intensificação, momentos em que a narrativa se adensa e provoca uma fricção mais direta entre imagens. São apenas nove dípticos em todo o corpo do fotolivro, e justamente por isso sua aparição ganha um peso singular: nelas, uma tensão formal e cromática se estabelece, condensando o que nas demais páginas se dá em suspensões mais dilatadas, entre uma imagem e o vazio. Como observa Daniela Bracchi:

nem sempre as mudanças que percebemos entre uma imagem e outra, como acontece na sequência de um fotolivro, referem-se a uma relação de causa e efeito... as imagens podem apresentar outras relações entre si, e serem mais ou menos concordantes em relação ao sentido que constroem conjuntamente. (BRACCHI, 2025, p. 495).

É nesse campo de ressonâncias que as duplas de *nado* operam: menos como uma narrativa causal, mais como pontos de atrito em que as imagens se completam, se contradizem ou se explicam mutuamente. Bracchi lembra ainda que “uma imagem pode ter seu sentido ressoado não pela imagem imediatamente posterior, mas por outra ao longo do desenrolar da publicação...” (BRACCHI, 2025, p. 497). Nesse sentido, cada dupla em *nado* funciona como um ponto de condensação que irradia ecos para além de suas bordas imediatas, criando jogos de associação que se prolongam nas páginas seguintes e anteriores, expandindo o campo narrativo para além da justaposição direta. Nessa operação, o livro deixa de ser apenas uma sucessão de imagens para se tornar um espaço de constelações, em que fragmentos aparentemente silenciosos encontram, no gesto da montagem, uma potência atmosférica e tátil — como se o leitor fosse convocado a respirar junto, a mergulhar nos interstícios de um azul que nunca se fecha por completo.

Nesta dupla de *nado*, (figura 83) vemos um momento de suspensão: duas imagens que, se vistas isoladamente, poderiam permanecer como fragmentos silenciosos da paisagem de um clube decadente; mas, justapostas, começam a escavar uma narrativa mais subterrânea, mais tátil e atmosférica.

À esquerda, uma boia de natação repousa sobre uma superfície verde esmaecida, uma espreguiçadeira antiga, gasta. O objeto, um bloco de borracha em faixas horizontais de verde, pêssego, um azul esbranquiçado e um vermelho que ainda insiste em pulsar, apresenta-se como vestígio: seu desgaste não é apenas formal, mas também temporal. O atrito entre o que é cor vibrante (a memória de sua origem) e o que é esmaecimento (o presente em que se encontra) evoca o próprio conceito de “imagem cansada” que percorre a poética de *nado*. É como se essa boia fosse um pequeno arquivo da infância: não o brilho de um verão vivido agora, mas o eco de um verão já gasto, corroído pelo uso e pelo sol.

À direita, um escorregador infantil em fibra verde-claro — da mesma família cromática da imagem anterior — revela, em sua superfície, sinais do tempo: arranhões, manchas, sulcos. O piso rachado ao fundo reforça a precariedade desse cenário, não no sentido de um descuido, mas no de uma inscrição. O tempo aqui é presença acumulada: infiltração, atrito, sol, matéria. Não há corpo visível na imagem, mas o corpo pode ser o que mais se sente — aquele que escorregou, que boiou, que caiu, que parou ali. Há uma vibração entre os objetos, uma correspondência de texturas, cores e memórias materiais. O verde que se repete, as marcas do uso, o sentido do corpo ausente — tudo converge para uma estética do vestígio, da permanência silenciosa das coisas. Na dupla, há também um ritmo visual que ecoa o próprio título do trabalho: *nado*. O olhar desliza da boia ao escorregador como quem atravessa a água. É um movimento sem pressa, que pede hesitação e sensibilidade. As imagens não estão apenas lado a lado: elas se refletem uma na outra, se contaminam, se tocam.

No caso de *Entre*, a justaposição tensiona a matéria do corpo com a matéria animal, fundindo desejos e texturas. Em *nado*, a operação é mais atmosférica: corpo e memória se tornam rumor, como se a ausência fosse, ela mesma, uma forma de presença. Se *Entre* aposta no estranhamento sensorial, *nado* opta pela reverberação lenta de um tempo que ainda vibra nas superfícies. Há um erotismo mais pulsante no díptico de *Entre*, Marina Benzaquem se aproxima do corpo como carne pulsante — suada, úmida, viva, desejo e tensão imediata — *nado* evoca o corpo como marca, como dobra do tempo no espaço.

Ainda assim, ambos compartilham uma ética da aproximação do banal. O corpo da boia, o corpo da perereca, o corpo da pele, o corpo da fibra plástica: todos esses elementos se encontram em um regime visual que desafia o espetacular. São, como escreveu Eduarda Freire, “feições malcriadas e ângulos duvidosos” (FREIRE, 2020), mas também íntimos, frágeis, capazes de escancarar uma poética do ordinário que só emerge quando o olhar desacelera. O que há em comum, sobretudo, é o gesto editorial que transforma o cotidiano em campo de fricção sensível. A montagem não é aqui uma técnica, mas uma poética. Como escreve Sergei Eisenstein:

Cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 1942, p. 18)

Essa imagem generalizada — esse tema que *nado* e *Entre* evocam — talvez seja justamente o da intimidade entre coisas. A possibilidade de que uma boia esquecida e um escorregador rachado, ou uma perereca e um suvaco, possam construir um campo de afeto, tempo e linguagem. Há algo de coreográfico nesse modo de se articular imagens: como uma dança silenciosa entre superfícies que se tocam, se repelem, se aguardam.

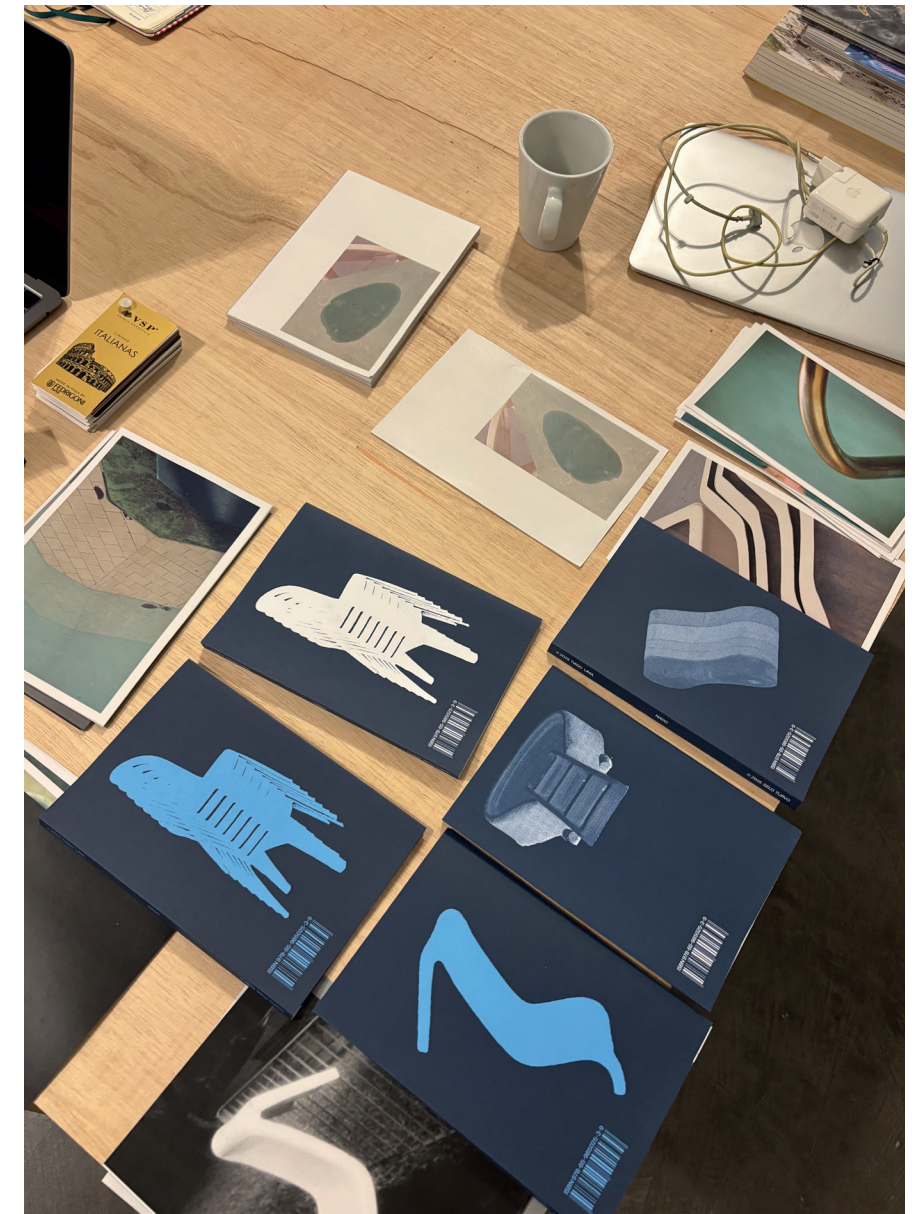
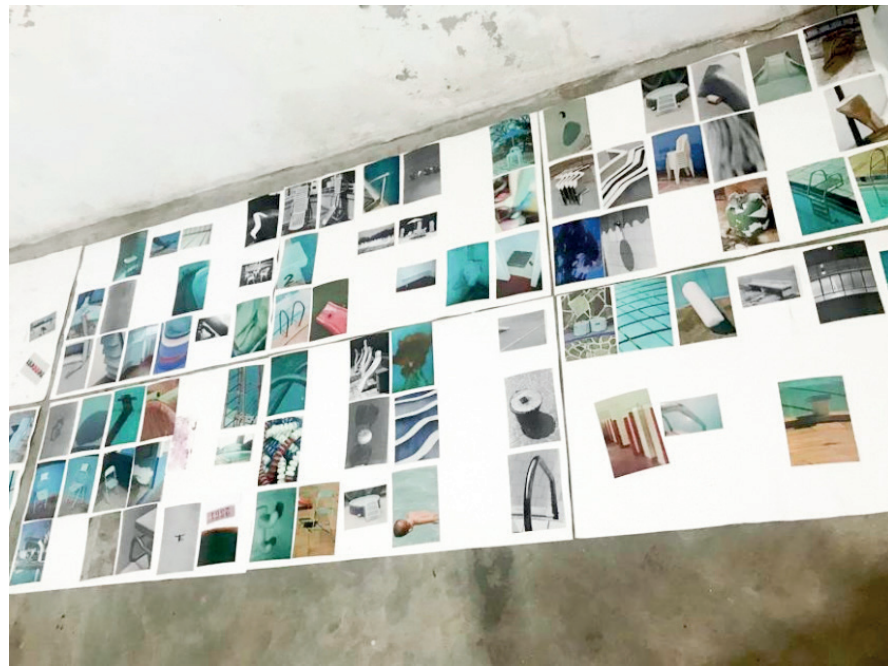
Se, até aqui, mergulhamos no modo como o olhar é editado, ritmado, entrecortado pelo gesto da montagem, é preciso agora voltar para aquilo que sustenta e concretiza esse movimento: o fotolivro. Não apenas como suporte, mas como corpo sensível e vibrátil, onde imagem, papel, dobra, textura e tempo se inscrevem. Um corpo que respira, que se abre e se fecha, que cheira e pesa nas mãos.

O fotolivro como corpo

Ao decidir que *nado* existiria enquanto fotolivro, não se tratava apenas de uma escolha editorial ou de conveniência prática, mas de um gesto conceitual — quase corporal. A fotografia, que já carrega em si um espessamento temporal, encontra no livro um espaço onde esse tempo se dilata ainda mais. O fotolivro permite que a imagem respire, que o olhar escorregue lentamente entre páginas, que o toque do leitor se torne parte da experiência. A escolha do formato livro está enraizada no desejo de uma aproximação sensível entre obra e espectador: o livro como corpo sensível, que se dobra, que se abre, que exala seu cheiro e absorve as marcas do tempo. Como lembra Walter Benjamin, ao citar o provérbio latino *Habent sua fata libelli*, os livros têm seus próprios destinos – (BENJAMIN apud HAN, 2022, p.38) carregam a passagem dos dedos, a memória do gesto, a permanência no mundo físico.

O corpo de *nado* não foi moldado de forma inteiramente solitária, embora tenha nascido assim. Até meados de 2024, a edição era um exercício mais individual: as imagens eram selecionadas, organizadas e remontadas apenas por mim, ainda que, ao longo do caminho, eu as mostrasse em disciplinas da faculdade, em conversas informais com amigos e colegas da área. Os primeiros bonecos — cinco ao todo — foram feitos de maneira artesanal, colando cada fotografia à mão em cadernos comprados prontos, experimentando diferentes formatos, tipos de impressão e acabamentos. Esse processo manual, quase laboratorial, foi dando forma ao projeto antes mesmo de qualquer parceria formal.

A virada aconteceu quando conheci os editores João Pedro Lima e Alix Breda, durante uma edição do Laboratório de Fabulações promovido pelo Selo Turvo, em 2024. Levei comigo alguns desses bonecos, ao apresentá-los, iniciou-se um diálogo que, semanas depois, se desdobrou no convite para publicar o livro pelo selo. A partir desse momento, o trabalho passou a ser efetivamente coletivo. As reuniões semanais tornaram-se um espaço de experimentação: discutíamos quais imagens integrariam a seleção final, como articular as duplas, onde abrir respiros entre blocos visuais, se o livro comportaria textos ou se permaneceria em silêncio, além de todas as decisões materiais — formato, capa, papel, encadernação, tiragem, circulação. Cada escolha implicava negociação e cuidado, como se a montagem deixasse de ser apenas uma operação visual para se expandir em um exercício de convivência e afeto, em que o gesto editorial era, também, gesto de escuta. Ainda que *nado* seja uma publicação independente, sua parceria com o Selo Turvo situou o projeto em um circuito editorial estruturado, com contrato, planejamento de distribuição e venda, articulando autonomia e institucionalidade.

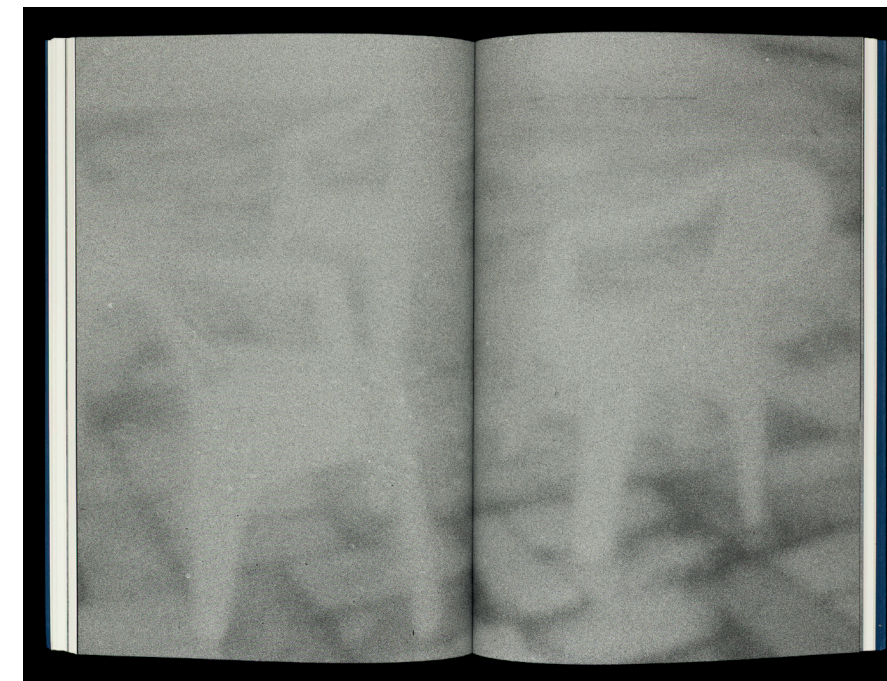


O diálogo com Alix se concentrou sobretudo na edição fotográfica: testamos diferentes modos de encadear as imagens, procurando não apenas continuidade, mas também fricções. Havia, por exemplo, repetições cromáticas que funcionavam como ecos — azuis que retornavam em tonalidades diversas, instaurando ritmos ao longo da sequência. Algumas fotografias imprimiam aceleração, sugerindo movimentos, enquanto outras instauravam uma lentidão contemplativa, pausas necessárias para que o olhar pudesse demorar-se. Além da edição do fotolivro, uma das colaborações mais significativas com Alix foi a escrita conjunta do único texto presente em *nado* — a quarta capa. Ali, imersos no universo das imagens, surgiram fragmentos que não pretendem explicar, documentar ou informar, mas evocar: a pele arrepiada, o fôlego afogado, a risada inocente que se distorce debaixo d’água. “Um fôlego afogado em camadas encobertas, onde reverberações de tempos idos... passam pela turquesa e pela risada inocente que se transforma debaixo d’água... o marasmo daquele verão estampado na poça que nunca mais evaporou na espreguiçadeira.” Trata-se de uma escrita que não vem depois, mas junto — nascida das escolhas de imagens, das experimentações visuais, das conversas e trocas. Um texto que, ao mesmo tempo em que emerge da edição, a retroalimenta, devolvendo energia ao processo e abrindo espaço para uma ambiência remanescente, turva e persistente. Como as próprias imagens, algumas frases insistiam em permanecer, pedindo espaço; outras precisavam ceder, compondo uma economia de silêncio tão necessária quanto a presença.

João, por sua vez, assumiu a direção do design gráfico, elaborando estratégias visuais que amplificassem a narrativa. Uma das mais significativas foi o tratamento dado às fotografias em preto e branco, organizadas em blocos separados, impressas em papel preto e em página sangrada. Esses segmentos funcionavam como zonas de densidade, instaurando interrupções mais abruptas na fluidez cromática do livro. Longe de serem meros contrastes, esses blocos operavam como pausas espessas, criando respiros carregados de matéria, como mergulhos súbitos em águas turvas que intensificavam, por contraste, o retorno ao fluxo colorido que atravessa *nado*.

Desde o início, havia também um desejo muito claro: que o fotolivro tivesse leveza física e afetiva — que pudesse ser manuseado com facilidade, lido à beira da piscina, guardado dentro de uma bolsa junto com a toalha e os óculos de natação. O formato pequeno e portátil era parte do projeto poético: um livro que não se impõe pelo peso, mas convida pelo gesto. Como afirma Byung-Chul Han, “sem contato físico, não se formam vínculos” (HAN, 2021, p. 32). O livro, ao contrário da imagem digital que se dissipa na tela, persiste. Ele exige toque, exige presença, e esse gesto tátil — virar a página, demorar-se numa dobra, voltar ao início, esquecê-lo ao canto — é também um modo de pensar.

A materialidade do livro — seu papel, seu peso, a porosidade da fibra, a dobra da capa — participa ativamente dessa construção. Como propõe Daniela Bracchi, “o formato tridimensional do fotolivro permite que o leitor manuseie um objeto que o convida a vagar e descobrir outras pistas deixadas pelo autor, percorrendo caminhos alternativos de leitura e inserindo outros tempos de fruição” (BRACCHI, 2025, p. 494). Assim, *nado* se oferece como um corpo sensível, onde cada decisão editorial reverbera na experiência de leitura — uma experiência que se dá tanto nos olhos quanto nas mãos.





A escolha pelo fotolivro não foi apenas uma decisão estética, mas também ética e política. Diferente das exposições, condicionadas a datas, espaços e instituições, o livro escapa. Ele dobra-se, circula, viaja de mãos em mãos. Habita mochilas, mesas, estantes, bolsas de piscina. É múltiplo, íntimo e acessível. O tempo da leitura pertence ao leitor. Há algo no papel que respira. Que range sutilmente ao ser folheado, que guarda marcas do manuseio, que aquece com o toque. Como uma pele, ele acumula memória. Walter Benjamin, ao evocar o cheiro dos livros antigos, observa que o tempo se sedimenta na matéria — e que a experiência estética se dá não apenas pelo olhar, mas pelo vínculo tátil e sensorial com o objeto. “O livro é, também, um artefato olfativo”, escreve em seus fragmentos sobre colecionismo e memória (BENJAMIN, 1994). Ao pensar *nado* como corpo, essa dimensão material foi essencial: o cheiro da tinta fresca, a secura das páginas, o som breve do virar — tudo isso compõe a atmosfera do trabalho.

Como nos lembra Edith Derdyk, ao tratar o livro como uma “partitura coreográfica” (DERDYK, 2012, p. 171). Cada página se transforma em palco de um gesto, em tempo e espaço que se desdobram pelas mãos. O ato de folhear torna-se próximo do ato de nadar: requer ritmo, pausa e fôlego. “Quando pegamos um livro e abrimos sua primeira página, o tempo é inaugurado” (DERDYK, 2012, p. 171). A leitura, assim, não é apenas um ato intelectual, mas uma experiência física e rítmica: um corpo que encontra outro corpo, que o atravessa, que o escuta em silêncio. Enquanto a exposição exige presença em um tempo e espaço delimitados — uma sala, uma parede, um circuito —, o fotolivro oferece liberdade de tempo, de lugar, de forma. Pode ser lido na borda da piscina, na cama, no ônibus. Pode ser fechado e reaberto, interrompido e recomeçado. Pode ser lido devagar, como quem boia, ou rapidamente, como quem atravessa a piscina num só fôlego.

Ao final de tudo, o que resta é essa sensação: a de que o livro é, também, um espaço-tempo. Um clube portátil, silencioso, íntimo. Uma piscina feita de papel e ar, onde o olhar nada sem pressa. Um lugar onde as imagens não se impõem, mas se oferecem — discretas, cansadas, à espera. Um lugar onde o corpo do leitor encontra o corpo do trabalho. E onde o gesto de virar a página se aproxima daquilo que, desde o início, move *nado*: o corpo que escuta, o corpo que atravessa, o corpo que sente.



A piscina transborda: Considerações e encaminhamentos

Nado não se conclui — se prolonga, transborda. Como a água que resiste a ser contida, o trabalho escorre para fora de seus próprios limites. As imagens, os clubes, os gestos de montagem e os silêncios do ordinário não se encerram aqui. O que esta dissertação construiu foi um campo de escuta e de atenção: às formas turvas da memória, ao peso poético das coisas banais, à possibilidade de se pensar a fotografia como atravessamento sensível entre matéria, tempo e corpo.

Ao longo dos capítulos, o processo foi sendo compreendido como um nado lento, hesitante e experimental. Partiu-se da experiência cotidiana com os clubes e piscinas, passando pela materialidade da fotografia analógica e pelo uso deliberado de suportes instáveis, até chegar à construção do fotolivro como corpo coletivo, sensível e narrativo. A cada etapa, o trabalho se ofereceu mais como escuta do que como afirmação. Mais como deriva do que como destino.

A construção de *nado* enquanto fotolivro foi também a construção de um tempo. Um tempo não cronológico, mas sensível — em que olhar é semelhante a nadar: é preciso fôlego, demora, entrega. A opção por esse suporte, como foi discutido, não se deu apenas por conveniência, mas por afinidade com um tipo de experiência visual e tátil que se opõe à velocidade do mundo digital e à transparência excessiva da imagem contemporânea. O livro, em sua materialidade silenciosa, permitiu instaurar esse gesto de demora.

A piscina, como vimos, não é apenas um objeto, mas um campo sensível: de memória, de corpo, de duração. Assim como a fotografia — que, neste trabalho, foi desautomatizada, desacelerada, exposta ao erro e à impermanência, como forma de reencontrar sua potência poética.

O trabalho com *nado* não se esgota neste fotolivro. Ele segue desdobrando-se em outras formas e suportes: instalações, cadernos, objetos encontrados, vídeos, e talvez, um dia, outra publicação. O que permanece é esse impulso de escavar o sensível, de narrar sem contar, de ver sem possuir. E talvez, acima de tudo, de aprender com a água: a não fixar, a não endurecer, a seguir em travessia

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria - terceira edição - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BADGER, Gerry. “Por que os fotolivros são importantes”. In: Revista Zum, n. 8, Instituto Moreira Salles, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>

BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. (Obras escolhidas).

BENZAQUEM, Marina; ENTRE - 2020

BERGER, John. Para entender uma fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRACCHI, Daniela Nery. Entre imagens e o folhear de páginas: anotações sobre a narrativa fotográfica e o livro PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG v. 15, n. 33, jan. 2025 ISSN: 2238-2046.

CAMARGO, Gustavo. A produção arquitetônica e sua relação com o poder. 2010 . artigo

COTTON, Charlotte; A fotografia como arte contemporânea - Editora Martins Fontes, 2010.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.3, p.164 - 173, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges; Quando as imagens tomam posição; tradução Cleonice Paes Barreto Mourão- Belo Horizonte, Editora UFMG, 2017.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. Galáxia (São Paulo), n. 14, p. 29–46, dez. 2007.

FARIA, Valéria. Navalhas do tempo. Juiz de Fora: Funalfa, 2014.

FARIA, Valéria. Sianinhas e Saudades. Juiz de Fora: Funalfa, 2020.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico: as heterotopias. São Paulo: Edições n-1, 2013.

HAN, Byung-Chul. A salvação do belo. Petrópolis: Vozes, 2016.

HAN, Byung-Chul. Não-coisas. Petrópolis: Vozes, 2021.

HAN, Byung-Chul. Sociedade da transparência. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. Louvor à Terra. Petrópolis: Vozes, 2022.

HANDKE, Peter. Ensaio sobre o cansaço. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

HERKENHOFF, Paulo. Saunas,2005. In: Adriana Varejão.Chambre d’échos/Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l’art contemporain/Actes Sud, 2005.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Atêlie Editorial, terceira edição, 2002.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: reflexões sobre o ato fotográfico. 2. ed. São Paulo: Ubu, 2015.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. São Paulo: Papirus, 1997.

MAZZILLI, Bruna. Fotolivros e o pensamento sequencial: fotografias em relação. In: Revista ZUM. IMS, n. 18, 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br>

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORENO, Ícaro. Como tentar se esconder do tempo. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

PEDROSA, Adriano. Através: Inhotim. Brumadinho, Minas Gerais: Instituto Inhotim, 2015.

PEREC, Georges. O extraordinário. Trad. Rodrigo Gonçalves Silva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RAMOS, Marina Feldhues. Fotografia, literatura e visualidade: práticas e discursos em mediações culturais. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – UFMG, 2017.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SCHUFFNER, Luciana. O MINAS TÊNIS CLUBE E O ESTADO NOVO: moldando corpo e mente da juventude de Belo Horizonte (1935-1945) - Belo Horizonte, 2007 - Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. Novas Derivas. Tese - USP . 2012. São Paulo

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. São Paulo, 2012.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, Peter. Atmosferas: Entornos arquitectónicos – As coisas que me rodeiam. Editorial Gustavo Gili, SI Barcelona, 2009

ENTREVISTAS:

MACHADO, João. Entrevista informal concedida ao autor em 2024.

REDES SOCIAIS (DIGITAL):

ALEXANDRE, Maxwell. Instagram. 2024. Instagram: maxwell_alexandre. Disponível em: https://www.instagram.com/maxwell__alexandre/. Acesso em: 22 ago. 2024.