



Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Arte

PERMANÊNCIAS:

relações entre espaço e memória na imagem.

Ricardo Theodoro

Brasília, 2014



Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Arte

Ricardo Theodoro

PERMANÊNCIAS:

relações entre espaço e memória na imagem.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nivalda Assunção.

Brasília, 2014

Ricardo Theodoro de Almeida Soares

Permanências: relações entre espaço e memória na imagem.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nivalda Assunção.

Aprovada em: ____/____/____

Banca examinadora

Prof.^a Dr.^a Nivalda Assunção de Araújo

Prof. Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima

Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior

Brasília, 2014

Agradecimentos.

Meus sinceros agradecimentos a todos que participaram desse processo.

A minha orientadora, prof^a. Nivalda Assunção, por acreditar em meu potencial, viabilizando essa empreitada.

Ao Prof. Geraldo Orthof, pela generosidade com que compartilha sua visão sobre a prática e o pensamento em arte, pelas imensas contribuições na pesquisa e pela amizade.

A Prof. Karina Dias, pela abertura de horizontes de leitura.

Aos queridos colegas e amigos da pós-graduação, que pelo compartilhamento, além de contribuírem na pesquisa, fizeram desse percurso, se não menos solitário, pelo menos mais divertido. Em especial, Cecília Bona, Yana Tamayo, Lina Frazão, Cecília Mori, Júlia Milward, Iris Helena, Nina Aprigliano, Raquela Nava, Janaína Miranda, Felipe Cavalcante, entre tantos outros.

A Matias Monteiro, pelo grande apoio e disponibilidade, e pelas belas palavras, fundamentais para me fazer acreditar na consistência do percurso.

A Mariana Escostesguy, pela amizade e tradução para o inglês.

Aos grandes velhos amigos pelas conversas da vida, que reverberam aqui, Denise Vieira, Bruno Terra, Gabriel Schvarsberg, Thiago Teixeira, Joana França, Cecília Penna, Victor Castelo, entre outros.

A família pela existência compartilhada nos espaços de permanência.

A minha mãe, pelo apoio incondicional, pelo exemplo de força e coragem diante da vida.

A Kauê Blass, compaheiro de todas as horas, pela paciência e dedicação no suporte à esse tortuoso percurso, e por tornar o mundo para mim um lugar melhor de se viver.

Resumo

A presente dissertação tem como fio condutor minha produção poética, dedicada ao trabalho de memória no espaço mais impregnante de minha infância, o apartamento e o pilotis do bloco onde residia minha avó, em uma superquadra da cidade de Brasília. As questões teóricas propostas, partiram das diferentes vivências no espaço referido, das reflexões a cerca dos rituais, conscientes ou não, de rememoração e esquecimento relacionados ao espaço, e das relações possíveis destes com o processo sensível de elaboração dos trabalhos poéticos. Abarcando conhecimentos multidisciplinares, passando noções da neurociência à filosofia, além de abordagens memorialísticas no campo da literatura e da poética de outros artistas visuais, em um processo de retro-alimentação entre teoria e prática.

Palavras-chave: memória; espaço; esquecimento; fotografia contemporânea; álbum de família; superquadra.

Abstract

The underlying theme of this dissertation is my own poetic practice, devoted to addressing the memory of the most striking space of my childhood, the apartment and pilotis of the building where my grandmother lived, in a superblock in Brasília. The theoretical issues proposed came from the different experiences in the aforementioned space, the reflections on rituals, conscientious or not, of remembering and forgetting related to space, and the possible relations they can have with the sensitive process of creating poetic work. They also contain multidisciplinary knowledge, spanning through notions of neuroscience all the way to philosophy, in addition to approaches of the memory in the field of literature, and poetics of other visual arts, in a continuous feedback between theory and practice.

Key words: memory; space; to forget; contemporary photography; family album; superblock.

Lista de imagens.

Mário Fontenelle, 1957	12
Marcel Gautherot, 1960.....	12
Marcel Gautherot, 1958.....	12
Ricardo Theodoro, estudos intimistas, 2009.....	26
Ricardo Theodoro, testes de reprojeção, 2010	31
Edward Muybridge, Horse in motion, 1878.....	32
Dan Graham, "Past Present Continuous", 1974.....	33
Peter Campus, frame do vídeo "três transições", 1973-1977	34
Peter Campus, frame do vídeo "três transições", 1973-1977	35
Ricardo Theodoro, frame do vídeo "polifonia", 2011	36
Ricardo Theodoro, "sobreposições", 2011	41
Chino Otsuka, "imagine finding me", 2005	42
Marcelo Zocchio, "Repaisagem", 2012	45
Michael Wesely, <i>Potsdamer Platz</i> , 1997-9	47
Michael Wesely, <i>Potsdamer Platz</i> , 1997-9	47
Ricardo Theodoro, 2012.....	51
Ricardo Theodoro, 2013.....	52
Ricardo Theodoro, 2013.....	52
Sarah Shoefeld, "Mama du Sau", 2005.....	54
Michel Gondry, frames do filme "Brilho eterno de uma mente sem lembranças", 2004.....	57
David Allan, "Origem da pintura", 1775	59
Cristian Boltanski, "10 retratos fotográficos de Cristian Boltanski entre 1946 e 1964", 1972.....	65
Fotografia extraída do livro: "A invenção da solidão" de Paul Auster	67
Karen Miranda, "Histórias Bravas", 2009.....	69
Ricardo Theodoro, "Como desaparecer completamente", 2012.....	70
Ricardo Theodoro, "Como desaparecer completamente", 2012.....	72
Alan deSouza, "The Lost Pictures", 1962-65/2004-5,	74
Alan deSouza, "The Lost Pictures", 1962-65/2004-5,	74

3 frames do vídeo “como desaparecer completamente” 6 minutos.....	76
José Rufino, Sudoratio, 2003	93
José Rufino, Nausea, 2008	93
Ricardo Theodoro, “Abismo”, 2008-2012.	95
Maya Lin, “Blue Lake Pass” da série “Systematic Landscape”, 2009.....	97
Maya Lin, “2 x 4 Landscape” da série “Systematic Landscape”, 2009.....	98
Ricardo Theodoro, “topografia íntima”, 2013.....	98
Ramon Todo, “Bois De Boulogne Paris ”, 2007	100
Ramon Todo, “Volcanic Bomb Of Mt. Asama”, 2007.....	100
Rem Koolhaas, imagens da maquete de estudo do projeto.	101
Ricardo Theodoro, “monólito”, 2013	102
Leonardo Wen, Apto, 2011	108
Ricardo Theodoro, “Permanências”, 2013.....	110
Arman, “It’s not working anymore”, 1970.....	117
Arman, Violino, 1970	117
Peter Fischli and David Weiss, “uma tarde calma”, 1984-85.....	119
Hans Peter Feldmann, “ <i>All the Clothes of a Woman</i> ”, 1975.....	121
Hong Hao, “ <i>My things</i> ”, 2006.....	123
Anthony Hernandez, <i>Aliso Village</i> ,	125
câmara anecóica.....	128
Ricardo Theodoro, “pilotis”, 2013	131
Junger Albretch, “sem título”, 2012	134
Junger Albretch, “sem título”, 2012	135
Yves Klein, “Le vide”, 1959	135
Pedro David, “Aluga-se”, 2011	137
Ricardo Theodoro, “Diáfano”, 2014	138
Ricardo Theodoro, “Diáfano”, 2014	138
Julio Le Parc, “ Continuel-lumière avec formes contorsions”, 1966-2014	139
Julio Le Parc, “ Continuel-lumière cylindre”, 1962-2014.....	140
Janet Cardiff, “Forty part motet”, 2001.....	146

SUMÁRIO

Apresentação.....	9
01 - Sobreposições do tempo na experiência do espaço.....	24
A Obra é o outro.....	27
Polifonia.....	36
Sobreposições temporais.....	38
02 - O inacessível espaço da memória e a fotografia como recordatório.....	50
Como desaparecer completamente.....	70
Desaparecimento.....	75
03 - memória e imaginação.....	79
Esquecimento de reserva.....	83
Lembrança-Imagem.....	85
Monólito.....	100
04 - A memória das coisas.....	104
As coisas.....	106
A nomeação das coisas: A linguagem estabilizando/anestesiando os sentidos.....	111
Desfuncionalização como deslocamento.....	112
Arqueologia.....	113
Colecionismo.....	120
O fotográfico como deslocamento.....	124
Fotografar o espaço.....	126
Luz.....	136
Conclusão.....	141

Apresentação

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais.

Gaston Bachelard, A poética do espaço.

A presente pesquisa se estrutura em torno de minha produção poética, orientada por um desejo de lidar com as sensações de pertencimento e estranhamento que perpassam a minha relação com a peculiar cidade de Brasília. Em meu percurso de formação, que se inicia com uma graduação em arquitetura e urbanismo, e que na pós-graduação desvia o interesse pelo espaço das cidades para o campo da fotografia, a questão da “crise da experiência”¹ na cidade se tornou central para o meu trabalho.

As reconfigurações do tempo e do espaço, desde o que se convencionou chamar por modernidade, provocadas pelas mudanças nos meios de produção; pelos avanços tecnológicos nos meios de transporte e comunicação; pela intrincada dinâmica da economia global, que perpassam as cidades por todo o mundo, tornando-as a cada dia mais anódinas e genéricas, com espaços padronizados que ignoram as culturas e condicionantes locais visando a inserção no modelo corporativo internacional; vem modificando o “meio geofísico que sofre uma inquietante desqualificação de sua profundidade de campo, que degrada relações entre o homem e seu meio ambiente”².

Em meio a esse cenário, parecemos cada vez mais incapazes de produzir representações de nossa própria experiência. Ao ingressar na pesquisa na linha de poéticas contemporâneas, o desafio de colocar a produção prática como guia do percurso teórico, em uma tentativa de gerar um regime de percepção da duração plena e atenciosa diante do espaço, que me conectasse ao conjunto de experiências que me liga ao lugar, acabou por me direcionar para as relações entre memória e espaço.

1 Questão central na obra de Walter Benjamin. Reflexão sobre o abalo das relações do homem moderno com sua tradição histórica e toda experiência plena oriunda dela.

2 VIRILIO, 1993, p. 105-6.

"[...] espaço ou paisagem urbana, assim como se configura nos indivíduos: com seus pontos de referência afetivos ou apenas habituais, seu complicado mas rico e significativo conjunto de signos e sinais, seus mitos, seus ritos, seus complexos, suas relações associativas, às vezes confiadas apenas à força evocativa de uma forma, de uma cor; com sua aglomeração de imagens mnemônicas, perceptivas, eidéticas; com seu confuso e pitoresco contexto. No qual será sempre possível encontrar o ritmo ou a estrutura dominante, aquela sobre a qual foi alcançado um acordo tácito e geral, uma atribuição concorde de valor." (ARGAN, 1998, p. 240)

O que descobri no percurso é que trabalhar com a memória é um terreno escorregadio. Aceitar a condição de imprecisão dos mecanismos de acesso ao passado é determinante para perceber que as diversas narrativas da cidade são um "trabalho de seleção e de combinação que é necessariamente orientado pela busca não da verdade, mas do bem"³.

"A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. (...) É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração." (RICOEUR, 2007, p. 98)

"Nesse nível aparente, a memória imposta está armada por uma história ela mesma 'autorizada', a história oficial, a história aprendida e celebrada publicamente. De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração das peripécias da história comum tidas como os acontecimentos fundadores da identidade comum." (RICOEUR, 2007, p. 98)

A história, o passado, tornam-se assim, um campo de disputa narrativa. "A cidade é o teatro de uma guerra dos relatos"⁴, e os atores dessa guerra tem condições cada vez mais desiguais: o estado, a publicidade (com o vocabulário dos objetos de consumo), a história oficial, cada vez mais tendem a sobrepor a ideologização aos relatos afetivos das sutilezas de se estar no mundo, o "tecido de hábitos e de práticas costumeiras (...)

3 RICOEUR, 2007, p.99.

4 CERTEAU, 1994, p. 129.

os modos como as pessoas se relacionam com seus corpos, usam a linguagem, lidam com a natureza ou uns com os outros”⁵

“Já há muito tempo o poder político sabe produzir relatos a seu serviço. A mídia melhor ainda. Os próprios urbanistas tentaram produzi-los artificialmente nos novos conjuntos. [...] Pelas histórias de lugares, eles tornam habitáveis. Habitar é narrativizar. Fomentar ou restaurar esta narratividade é portanto também uma tarefa de restauração. É preciso despertar as histórias que dormem nas ruas que jazem de vez em quando num simples nome, dobradas neste dedal como as sedas da feiticeira.” (CERTEAU, 1994, p. 201)

Devido a grande importância dada a construção de Brasília para a história nacional, as narrativas da cidade são extremas. Tentarei a seguir, elaborar algumas reflexões sobre essas diversas narrativas que atravessam esse percurso, relacionando-as com algumas macro escolhas no direcionamento da construção da pesquisa poética.

Talvez a principal narrativa histórica de Brasília, seja o épico oficial da refundação da nação, da grande conquista civilizatória dos rincões do *sertão*⁶ brasileiro, do discurso da modernidade do país, reforçados pela monumentalidade característica do projeto moderno para uma capital, com a própria arquitetura instrumentalizada simbolicamente para direcionar nossa relação com o passado.

Desde a antiguidade mais remota, a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa. (...) Os monumentos urbanos tinha uma razão não apenas comemorativa, mas também didática: comunicavam a história das cidades, mas comunicavam-na em uma perspectiva ideológica.(...) Não só também a cidade moderna é um sistema de informação e comunicação, como se integra em uma cultura reduzida, ou em vias de reduzir-se, a nada mais do que um sistema de informação e comunicação. O processo em andamento é o da transformação estrutural da cultura de classe em cultura de massa. (ARGAN, 1998, p. 246)

Brasília é uma cidade que surge já na era da imagem técnica, todo o seu percurso é extensamente documentado. Imagens icônicas como a fotografia de Mario Fontenelle

5 GASTAL, 2006, p. 33.

6 O uso da palavra sertão aqui se refere à área não habitada, em região agreste, longe do litoral, dos centros urbanos e áreas cultivadas.



Mário Fontenelle, 1957

Marcel Gautherot, 1960



Marcel Gautherot, 1958



do encontro dos dois eixos que marcam “o gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse”⁷, ou as belas fotografias de Marcel Gautherot das construções das monumentais obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer, reforçam a presença dessa história oficial no imaginário de qualquer pessoa que tenha alguma relação com a cidade.

“O monumento na forma de patrimônio histórico ou de patrimônio urbano - se manterá como importante auxiliar no processo de construção de significação e identidade dos lugares. E seria esse processo, essa significação arquetípica, que os arquitetos modernos buscariam recriar em muitos espaços, tentando reconstruir neles a força dos lugares tradicionais destruídos. Os novos monumentos do modernismo seriam: [...] pontos fixos que deveriam incorporar e preservar um misterioso sentido de memória coletiva. Preservação do mito pelo ritual - chave para compreensão do significado do monumento [...] e da transmissão de ideias num contexto urbano.”
(GASTAL, 2006, p. 134)

Suzana Gastal (1992) faz uma diferenciação entre os monumentos tradicionais, que ela chama de espaços âncoras, que são aqueles elegidos ou apropriados por uma própria comunidade, “sem qualitativo, estava universalmente distribuído, mas fazia reviver passados particulares de comunidades particulares”; do monumento histórico, que “fazia então apenas referência a uma concepção ocidental da história e a suas dimensões nacionais.” E o que a autora reforça é que as dinâmicas que elegem um espaço âncora não são mapeáveis: “Embora os arquitetos tenham a ambição de participar da produção de monumentos que expressem a memória coletiva, aquilo que os constitui é um mistério”⁸.

É dessa constatação que surge no âmbito dessa pesquisa em poéticas o desejo de refletir sobre outro tipo de relação com o espaço. Em uma cidade com a quantidade de monumentos que temos, e que foi fundada a partir de um gesto, relativamente recente, de imposição, a forma que encontrei para investigar o que se pode chamar de lugares de memória foi me concentrar nos espaços mais cotidianos e impregnantes da minha infância, o apartamento, o pilotis e a superquadra onde residia minha avó, em Brasília. Não em uma tentativa de fazer um estudo definitivo sobre as peculiaridades da

7 Lúcio Costas no Relatório do plano piloto de Brasília.

8 HARVEY Apud GASTAL, 2006, p. 134

espacialidade dessas soluções habitacionais do projeto moderno, mas simplesmente estabelecer “Narrativas fragmentadas”⁹ Onde “o detalhe que a princípio pode parecer dispersante em relação à remontar o passado pode revelar o essencial. Uma narração atenta à tudo”¹⁰.

Outro discurso recorrente na historiografia brasiliense, consolidada desde a fundação, é a denunciadas contradições e injustiças cometidas contra a população pobre que se desloca para construir a cidade, e que logo é excluída de seu seio, representados no cinema por filmes importantes como “Brasília, contradições de uma cidade nova” de 1967 do diretor Joaquim Pedro de Andrade, ou “Companheiro velhos de guerra” de 1990 do diretor Vladimir Carvalho.

É inegável a importância de se confrontar o discurso oficial, estabelecer a proporção das contradições de um projeto de tal porte, o custo humano da saga da construção, compreender as desigualdade sociais que persistem até os dias de hoje na metrópole na qual Brasília se transformou. Principalmente frente ao processo em curso de elitização do plano piloto, devido principalmente a concentração de renda em torno das engrenagens do governo federal.

No entanto a radicalização desse discurso leva a uma interpretação de que a questão do elitismo é uma questão inerente ao espaço da superquadra. Nesse sentido torna-se importante ponderar essa crítica, resgatando as histórias de famílias, que muitas vezes em situação econômica precária, recorreram as oportunidades de Brasília, ocupando com seus numerosos membros, principalmente os modestos apartamentos das quadras 400, e que se apropriaram do espaço das superquadras de forma plena, demonstrando a importância da generosidade dos espaços públicos para a qualidade de vida dos cidadãos.

Essa reflexão torna-se extremamente importante quando levamos em consideração a péssima qualidade dos espaços urbanos gerados pelos atuais projetos habitacionais pelo país afora, que vêm adotando o padrão de condominização. A superquadra como

9 BOLLE, 1994.

10 Ibidem,

experiência urbanística avançada para a década de sessenta foi completamente descartada por uma crítica apressada em rever os paradigmas do modernismo, sem que infelizmente outras soluções para a construção de novas áreas habitacionais emergissem desse debate.

Juntam-se a esse discurso crítico da questão social, a crítica arquitetônica e urbanística internacional, que condena os preceitos urbanísticos do movimento moderno, que tem em Brasília sua maior realização e portanto, o ponto chave das críticas. Entre eles o livro de James Holston, “A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia” de 1993 .

Essas críticas apontavam as pretensões civilizatórias do urbanismo moderno, com suas “propostas de redefinição das funções urbanas, como moradia, trânsito, trabalho e lazer”¹¹, que punham em risco a produção de subjetividades na cidade, regida por um modelo racionalista e funcionalista, que exporia seus cidadãos à um ambiente padronizado e opressor.

Os arquitetos que trabalharam entre as duas guerras [...] tinham consciência de estar ainda ideologicamente ligados às premissas filosóficas do iluminismo e da revolução Francesa. [...] Contestaram o mito ou a metafísica do arquiteto demiurgo, que repete o ato criador de Deus para que sirva de modelo aos mortais no prosseguimento da obra da criação; [...] compreenderam que, como leigos da cultura, deviam fazer tábula rasa não apenas de uma longa tradição, mas também da linguagem formal com a qual se revelava e comunicava aquela mensagem sobrenatural. [...] Era lógico que o racionalismo se apresentasse como rígida anti-iconografia, visando reconduzir a arquitetura ao grau zero da linguagem, onde se reafirmava uma inalienável racionalidade de fundo, quase uma moral geométrica, mas excluíam-se, com o dogmatismo formal do classicismo, todas as possíveis morfologias, tipologias, sintaxes e estilísticas da arquitetura.(ARGAN, 1998, p.246)

Essas críticas foram muito importantes em um momento de transformação de paradigmas do urbanismo, no entanto, simplificam as análises sobre o plano piloto de Brasília. Ao ler uma afirmação como a de Argan: “A cidade não se funda, se forma. As cidades fundadas e construídas por imposição não tiveram desenvolvimento, não são cidades.

11 HOLSTON, 1993, p.10

(...) Brasília é um grande ministério”¹²; me sinto provocado a pensar justamente na minha experiência de formação nesse espaço. É o próprio Argan em outro momento de seu texto que nos dá uma pista para continuar essa reflexão.

“Quem estivesse realmente convencido de que a cidade de amanhã será total, radicalmente diferente da do passado e da atual (o que, afinal, significa totalmente privada de memória) e quisesse de fato ajudá-la a ser assim, só poderia conceber um projeto: a destruição total, absoluta do mundo. Esse projeto infelizmente já existe, mas a bomba atômica não foi inventada pelos urbanistas.” (ARGAN, 1998, p. 227)

Hoje, superado o paradigma do urbanismo moderno, me parece fazer muito mais sentido pensar sobre essa fricção entre a arquitetura e o urbanismo moderno racionalista e os habitantes que dela se apropriaram do que simplesmente desvalidar essa realidade. O embate entre uma população que carregava tradições urbanas de suas experiências anteriores de cidades se adaptando a vida em um espaço proposto como tábula rasa. Podemos compreender a razão histórica dessa visão reducionista, mas precisamos superá-la para encontrar um modo de ser nesse lugar que habitamos.

“[...] o verdadeiro capital de uma nação ou de uma cidade [...] seu patrimônio não é feito dos objetos que ela criou, mas das capacidades criadoras e do estilo inventivo que articula, à maneira de uma língua falada, a prática sutil e múltipla de um vasto conjunto de coisas manipuladas e personalizadas, reempregadas e poetizadas. Finalmente, o patrimônio são todas essas “artes de fazer”.” (CERTEAU, 1994, p. 199)

“[...] o que chamamos de espaço visual, o senso espacial da cidade, é feito de relações associativas e constitui aquele “tesouro interior” que é o pensamento da cidade e que nos permite chamar-nos de seus cidadãos, da mesma forma que o “tesouro interior da língua” e de uma determinada língua nos permite chamar-nos de homens e homens de determinado país” (ARGAN, 1998, p. 239)

Essa argumentação da necessidade de reconhecimento de um modo de vida que se desenvolve na apropriação da cidade de Brasília, nos leva a refletir sobre uma outra força que compõe as narrativas da cidade, e que vem tomando fôlego nos últimos anos. A consolidação da cidade, com o amadurecimento das primeiras gerações que nasce-

12 ARGAN, 1998, p. 234

ram em Brasília, e o reconhecimento da qualidade de vida que desfruta a classe média alta no plano piloto, em contraste com a saturação das infraestruturas das principais metrópoles brasileiras, vem fortalecendo um sentimento de orgulho no brasiliense. Fortalecido por uma certa tendência contemporânea pela nostalgia¹³, em movimentos de revival, provocada talvez pela velocidade das mudanças no mundo atual, vemos uma valorização da identidade da cidade vinculada ao seu passado.

Esse movimento tem sido capitaneado por um modelo de marketing que reduz a história, os modos de viver e a cultura da cidade ao que ela tem de mais superficial e dessa forma vemos a proliferação de uma gama de iniciativas que tem como princípio uma super valorização dos ícones da cidade.

"Nessas leituras, o passado é glamourizado; [...] um pastiche do passado e uma compressão do presente emprestando à realidade atual o encanto e a distância de uma miragem reluzente, numa situação em que parecemos cada vez mais incapazes de ativar esteticamente a própria época e suas experiências." (GASTAL, 2006, p. 113)

"O esmaecimento do passado e suas representações. A palavra época demarcando não mais períodos históricos, mas mentalidades - tão ou mais familiares do que aquilo que chamamos de presente. (...) Fazem com que o passado seja recontextualizado, glamourizado e, muitas vezes, sirva de canal não para mostrar uma anterioridade, real ou fictícia, mas para analisar questões contemporâneas: para Jamenson (1996), uma pós-nostalgia a consumir o passado na forma de imagens sofisticadas." (GASTAL, 2006, p. 113)

Um modelo simplificador, atrelado sempre ao consumo, que parece querer reduzir e congelar a imagem da cidade. Podemos observar essa tendência no culto dos ícones espalhados por guarda-chuvas, camisetas, chinelos, e qualquer outro produto onde se possa agregar valor, com grafismos que remetem aos trabalhos de Athos Bulcão, aos monumentos, ao desenhos das tesourinhas¹⁴ ou qualquer outra referência aos ícones da

13 "Nostalgia como sentimento de oposição ao novo, acompanhada de uma sensação de perda e sofrimento, por considerar o passado além de qualquer recuperação, a não ser estética. Evasão do presente, acompanhada de idealização do passado como edênica idade de ouro." (HUTCHEON, 1991, Apud GASTAL, 2006)

14 Referência aos cruzamentos em desnível no projeto rodoviário do plano piloto, que formam o desenho de uma tesoura.

cidade. A implantação em frente a torre de televisão de um imenso letreiro “EU ‘coração’ BRASÍLIA” é o maior exemplo dessa tendência, que não é restrita a Brasília, e que voltada ao turismo e ao consumo, tenta capturar a essência das cidades.

“Há uma redundância calculada (?) na iconografia que a Cidade Genérica adota. Se estiver próximo da água, os símbolos aquáticos espalham-se por todo o seu território. [...] Se tiver uma montanha, cada folheto, cada ementa, cada bilhete ou cartaz reproduzirá a colina, como se nada mais fosse convincente senão essa redundância sem fim. A sua identidade é como um mantra.” (KOOLHAS, 2010, p. 62)

“Em vez de recordações específicas, as associações de ideias que a Cidade Genérica mobiliza são recordações gerais, recordações de recordações: se não todas as recordações, ao menos uma recordação abstrata e simbólica, um déjà vu que nunca acaba, uma recordação genérica” (KOOLHAS, 2010, p. 62)

Uma substituição da experiência de produção de vida cotidiana, para uma veneração de uma imagem fixa do passado da cidade, um “fetichismo de localidade”. “As culturas locais passam a se tornar *disneyficadas*, através da construção de simulacros artificiais e da transformação em meras imagens do que antes eram tradições”¹⁵.

“Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Marília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes.” (CALVINO, 1990, p. 30)

Associado a esse movimento podemos perceber um discurso preservacionista desmedido, que se aproveita do tombamento precoce de Brasília, para querer fixar a cidade, não como forma de preservar aquilo que ela tem de mais valioso, suas escalas, e a relação que a população construiu com ela, mas sim aquilo que melhor serviu aos interesses de uma elite mesquinha, que se apropriou do espaço público como distância entre instâncias privadas, e do mercado imobiliário. O mesmo tipo de fenômeno que

15 GASTAL, 2006.

encontramos em cidades com centros históricos que passam por um processo de revitalização.

"[...] os processos de restauração tendem a mudar as heterodoxias (próprias das dinâmicas urbanas) em uma nova ortodoxia cultural. Há uma lógica da conservação. Mesmo distribuídos fora dos templos patrimoniais da lembrança e colocados à disposição de habitantes, os objetos restaurados se tornam peças de coleção. Sua disseminação ainda trabalha no sentido de estender o museu para fora de seus muros.... e o museu subtrai a usuários o que apresenta a observadores. Depende de uma operação teatral, pedagógica que retira sua utilização cotidiana." (CERTEAU, 1994)

É diante desse cenário, onde o passado da cidade é disputado pelas mais diversas dinâmicas, que torna-se indispensável uma reordenação dos sentidos, para voltar a prestar atenção "nas histórias sem palavras [...] que trabalham os bairros com ausências; traçam aí memórias que não têm mais lugar - infâncias, tradições genealógicas, eventos sem data."¹⁶ Buscar fortalecer modos de transmissão das experiências que "acrescentam à cidade visível as 'cidades invisíveis' de que fala Calvino"¹⁷. Diante do excesso de falas que tentam dar sentido ao passado, prestar atenção aos lugares, e as coisas que nos rodeiam, deixar falar o imaginário urbano.

"O imaginário urbano, em primeiro lugar, são as coisas que o soletram. Elas se impõe. Estão lá, fechadas em si mesmas, forças mudas. Elas têm caráter.... personagens secretos...Por subtrair-se à lei do presente, esses objetos inanimados adquirem autonomia. Organizam em torno de si o romance da cidade. Assumem o papel misterioso que as sociedades tradicionais atribuíam a velhice, que vem de regiões que ultrapassam o saber. Eles são testemunhas de uma história que, ao contrário daquelas dos museus ou dos livros, já não tem mais linguagem. Historicamente, de fato, eles têm uma função que consiste em abrir uma profundidade no presente, mas não têm mais o conteúdo que provê de sentido e estranheza do passado." (CERTEAU, 1994, p. 192)

É em torno dessa busca por dar sentido a essas vozes emudecidas que reverberam no espaço é que se estrutura essa dissertação. Uma vez estabelecido como objeto um

16 CERTEAU, 1994, p. 200.

17 Ibidem, p. 200.

lugar de memória específico, onde vivi experiências fundantes da infância, o guia para a pesquisa tornou-se a criação poética.

A única forma de não ser destruído pela história é a gente vivenciar a história como obra de arte. [...] E ou a gente cria ou a história destrói a gente. Ou seja: ou a gente vivencia a história e inclusive a memória como possibilidade e cria, ou a gente simplesmente repete a história como coisa e é soterrado com uma história coisificada. (FONSECA, 2008, Apud BELO, 2011)

Diante da diversidade dos experimentos poéticos desenvolvidos durante o tempo da pesquisa, foi feita uma escolha por não eleger uma única obra, e sim por investigar as questões levantadas por esse corpo/conjunto de experimentos, por mais que muitas vezes as diferenças entre as abordagens se evidenciem mais do que as aproximações.

O fio que conduz a pesquisa como um todo está muito mais ligado a forma como esse objeto de estudo, esse espaço da infância, alimenta a produção, do que nas estratégias poéticas específicas de cada obra. É claro que um esforço no sentido de investigar essas estratégias são indispensáveis em uma pesquisa em artes visuais, e compuseram o processo. Mas o amalgama da dissertação é a tentativa de compreender as diversas nuances/camadas da experiência de um espaço de afeto, e pensar sobre a reverberação dessas diferentes camadas da experiência espacial no processo de criação poética.

O texto foi construído como um relato do percurso da pesquisa. As questões surgiram a partir das diferentes vivências no espaço referido e das relações possíveis destas com o processo sensível de elaboração dos trabalhos poéticos. Desde vivências atuais presenciais em percursos pela quadra, análises de fotografias de álbuns de família tiradas no lugar, ou simplesmente evocações de memórias desse espaço (fossem elas espontâneas ou provocadas pela vivência de outros espaços análogos), foram essas vivências que compuseram o caminho da pesquisa, que se confunde com o processo de concepção das propostas poéticas, alimentado por leituras que perpassam noções da filosofia, além de abordagens afins no campo da literatura e da poética de outros artistas visuais.

Devido a esse processo nem sempre linear, que tangenciou noções bastante distintas entre si, a dissertação está organizada em quatro capítulos praticamente independentes, cada um deles relacionado a priori com um conjunto de vivências espaciais e experimentos poéticos, apesar de que inevitavelmente as questões de cada um deles reverberarem nos outros. Essas constelações de noções abordadas separadamente pretendem permitir ao leitor outras articulações e inter-relações possíveis.

A organização dos capítulos obedeceu a ordem na qual as questões foram surgindo no processo da pesquisa. Como um diário de bordo que tenta recompor esse percurso com todos os seus desvios e atravessamentos. Nesse sentido o primeiro capítulo começa com o relato de uma experiência específica, de irrupção da memória de um espaço provocada pela vivência de outro espaço com alguma similaridade ou analogia. O que poderia ser descrito como uma memória involuntária, muito discutida a partir da mais famosa passagem de “Em busca do tempo perdido” de Proust. Essa sobreposição de tempos na experiência do espaço torna-se a questão central para dois trabalhos poéticos: a vídeo-performance “Polifonia” e a série fotográfica “Sobreposições”.

O capítulo seguinte se dedica ao estranho efeito que esses espaços do passado possuem sobre nós quando nos deparamos com os mesmos depois de anos. A sensação paradoxal de familiaridade e de estranhamento. O espaço do passado torna-se inacessível materialmente nos remetendo violentamente à nossa precária condição diante do tempo, e a fragilidade e imprecisão de nosso único antídoto contra o mesmo: a memória. Os experimentos poéticos investigados nesse capítulo se concentram na relação mediada com o espaço a partir do principal dispositivo de auxílio na rememoração que temos acesso: a fotografia.

Questionando a ideia instituída de que a imagem técnica seria uma forma de reter o inclemente tempo, o trabalho “como desaparecer completamente” utiliza esses fragmentos congelados do passado, fotografias de álbuns de família, tencionando as possibilidades poéticas das imagens para além dos códigos sociais nos quais estão circunscritas. Permitindo uma reflexão sobre o papel desses arquivos familiares diante das recentes e extremas mudanças nas formas de produção e fruição das imagens domésticas.

O terceiro capítulo é composto por uma reflexão ampla sobre as relações entre memória e imaginação, recorrendo à conceitos da fenomenologia e da neurociência, clareando as contaminações, conscientes ou não, do trabalho de memória por processos ficcionais, próprios também no processo de concepção artística. A partir dessa investigação, que afere a impossibilidade de categorizar e determinar especificidades da origem das imagens mentais, são apresentados relatos fragmentados, dos pensamentos, sensações e referências que atravessaram o processo de concepção de dois trabalhos: “monólito” e “topografia íntima”.

O último capítulo parte da ideia de que criamos afinidades com os espaços e as coisas ordinárias que nos circundam, como se eles fossem capazes de absorver as memórias dos eventos que testemunham silenciosamente, passando a carregar em si uma potência de relato de sua existência compartilhada conosco, encobertas pelo véu que a rotina e as simplificações típicas da linguagem impõe às coisas. Essa reflexão se estrutura em torno do desenvolvimento de dois trabalhos poéticos, a série fotográfica “pilotis” e o trabalho “permanências”, que balizaram as relações entre algumas imagens poéticas da literatura e das artes visuais, e conceitos que propõe uma renovação do olhar sobre as coisas, uma libertação de seus significados restritos, a partir de diferentes estratégias de deslocamentos dessa matéria da vida cotidiana.

Capítulo 01

Sobreposições do tempo na experiência do espaço.



01 - Sobreposições do tempo na experiência do espaço.

Esse primeiro capítulo será iniciado com um pequeno relato, que se faz necessário para contextualizar as primeiras experiências que deram origem ao interesse no tema da pesquisa. O relato se pretende bastante objetivo, sem pretensões literárias, considerando que mais importante do que os fatos narrados é a forma como os mesmos estão relacionados com a prática poética em artes visuais que daí se origina. Nas palavras de Walter Benjamin sobre a obra de Proust, considerado o maior memorialista da literatura: “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração”¹.

Em 1969, quando meus avós se mudaram para a superquadra 404 da asa sul de Brasília, com seus nove filhos já nascidos, vindos do Rio de Janeiro em busca das oportunidades propagandeadas sobre a cidade. A família se instalou em um apartamento de três quartos, de aproximadamente 80 m², com treze pessoas no total. Devido a falta de espaço no interior do apartamento, o espaço público do pilotis e os vazios da superquadra logo tornaram-se fundamentais na vida familiar. Minha mãe e praticamente todos os seus irmãos se casaram com pessoas que conheceram na vizinhança. Em pouco tempo a casa de minha avó tornou-se ponto central para os mais de trinta netos, que mesmo quando morando em outras quadras ou mesmo cidades, tinham a sua casa como porto seguro. Trinta anos após se mudar para lá, pouco depois da morte de meu avô, minha avó vendeu o apartamento, iniciando um período de nomadismo que desterritorializou a família como um todo.

Passados 10 anos da última vivência nesse apartamento, palco de minha infância, já depois de concluir a graduação em arquitetura e decidir me dedicar a fotografia, me mudei para a cidade de São Paulo para uma pós-graduação na área. Depois dos primeiros meses, vivendo completamente desterritorializado, hospedado em casas de amigos, impactado pela mudança de escala em uma cidade completamente estranha a mim, consegui alugar um apartamento, e foi lá a partir de uma forte experiência que se iniciou

1

BENJAMIN, 1987, p. 36.

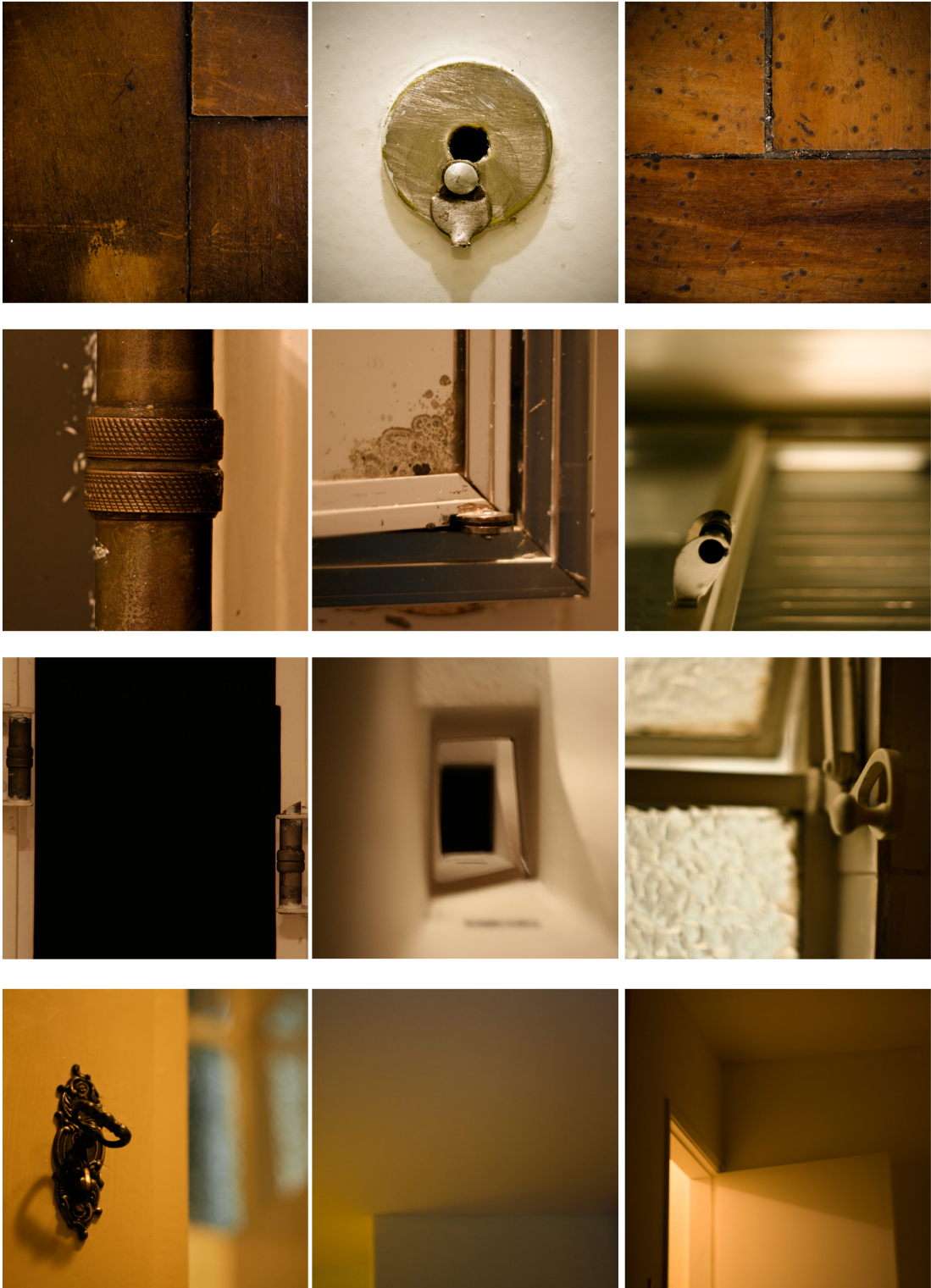
o interesse por investigar as memórias ligadas aos lugares. O edifício que ficava perto da área central da cidade, datava da década de 60, e lá, apesar de todas as dificuldades impostas pela megalópole no processo de fazer morada, estranhamente fui tomado por uma sensação de pertencimento e acolhimento.

Nesse processo demorei para me dar conta da relação que eu estava construindo com alguns elementos arquitetônicos do local. Elementos que apesar de industriais, usados extensivamente na arquitetura residencial produzida nas décadas de 50, 60 e 70, nada pitorescos, coincidiam justamente com os do apartamento de minha avó, em Brasília, e de alguma forma estar cercado daqueles materiais familiares, ativou afetos que me permitiram ali construir morada.

O que no início era apenas uma sensação que permeava a minha relação com o lugar, foi se tornando mais clara, e logo as lembranças do lar da infância foram se clareando. Detalhes do espaço onde eu teria vivido várias das minhas experiências fundantes, que estavam completamente adormecidos permeavam agora minha lembrança me colocando em um estado de suspensão temporal.

Antes de avançar em um aprofundamento do entendimento desse efeito, é preciso esclarecer de que forma essa experiência se conecta com as reflexões sobre a produção poética que deve orientar essa pesquisa. Antes mesmo de tomar consciência da origem daquela sensação de acolhimento, me vi fortemente impelido a fotografar os detalhes do apartamento, esquadrias da janela, uma pequena área de cobogó na área de serviço, o desenho do olho mágico na porta e, principalmente, o piso de taco, bastante marcado pelo uso. É como se através da fotografia eu estivesse tentando elaborar visualmente aquela sensação, compreendê-la.

No entanto, considero as fotografias oriundas desse processo um mero tateamento, um experimento, que exponho aqui como parte inicial de um processo, que foi importante para a decisão de fazer essa pesquisa em poéticas, consolidando a ideia de que os meandros da elaboração poética consistente está muito além de estar sensível a inspirações sejam elas da memória ou mesmo da imaginação.



Ricardo Theodoro, estudos intimistas, 2009

A Obra é o outro.

A memória ou devaneio que investigaremos mais a frente, habitam a esfera do íntimo. O trabalho poético que parte das questões do íntimo vai muito além da capacidade de simplesmente evocar as memórias. O simples relato de memórias alheias, ou mesmo de imagens da imaginação não nos causaria prazer por si só. A arte de tornar o relato das questões do íntimo capazes de reverberar no outro, é justamente o que constitui o segredo mais íntimo do articulador da poética. “A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais”².

A Obra é uma fabulação de si. A Obra é o outro, pressupõe alteridade³. O deslocamento do lugar do íntimo para a galeria, espaço da visualidade, gera um caminho de mão dupla, pois acabamos por transportar essa relação estabelecida com as coisas de volta para o cotidiano. Nesse momento as memórias evocadas ou a consciência imaginativa do sonhador não são as únicas questões envolvidas. A capacidade expressiva, o espírito analítico, a técnica do artista e toda a articulação de elementos que influem no contexto da fruição, como os de uma galeria, são essenciais na proposição de uma obra poética.

Falar sobre uma experiência é classificar e dispor em fórmula, reunir e conjurar a dispersão, matematizar o mundo e tornar possível sua poetização, em particular produzindo os arabescos e o barroco necessários dentro dos limites de um movimento - apresentação dos fatos, esboço de um enigma, dramatização, tensão, resolução na calma, indicação das saídas, conclusões propostas em quedas. **A poética solicita a retórica.** (ONFRAY, 2009, grifo nosso)

A força poética consiste em reverberar os ecos de reminiscências do fruidor. A Poesia aqui deve funcionar nas interseções, só funciona por haver entre os indivíduos similaridade nessas experiências inominadas. Quando o poeta as põe para reverberar, ele não está só comunicando ao outro questões suas, subjetivas, mas sim fazendo reverberar experiências dessa franja comum que nasce das vivências humanas em um mundo humano. E que, até certo grau, são produzidas similarmente nos indivíduos.

2 FREUD, 1908-7

3 Anotações de sala de aula de Karina Dias.

Portanto, no plano de uma filosofia da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que “escrevemos um quarto”, que “lemos um quarto”, que “lemos uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo [...] Os valores da intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele [...] Foi já escutar as lembranças do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas. (BACHELARD, 2008)

Walter Benjamin, em um texto onde ele analisa a obra de Proust também chama atenção para esse aspecto de uma obra de arte que parte de um exercício memorialístico.

“a unidade do texto está apenas no *actur purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.” [...] “Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência.” (BENJAMIN, 1987)

Por isso o objetivo dessa pesquisa é refletir justamente sobre essa passagem das experiências deslocadas no tempo de um certo espaço de afeto do artista, para a elaboração de um trabalho poético. Compreendendo que o campo poético atua se distanciando da descrição objetiva dessas experiências, que utiliza dos códigos de linguagem fixos, onde uma palavra, por exemplo, possui significado estanque. Nesse sentido o percurso da dissertação vai no caminho de atuar no campo da intersubjetividade, que é esse estoque de impressões que não são positivadas, e que são produzidas pelo mero intercurso entre o animal homem e o ambiente.

Feita essas observações sobre o interesse da pesquisa, retomo as reflexões sobre a experiência relatada e dos rebatimentos da mesma na produção poética. A experiência vivida em São Paulo carrega similaridades com o que Proust nomeia memórias involuntárias. Diferente das memórias evocadas intencionalmente, quando nos apegamos a reminiscências para tentar reconstituir o passado através de um processo controlado pela inteligência, essas irrupções espontâneas, que invadem o presente com o passado, têm como geratriz uma sensação semelhante a outra já vivida. Nas palavras de Proust existe uma potência embutida nas sensações, no caso de seu mais famoso momento fecundo, o sabor combinado da *madeleine* com chá.

Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinho, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua góticula impalpável, o edifício imenso da recordação. (PROUST, 2006, p. 73/74)

Guatarri (1992) também compartilha com o leitor uma experiência desse tipo na cidade de São Paulo. Ao passar por debaixo de um dos vários cruzamentos em desnível da cidade, ele é subitamente invadido por “impressão intensa, fugaz e indefinível”⁴. Depois de deter-se por instantes analisando o que havia sentido ele percebe se tratar de algo da “primeira infância que lhe falava do âmago dessa paisagem desolada. Havia uma homotetia entre uma percepção muito antiga - talvez a da ponte Cardinet em Paris - e a percepção atual”⁵. O autor avança na sua reflexão percebendo que a escala da ponte de sua memória infantil era muito menor do que a que lhe despertara a sensação, e que a potência daquele despertar estava justamente naquele exagero de altura da ponte de São Paulo, que simulava sua relação de escala da infância.

“Esse exemplo nos mostra que percepções atuais do espaço podem ser duplicadas por percepções anteriores, sem que se possa falar de recalque ou de conflito entre representações pré-estabelecidas, já que a semiotização da recordação de infância fora acompanhada, aqui, pela criação ex nihilo de uma impressão de caráter poético.” (GUATARRI, 1992, p. 155)

Guatarri se apoia na psicanálise para avançar em sua reflexão sobre essa experiência. Ele encontra na obra de Daniel Stern, “uma concepção do *self* muito inovadora, que pode nos esclarecer um pouco sobre o caráter polifônico da subjetividade”⁶. O autor propõe um sistema de estratificações do *self*, cada fase do desenvolvimento corresponderia a um *self*, que “uma vez aparecendo, continua a existir paralelamente ao outros e é suscetível de subir à superfície, ao primeiro plano da subjetividade, de acordo com as circunstâncias”⁷. Diferente da psicanálise clássica onde o retorno no tempo para outras

4 GUATARRI, 1992.

5 ibidem.

6 ibidem.

7 Ibidem.

fases psicanalíticas (fase oral, fase anal, fase genital...) são consideradas “fixações arcaicas e regressões”, na teoria de Daniel Stern, recuperada por Guatarri, existe uma polifonia das formações subjetivas.

Na leitura de Guatarri, a sua vivência da ponte em São Paulo correspondeu a ter “posto novamente em funcionamento o *self* emergente, com seu sentimento comovente de primeira descoberta do mundo, e além disso, com uma reorganização tópica das outras modalidades do *self*”⁸. Mas a principal constatação do autor é a de que essas experiências são só uma falha psíquica que torna consciente esse processo, que estaria presente em qualquer vivência espacial.

“Essa experiência de subjetivação do espaço só apresenta um caráter de exceção na medida em que revela uma falha psíquica deixando entrever, de modo quase pedagógico, as estratificações do *self*. Mas qualquer outro espaço vivido engajaria igualmente tais aglomerados sincrônicos da psique que apenas o trabalho poético, a experiência delirante ou a explosão passional podem atualizar. É assim que certos psicóticos se encontram atormentados por vozes, nos quatro cantos do espaço, que os interpelam, frequentemente para insultá-los.” (GUATARRI, 1992, p. 157)

Henri Bergson (2010) faz uma distinção entre experiência mnêmica e atividade de percepção. Sendo percepção ligada ao momento em que se dá uma experiência “um ato presente, uma relação atual do organismo com o ambiente (...) um ato novo”⁹. No entanto, toda atividade perceptiva, atual, presente, desperta atividades anteriores, experiências passadas que povoam esta nova percepção. Sendo assim, não há atividade presente que não seja perpassada por lembranças, memórias de experiências anteriores.

“As imagens de um lugar/espço são construídas da superposição de imagens, ditas gerais e singulares, objetivas e subjetivas, quer dizer, de imagens percebidas e imaginadas. (...) Essa relação de uma pessoa consigo mesma comanda as alterações internas do lugar (os jogos entre suas camadas) ou os desdobramentos caminheiros das histórias empilhadas num lugar” (CERTEAU, 1994)

8 GUATARRI, 1992.

9 BOSI, 1994, p.45.

Essa ideia de uma polifonia interna nas vivências espaciais foi uma interessante chave para se pensar os primeiros experimentos poéticos que começaram a ser desenvolvidos no decorrer dessa pesquisa. Em 2010, depois de retornar do período de 2 anos em São Paulo, já iniciando a presente pesquisa comecei a frequentar a quadra de minha infância, e uma das sensações mais fortes que dali provinham era a dessa co-existência de temporalidades. Logo comecei a pensar em utilizar projeções no espaço para experimentar visualmente essas sobreposições temporais.

Utilizando uma câmera de vídeo com uma lente de distância focal próxima à do projetor que eu utilizaria para projetar as imagens comecei a capturar momentos domésticos do cotidiano, e depois projetá-los no mesmo espaço onde tinham sido capturados, repetindo o procedimento seguidamente. As várias camadas de imagens sobrepostas, deformadas pela acomodação do plano de projeção à um espaço tridimensional, demonstrou potencial para construção de um trabalho.

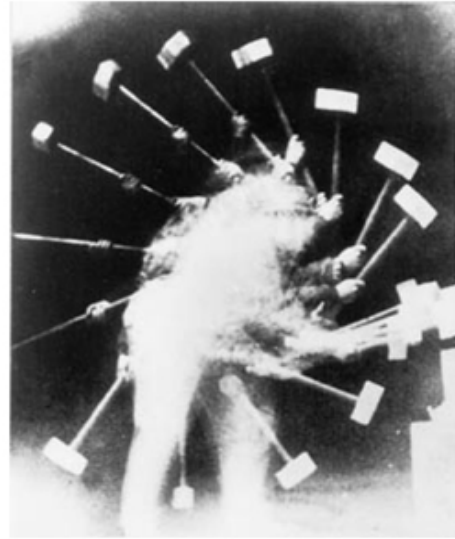


Ricardo Theodoro, testes de reprojeção, 2010

Esse dispositivo utiliza a imagem digital para criar uma fantasmagoria que lida com a percepção espaço-temporal. Desde o surgimento das imagens técnicas as mesmas vem sendo incorporadas no campo artístico para lidar com essas questões. Com o advento da fotografia, as maneiras de representação do tempo sofrem radicais alterações em relação a tradição pictórica, o congelamento de um instante antes impossível de ser percebido pelo olho humano abre novas fronteiras na percepção do mundo, como no exemplo, bastante debatido, do galope dos cavalos revelados pelas fotografias de Muybridge, das cronofotografias de Jules Etienne-Marey até a incorporação do lastro de um movimento como linguagem em fotografias de baixa velocidade de exposição, muito exploradas pelo fotodinamismo dos futuristas.

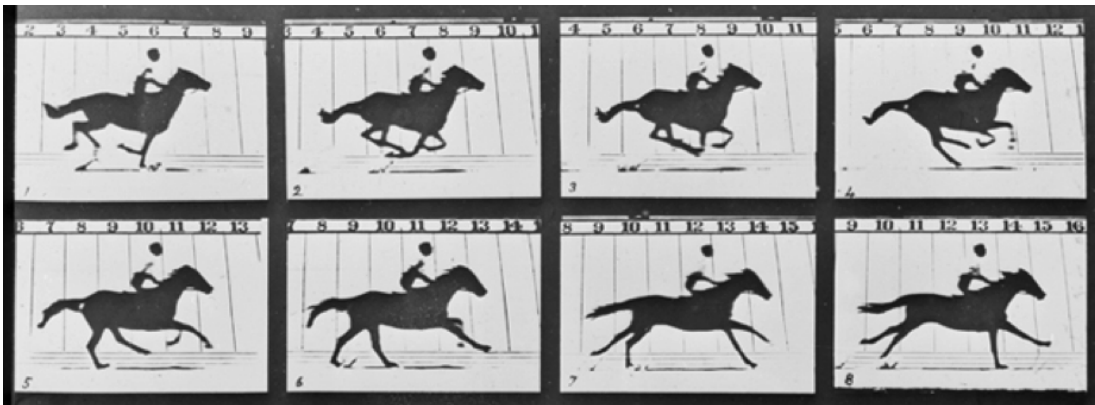


Irmãos Bragaglia, O violinista, 1913



Étienne-Jules MARREY, Le coup de marteau, 1895

Edward Muybridge, Horse in motion, 1878



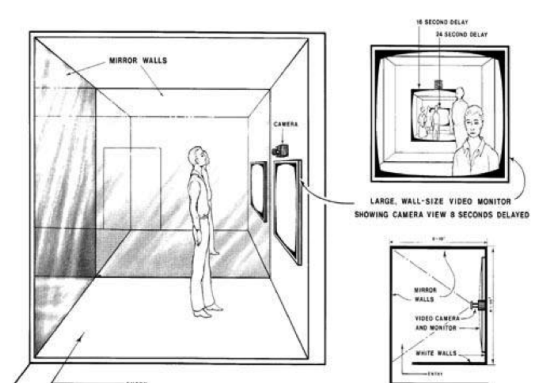
No cinema a reprodução da imagem em movimento inaugura uma outra relação com o tempo na arte. As possíveis alterações da imagem como a câmera lenta, o *close-up* produzem uma nova forma de observar a natureza e o meio ambiente. Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica” já enfatizava essa formação de padrões de percepção através de inter-relações entre as novas tecnologias e as novas formas de arte. A própria lógica da edição, ou seja, a estruturação e recombinação de imagens e sequências, engendrava novas maneiras de perceber e pensar o mundo ao redor.

Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. (BENJAMIN, 1987, p. 168)

Com o advento do vídeo, e a migração do sistema de inscrição na película, que exigia o tempo do seu processamento químico, para a inscrição magnética da informação visual, novas possibilidades são incorporadas nas práticas artísticas. Caem as barreiras de tempo entre captura e representação das imagens, permitindo que os processos aconteçam de forma simultânea no que é chamado de circuito fechado, muito utilizado em instalações onde o fruidor da obra torna-se parte da mesma.

A acessibilidade imediata das imagens em vídeo e a possibilidade de sua manipulação simultânea, seja pelo atraso ou reprodução espacialmente separada é uma característica especial do vídeo. Muitos artistas têm feito uso desta técnica em seus trabalhos. Instalações e situações dispostas a incluir o espectador na situação representada. A relação especial da simultaneidade da realidade e representação constitui a base para as chamadas situações de circuito fechado. Tal disposição refere-se a uma situação em que o meio de registro (câmera) está ligado diretamente com o meio de representação (por exemplo um monitor). (HELPERT, 2004)

Uma obra que parte dessas possibilidades abertas pela tecnologia do vídeo é a instalação “Past Present Continuous” de Dan Graham, que parte da ideia do tempo como uma dimensão ligada atavicamente ao espaço. Trata-se de uma sala com duas das paredes cobertas por espelhos, e monitores ligados a câmeras nas outras paredes, com as imagens sendo apresentadas com *delays* variados. Graham constrói um espaço onde a percepção, ligada sempre ao presente, é confrontada com a continuidade do tempo, tornando possível experimentar a distância temporal no espaço.

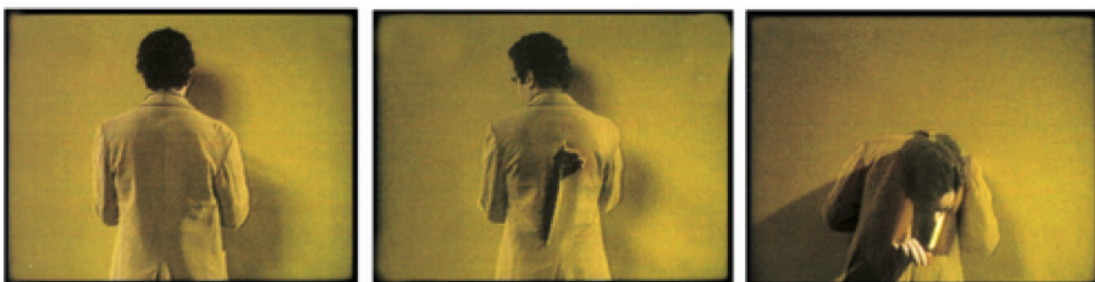


Dan Graham, “Past Present Continuous”, 1974

A pessoa é confrontada com sua própria imagem, experimentando tanto a sincronizada de ações, no espelho, como a sua representação retardada, criando uma realidade midiática estendida. O fruidor da obra torna-se, assim, tanto o ator quanto o espectador da mesma. Diferente da imagem refletida no espelho, a simultaneidade promovida pelos circuitos fechados de vídeo, não dependem do ponto de vista ou da forma como nos posicionamos diante da superfície reflexiva. A câmera funciona como um olho sem limitações de posicionamento, modificando nossa auto-percepção através de mudanças de perspectivas desconcertantes.

Outro artista que utilizou esse mecanismo de reprojeção simultânea a captura foi Peter Campus, na sua obra “três transições” (1973-1977). Na obra o autor cria situações de percepção impossíveis de serem experienciadas sem a mediação dos dispositivos.

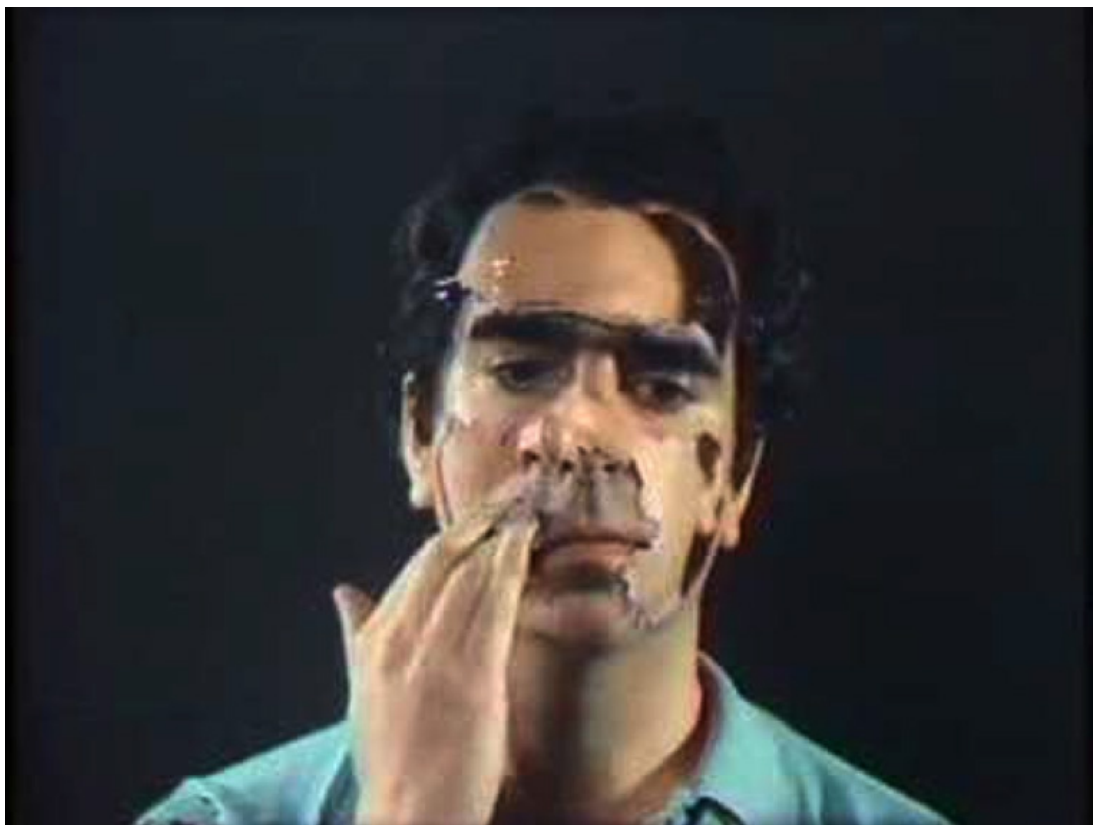
Na primeira das três transições que compõe o trabalho, vemos o autor de costas, rompendo uma superfície de papel, e logo nos percebemos como “testemunhas de nosso próprio engano”¹⁰, a imagem que vemos trata-se de uma projeção da ação que ocorre do outro lado da superfície, o que nos permite visualizar as duas perspectivas da ação ao mesmo tempo, “produzindo uma unidade artificial de tempo e espaço”¹¹. Mais de uma perspectivas do espaço que não podem ser percebidas simultaneamente são sobrepostas umas nas outras, questionando as estruturas do espaço natural.



Peter Campus, frame do vídeo “três transições”, 1973-1977

10 HELFERT, 2004.

11 Ibidem.



Peter Campus, frame do vídeo "três transições", 1973-1977

Na segunda das transições do trabalho, Campus utiliza um recurso de *chroma key*, aplicando uma tinta no próprio rosto que é substituída na imagem por uma outra camada de vídeo filmada em outra temporalidade. A sensação causada é a de que o rosto do artista vai sendo descamado, numa tentativa de recuperação de outros estágios biográfico do eu, revelando "eu-próprio outro"¹². O autor utiliza a imagem do vídeo para suspender as leis físicas naturais.

"interesse no tempo e espaço e na acumulação de perspectivas, sua transição e tradução para luz e energia, o feedback de si próprio, imagem projetada, e o equilíbrio e fusão das diferenças, sua fonte comum não sendo diretamente perceptível."
(CAMPUS Apud HELFERT, 2004, tradução nossa¹³)

12 MORIN, 1970.

13 "interest in time spaces and the accumulation of perspectives, their transition and transferal of light and electricity, the feedback of his own, projected image, and the balance and amalgamation of differences, their common sources are not directly to be perceived." (CAMPUS Apud HELFERT, 2004)

Polifonia.

Dentro do contexto de minha própria produção, os experimentos de reprojeção, a partir do dispositivo de captura e projeção de imagens, se desdobraram em mais de um trabalho. O primeiro deles foi a vídeo-performance “polifonia”. A proposta consiste em uma sequência de filmagem de uma intervenção em um espaço com uma parede, da subsequente projeção do material no mesmo espaço. Essa operação é repetida 3 vezes, sendo que a filmagem da segunda intervenção abarca a projeção da primeira, e seguindo a mesma lógica, a filmagem da terceira intervenção contém a projeção da filmagem da segunda que por sua vez contém a primeira. O resultado é um vídeo de 4 minutos, mas que contém a ação de 12 minutos no mesmo espaço sobrepostos.

Durante a performance, a câmera é colocada em um tripé, o mais próxima o possível do projetor, que por sua vez é posicionado de forma que a projeção na parede proporcione uma representação do que é filmado em tamanho real. Dessa forma, cada vez que termino uma das etapas propostas, eu vou até atrás dos aparelhos, baixo a imagem no computador, e dou *play* no vídeo na projeção, reiniciando o próximo ciclo. A escolha por fazer esse procedimento técnico no meio das etapas das ações faz parte da estratégia de denunciar os mecanismos de construção dessa fantasmagoria.



Ricardo Theodoro, frame do vídeo “polifonia”, 2011

A ação contida em cada “tempo” da filmagem consiste em uma intervenção plástica no espaço e depois a eliminação dessa intervenção. O sistema de reprojeções permite que nas ações seguintes, eu possa “interagir” com apenas o espectro luminoso / vestígio do objeto da intervenção anterior. Aludindo a ideia de que a vivência de um espaço é sempre condicionada/influenciada pelas nossas vivências anteriores do mesmo espaço. Em dado momento do vídeo final que apresenta os 3 tempos, surge uma instalação que só se completa potencialmente na sobreposição de todos os tempos.

As ações/intervenções foram concebidas a partir dos materiais que seriam utilizados em cada etapa, que por sua vez foram escolhidos pensando na perda de visualidade, em cada ciclo de filmagem e reprojeção. Nesse sentido foram pensados materiais para causar contraste, e que não fossem próprios do léxico artístico e sim materiais industriais do cotidiano com cores fortes, e que permitissem várias possibilidades de arranjo. Para a primeira etapa quatro quadros de MDF pintados de vermelhos, de 20x20cm, na segunda etapa uma fita de demarcação de piso amarela, e na última etapa seria utilizado uma caneta/pincel atômico preto grosso. Apesar da escolha prévia dos materiais e da ordem em que seriam utilizados, os arranjos formais não foram concebidos previamente.

O fato de ter que decidir no momento da performance a forma como se daria a intervenção visual no espaço, me obrigou a agir instintivamente, lidando com as incertezas do fazer. Depois da primeira ação sobre a parede vazia, na segunda e terceira etapas, tenho que interagir com minha própria imagem e com a intervenção feita no momento anterior.

Nesses primeiros experimentos a partir do dispositivo de captura e reprojeção das imagens, uma sensação que ficou muito clara é o desconforto que o embate que as imagens das ações projetadas em tamanho real são capazes de causar. Um confronto com o “eu-próprio outro”: o duplo. Esse estranhamento foi abordado por Edgar Morin no seu texto “Dificuldades e Gênio do Cinematógrafo” onde ele comenta a reação de pessoas que nunca tinham se deparado com a tecnologia do cinema diante da projeção de sua própria imagem. A constatação da “vulgaridade de uma atitude, a tacanhez de

um gesto, a vergonha do olhar”¹⁴ geram um desconforto “(...) a imagem é projetada, alienada, objetivada, se manifesta como ser ou espectro autônomo, estranho, dotado duma realidade absoluta.”

“O que, realmente, nos perturba é essa profunda e contraditória sensação da nossa parença e da nossa diferença. Surgimos perante nós próprios, como exteriores e, ao mesmo tempo idênticos ao que somos, eu e não eu, ou seja no fim das contas, ego alter [...] Para melhor ou pior, o cinematógrafo, ao registrar e reproduzir um indivíduo, transforma-o e recria-o sempre numa personalidade segunda, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de esta perguntar a si própria: quem sou eu? Qual a minha verdadeira identidade?” (EPSTEIN Apud MORIN, 1970)

“Mudados como quando nos vemos no espelho pela primeira vez. Até então, não tínhamos sido refletidos, tínhamos perseguido nossa própria apetência como se não houvesse espelho. (...) É como quando nos mostram uma foto: nada mais desagradável, não sei você, mas eu, as minha, acho que pareço com tudo, menos com aquilo. É grave, nos vemos mudados e estamos mudados.” (PONGE, 1997, p. 101)

Sobreposições temporais.

O segundo trabalho oriundo dos experimentos com o dispositivo de reprojeção foi uma série fotográfica realizada na quadra da infância, 404 sul em Brasília, a partir de fotografias do meu próprio álbum de família. Muitas das fotografias que constituem esse arquivo familiar foram tiradas nos espaços públicos dessa quadra, denotando a tendência de ocupar esses espaços como uma extensão da própria casa. No capítulo dois será feita uma abordagem mais específica sobre a fotografia no contexto do álbum de família. Neste momento da pesquisa, serão discutidas questões específicas aos temas comuns aos trabalhos de (re)projeção.

A série consiste na simples projeção das imagens nos lugares onde elas foram tomadas. Como se a imagem fotográfica contivesse o traço de uma realidade¹⁵ contida em

14 EPSTEIN Apud MORIN, 1970.

15 “Fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência. (...) Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizadas por tempos muito bem demarcados: o de sua gênese e o de sua duração.” (KOSSOY, 2007)

um recorte de tempo e do espaço (“o referente adere”¹⁶), e o ato de (re)projetar o que foi registrado no mesmo espaço equivalesse à devolver esse traço de realidade ao espaço, acumulando no mesmo temporalidades ou perspectivas espaciais sobrepostas.

Ao criar essas fantasmagorias, que aludem a uma invasão do presente por outros tempos, o trabalho se relaciona com um entendimento não linear do tempo. Na modernidade vimos um processo crescente de racionalização do tempo, que subjugou a sociedade industrial a um tempo mecânico, que impõe o ritmo da produtividade, esmagando as nuances de percepção temporal por grupos ou mesmo indivíduos, e consolidando a lógica linear onde passado, presente e futuro ocupam posições estáveis.

“A modernidade, marcada pela introdução da máquina, envolveria processos iniciados com os primeiros avanços da ciência e da mecânica na Renascença e maximizados a partir da revolução industrial. O que o sino timidamente insinuara, no sentido de demarcar os ciclos temporais diários, a máquina - na forma do relógio mecânico, inventado ainda no século XIV, mas popularizado bem depois - irá consolidar, no tempo cronológico, um tempo fracionado e agora mensurável, um tempo construído pelo relógio, que passará a senhor absoluto das rotinas humanas.”
(GASTAL, 2006, p. 108)

A superação desse modelo temporal da modernidade é extremamente importante para se avançar nas relações que se pretende tecer entre os trabalhos poéticos nessa dissertação. O tempo não flui uniformemente, cada classe, cada indivíduo o vive diferentemente, “existe a noite serena da criança, a noite profunda e breve do trabalhador, a noite infinita do doente, a noite pontilhada do perseguido”¹⁷. Eugênio Bucci é um dos autores que nos convoca a uma compreensão de um “tempo íntimo”:

“Não apenas no senso comum: quase tudo o que conheço de estudos da comunicação, e de fotografia, ainda opera com os paradigmas newtonianos de tempo. Ainda nos vinculamos a ele como se fosse uma linha contínua (...) Pois eu proclamo que esse tempo não existe (...) Percebo meu tempo íntimo não como fluxo contínuo, mas como permanência impermanente, algo que está e que é, muito embora em mutação ininterrupta, algo que não passa como passa o ponteiro do relógio.”
(BUCCI, 2008)

16 BARTHES, 2012.

17 BOSI, 1994.

Peter Paul Pelbart investiga a abordagem do tempo na obra de Deleuze, criando algumas imagens para nos ajudar a formular uma concepção possível dessa temporalidade não linear:

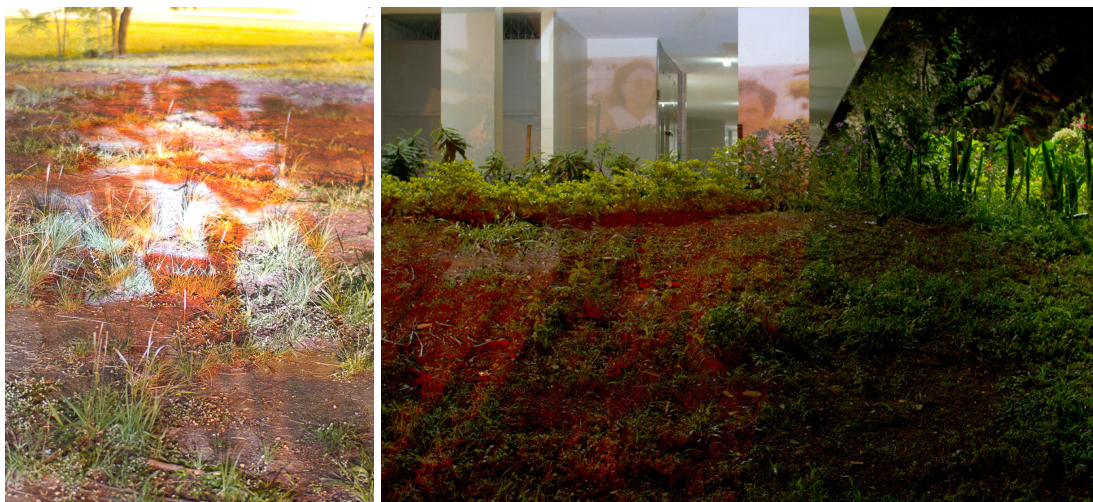
“O tempo passa então a ser concebido não mais como linha, mas como emaranhado, não como rio, mas como terra, não fluxo, e sim massa, não sucessão, porém coexistência, não um círculo, mas turbilhão, não ordem, e sim variação infinita. (PELBART, 2007)

Essa concepção do tempo como emaranhado permite uma melhor leitura dos processos de atravessamentos, e aproximações entre momentos diferentes, ou das irrupção de memórias adormecidas, ou coincidências de afetos. Na vivência dos lugares, lidamos o tempo todo com essas aproximações ou afastamos de experiência anteriores.

“transversalizando o tempo ou recriando a cada vez as distâncias e proximidades entre os diversos pontos singulares de suas vidas. Para ficar numa imagem cômoda, o tempo como um lenço: a cada vez que assoamos o nariz, nós o enfiamos no bolso, amarrotando-o de maneira distinta, de forma que dois pontos do lenço que antes estavam distantes e não se tocavam (como dois momentos da vida, longínquos segundo uma linha do tempo) agora tornam-se contíguos, ou mesmo coincidem (...) Como se o tempo fosse uma grande massa de argila, que a cada modelagem rearranja as distâncias entre os pontos nela assinalados. Curiosa topologia em que assistimos a uma transformação incessante, modulação, que reinventa e faz variar as relações entre os vários lençóis e seus pontos cintilantes, cada rearranjo criando algo novo, memória plástica, sempre refeita, sempre por vir.” (PELBART, 2007, p.90)

Entre o ano em que as fotos do álbum de família utilizadas no trabalho foram realizadas, e o momento aonde as mesmas foram projetadas nos mesmos espaços, 30 anos se passaram, e um grande paradoxo entre as experiência do passado e do agora se consolidou.

De um lado a experiência da infância na superquadra de Brasília, caracterizada por um rico contato com o espaço público, permitindo que as tradições urbanas familiares pudessem ser transpostas para aqui, subvertendo muitas vezes as ordens impostas pelo



Ricardo Theodoro, "sobreposições", 2011

espaço moderno; Vivências que tiveram como palco uma arquitetura racional simples na forma e na ausência de afetação, que propiciava uma dignidade aos espaços nunca experimentada antes pela minha família; Permeada pela criatividade na ocupação urbana diante da adversidade e falta de opções de lazer oficiais; enfim, experiências que me aproximam de uma defesa da utopia moderna como uma matriz, uma superestrutura capaz de comportar a diversidade e as múltiplas manifestações do sujeito.

Por outro lado, a experiência do espaço do plano piloto hoje, onde os mesmos generosos espaços públicos da infância são utilizados muito mais como imposição de distâncias, espaço desagregador, apropriado por um classe média mesquinha com propósitos exclusivistas, que reforça o individualismo; O espaço público convertido em distância entre instâncias privadas e não espaço de comunhão; Ainda o testemunho da afetação do consumo, que invade as quadras comerciais com um processo de elitização que homogeniza lojas em um padrão internacional, com a "*gourmetização*"¹⁸ dos empreendimentos de comida, e as transformações dos edifícios residenciais, que passam por reformas que descaracterizam a simplicidade da arquitetura substituindo materiais de ótima durabilidade por outros da moda, adequando aos gosto afetado do mercado de decoração.

18 Neologismo que se refere ao fenômeno que os restaurantes e lanchonetes nas cidades brasileiras estão sofrendo, ao abandonarem seus cardápios tradicionais, passando a adotar cardápios pretensiosamente mais sofisticados, e conseqüentemente mais caros, sem que a qualidade da comida acompanhe necessariamente.

Nesse sentido essas sobreposições do trabalho funcionam como uma estância reconciliadora, que me força a lidar com o presente expandido por essas diferentes visões da mesma cidade.

A fotógrafa nipo-inglesa Chino Otsuka, no trabalho “*imagine finding me*”, promove, através da manipulação fotográfica, um encontro entre representações de si mesma em diferentes etapas da vida. Utilizando suas fotografias de álbum de família, a maior parte delas em lugares de passagem, típicas do turismo, ela desenvolve um meticuloso processo de se fotografar sob as mesmas condições de luz da foto original, e depois se reinsere digitalmente nesses espaços.

“O processo digital se torna um instrumento, quase como uma máquina do tempo, como se eu embarcasse em um jornada para onde eu já pertencia, e ao mesmo tempo tornando-me uma turista em minha própria história.” (OTSUKA, 2012, tradução nossa¹⁹)



Chino Otsuka, “*imagine finding me*”, 2005

もしも、
また、
会えるなら、
聞きたいことがたくさんある。
つたえたいこともいっぱいある。

If,
again
I have a chance to meet,
there is so much I want to ask
and so much I want to tell

19

“The digital process becomes a tool, almost like a time machine, as I’m embarking on the journey to where I once belonged and at the same time becoming a tourist in my own history.” (OTSUKA, 2012)

A escolha das paisagens sempre de lugares de transição são uma escolha da artista, que nasceu no Japão mas mudou-se ainda na infância para a Inglaterra, lidando sempre com o fato de não se sentir parte plenamente de nenhum dos lugares. Esses lugares “entre” escolhidos para a série, de alguma forma são uma síntese do estado de espírito da artista desterritorializada.

Em um pequeno texto disponibilizado junto à série a artista nos revela uma de suas motivações, pensando no quanto seria bom a materialização desse encontro, ela nos diz quantas coisas ela gostaria de poder perguntar para si mesma no passado, ela deixa claro o quanto o nosso acesso intelectual a esse *self* infantil é limitado.

Essa dobra temporal através das manipulações fotográficas que promove a coexistência de diferentes estágios biográficos da artista na imagem nos provoca a imaginação ao plasmar uma ideia trabalhada pela psicanálise que é a das várias estratificações do *self*. Na tentativa de melhor entender essa coexistência, Freud, no seu célebre texto “o mau estar na civilização”, vai buscar algumas analogias com outros campos para clarear o entendimento deste conceito.

“Contudo, terei eu o direito de presumir a sobrevivência de algo que já se encontrava originalmente lá, lado a lado com o que posteriormente dele se derivou? Sem dúvida sim. Nada existe de estranho em tal fenômeno, tanto no campo mental como em qualquer outro. No reino animal, atemo-nos à opinião de que as espécies mais altamente desenvolvidas se originaram da mais baixas; no entanto, ainda hoje, encontramos em existência todas as formas simples.” (FREUD, 1930)

Além dessa analogia com o campo da biologia, ele recorre a evolução de uma cidade, para confrontar o quão difícil é criar uma imagem dessas coexistências temporais. Freud utiliza Roma, a cidade eterna, para descrever o processo de sobreposição em um mesmo sítio de várias camadas de construção.

“Os historiadores nos dizem que a Roma mais antiga foi a Roma Quadrata, uma provocation sediada sobre o Palatino. Seguiu-se a fase dos Septimontium, uma federação das povoações das diferentes colinas; depois veio a cidade limitada pelo Muro Sécio e, mais tarde ainda, após todas as transformações ocorridas durante os períodos da república e dos primeiros cézares, a cidade que o imperador Aureliano cercou com as suas muralhas.” (FREUD, 1930)

Freud então imagina um visitante tentando acessar todas essas construções das mais diferentes épocas, e começa a descrever como no máximo esse visitante encontraria “restos escassos”, e mesmo com todas as informações que os historiadores e arqueólogos nos pudessem passar, poderia apenas indicar a localização das antigas construções, “tomadas por ruínas, não ruínas deles próprios, mas de restaurações posteriores”, tudo isso “mesclado com a confusão de uma grande metrópole” que ali se desenvolveu desde a Renascença.

Tencionando a analogia ao seu limite, Freud propõe então um paralelo com o que acontece nos estágios biográficos do eu, nos propondo que imaginemos uma cidade onde todas essas suas camadas, coexistam de forma justaposta.

Este é o modo como se preserva o passado em sítios históricos como Roma. Permitam-nos agora, num vôo da imaginação, supor que Roma não é uma habitação humana, mas uma entidade psíquica, com um passado semelhantemente longo e abundante – isto é, uma entidade onde nada do que outrora surgiu desapareceu e onde todas as fases anteriores de desenvolvimento continuam a existir, paralelamente à última. Isso significaria que, em Roma, os palácios dos césores e as Septizonium de Sétimo Severo ainda se estariam erguendo em sua antiga altura sobre o Palatino e que o castelo de Santo Angelo ainda apresentaria em suas ameias as belas estátuas que o adornavam até a época do cerco pelos godos, e assim por diante. Mais do que isso: no local ocupado pelo Palazzo Caffarelli, mais uma vez se ergueria – sem que o Palazzo tivesse de ser removido – o Templo de Júpiter Capitolino, não apenas em sua última forma, como os romanos do Império o viam, mas também na primitiva, quando apresentava formas etruscas e era ornamentado por antefixas de terracota. Ao mesmo tempo, onde hoje se ergue o Coliseu, poderíamos admirar a desaparecida Casa Dourada, de Nero. Na Praça do Panteão encontraríamos não apenas o atual, tal como legado por Adriano, mas, aí mesmo, o edifício original levantado por Agripa; na verdade, o mesmo trecho de terreno estaria sustentando a Igreja de Santa Maria sobre Minerva e o antigo templo sobre o qual ela foi construída. E talvez o observador tivesse apenas de mudar a direção do olhar ou a sua posição para invocar uma visão ou a outra. (FREUD, 1930)

É ligada a essa ideia que podemos enxergar as projeções de fotos do meu álbum de família, nos espaços onde as mesmas foram feitas cerca de 30 anos atrás, uma fantasmagoria proporcionada pela tecnologia que plasma essa possibilidade imaginada de uma superposição de temporalidades diferentes de um mesmo espaço.

Um outro trabalho que parte nessa mesma direção, é a série “Repaisagem” do paulista Marcelo Zocchio, que mescla em uma mesma imagem, através de procedimentos digitais, diferentes tempos. Marcelo pinça algumas fotografias de “vistas” da cidade do século XIX e XX, antes da mesma tornar-se a grande megalópole de hoje, depois localiza o ponto de onde foram realizadas, e refaz a fotografia do mesmo ângulo. As imagens finais são montagens que mesclam elementos da fotografia antiga, com a paisagem da cidade nos tempos atuais.



Marcelo Zocchio, “Repaisagem”, 2012

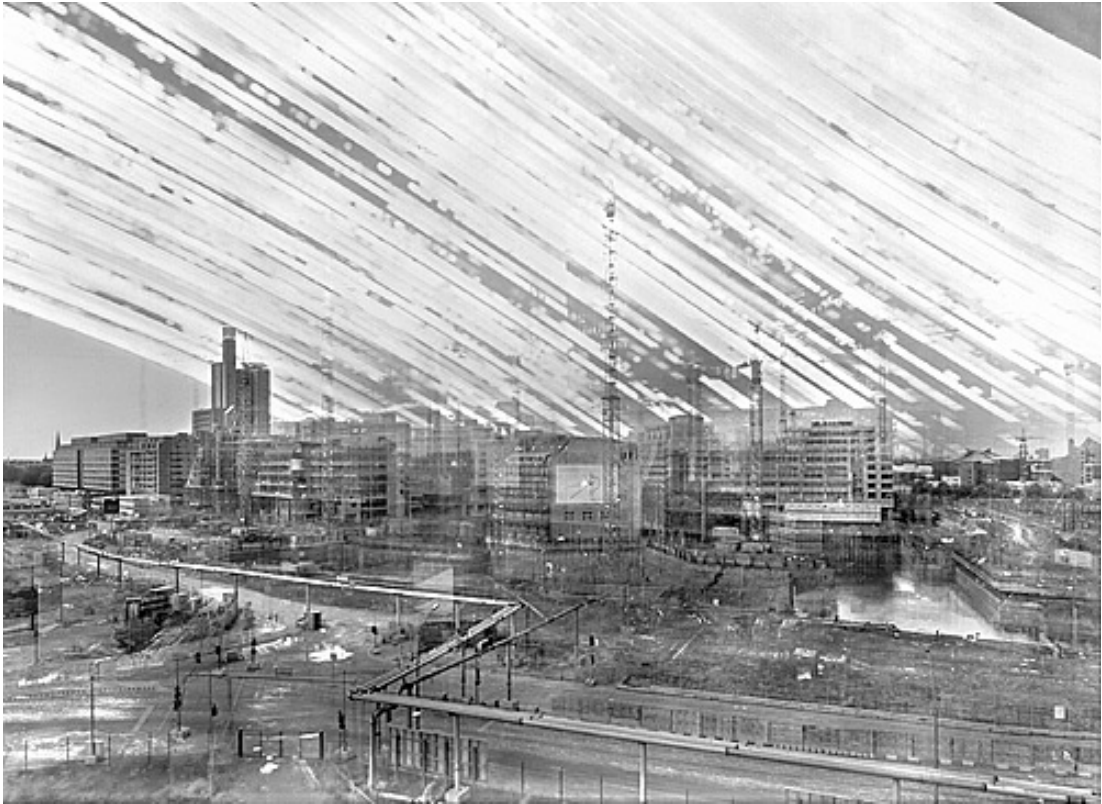


O resultado são estranhas imagens, onde podemos observar o contraste entre uma cidade em processo de formação, com seus elementos naturais bastante presentes como os rios e a topografia, e depois uma cidade verticalizada, super adensada, e com todas as características de uma megalópole global.

É claro que nessas imagens a opacidade de certas áreas, esconde partes da cidade do passado, deixando evidente a dificuldade de dar conta de uma representação que abranja a complexidade de uma cidade que se faz sobre si mesma. Talvez nesse sentido o trabalho de Michael Wesely seja o que melhor equaciona essa questão. A série *Potsdamer Platz* do fotógrafo alemão foi realizada entre 1997 e 1999, de cinco diferentes pontos da icônica praça que dá nome ao trabalho.

Michael Wesely vinha perseguindo a ideia de mexer com a relação da interrupção temporal, trabalhada tradicionalmente na fotografia, em diversos de seus trabalhos autorais. Seja no retrato, seja na fotografia urbana, a ideia de condensar em uma imagem uma sequência de instantes permanece.

Na série sobre a praça alemã Michael Wesely já tinha reunido a experiência necessária para adaptar um dispositivo com filtros, calculados de forma que o seu negativo de médio formato pudesse ficar exposto pelo período de aproximadamente 2 anos, possibilitando o registro de “ um número infinito de momentos individuais sobrepostos formando uma complexa estrutura de fragmentos da realidade”, que no caso remetia ao processo de reconstrução da icônica praça de Berlim. O grande engenho da série está na invisibilidade de alguns elementos inscritos na imagem, “Tudo está lá, mas nem tudo é visível.” A abertura do diafragma durante dois anos, nos permite supor que em algum grau, tudo está representado naquele negativo: as figuras humanas, o movimento dos trabalhadores, as luzes da cidade no período da noite. É como se tudo estivesse sobreposto em camadas, sendo que a perenidade e a intensidade de luz incidida ditam o quão visível os elementos se tornam na imagem final.



Michael Wesely, *Potsdamer Platz*, 1997-9

Michael Wesely, *Potsdamer Platz*, 1997-9



Na obra do fotógrafo alemão até mesmo a permanência da arquitetura é relativa no espaço de tempo trabalhado. A imagem dos edifícios geralmente associada ao perene, nas fotos de *potsdamer* aparecem em transformação. O *skyline* ao fundo é sobreposto pelo fantasma de um novo prédio que surge no primeiro plano durante o período da exposição. O sol torna-se o elemento que nos remete ao eterno, apesar do seu movimento registrado, é como se este fosse o único testemunho permanente das constantes modificações que ocorrem no horizonte da humanidade.

Em última instância, a análise dessas fotografias nos faz perceber que os esforços de Michael Wesely na tentativa de diluir a sensação de interrupção do momento, como se quisesse estender o instante fotográfico aos limites da continuidade do real, na verdade nos remete a inevitabilidade dessa sensação, que se mostra inerente ao processo fotográfico. Levando ao extremo esse raciocínio, os dois anos de exposição do negativo, analisados sobre o prisma da história, pouco se diferem do instante de um clique.

Nesse sentido, é preciso entender que a potência desses trabalhos, que abarcam representações de tempos distintos em um mesmo espaço, está justamente em nos remeter a impossibilidade de criar uma imagem poética da forma como nossa mente lida com essa sobreposição de vivências no decorrer do tempo. Os trabalhos poético estão sempre aquém da nossa relação com o agora que se constitui pela soma de todos os momentos do passado que permanecem de alguma forma na memória. É o próprio Freud, no texto referido acima, que indica o absurdo das suas próprias analogias reconhecendo o quão estamos longe de entender plenamente a complexidade da vida mental.

“A essa altura não faz sentido prolongarmos nossa fantasia, de uma vez que ela conduz a coisas inimagináveis e mesmo absurdas. Se quisermos representar a seqüência histórica em termos espaciais, só conseguiremos fazê-lo pela justaposição no espaço: o mesmo espaço não pode ter dois conteúdos diferentes. Nossa tentativa parece ser um jogo ocioso. Ela conta com apenas uma justificativa. Mostra quão longe estamos de dominar as características da vida mental através de sua representação em termos pictóricos. (FREUD, 1930)

Capítulo 02

O inacessível espaço da memória,
e a fotografia como recordatório.



02 - O inacessível espaço da memória e a fotografia como recordatório.

"Um homem nunca pode banhar-se duas vezes no mesmo rio"

Hieráclito de Éfeso

Essa dissertação é alimentada por diferentes vivências de um mesmo espaço, e muitas vezes, os relatos dessas vivências podem parecer paradoxais. O contato com essa matéria do passado engendra reações de diferentes ordens na sensibilidade, que atuam no processo de construção dos trabalhos poéticos.

Uma das fortes sensações que me tomaram nesses contatos com a quadra de minha infância, foi o estranhamento diante daquele espaço tão presente na memória. O espaço do passado na memória pouco coincide com as coordenadas cartesianas do espaço real, gerando um misto de reconhecimento, de familiaridade, com uma desconfiança. Se racionalmente eu sabia que, geográfica e cartesianamente, se tratava do mesmo lugar, alguma coisa dentro de mim dificultava o reconhecimento.

Vários fatores práticos podem explicar essa sensação, as relações de escala entre o meu corpo e o espaço são outras, a minha altura como observador (tão diferente da infância) modifica completamente a experiência visual. Ao mesmo tempo a materialidade do lugar sofreu modificações significantes em relação ao espaço que guardo na memória. Árvores que foram plantadas pela minha avó, e que foram palco de tantas brincadeiras, foram cortadas. Algumas reformas de manutenção alteraram detalhes do pilotis. A implacável ação do tempo se faz visível em todos os materiais: paredes e pilares que perderam pastilhas, o descascar das camadas de tinta sobrepostas, o mofo de infiltrações típicas de construções com baixa manutenção, rachaduras no piso de granitina, uma infinidade de marcas que recaem como um véu separando a imagem que retenho na memória da percepção do espaço no presente.

"Fixamos a casa com as dimensões que ela teve para nós e causa espanto a redução que sofre quando vamos revê-la com os olhos de adulto. Para enxergar as coisas nas suas antigas proporções, como posso tornar-me de novo criança? A pergunta já está no evangelho. Algumas pessoas, em geral os artistas, guardaram essa possibilidade de remontar as fontes." (BOSI, 1994)

"O tempo deposita-se na cidade como uma pátina delicada, alterando-a. A cidade só se dá a conhecer plenamente na duração, como o 'conjunto simbólico estratificado no curso da história, que se exprime nas estruturas físicas e modos de vida' (Mela 1999, p 144.) Nas metrópoles, a complexidade das construções temporais e suas manifestações concretas somam-se à complexidade da inter-relação entre fluxos e fixos." (GASTAL, 2006, p. 125)

O escritor Georges Perec em "espécies de espaços" de 1974, expõe sua angústia diante da passagem do tempo sobre os espaços: "eu gostaria que houvessem lugares estáveis, imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis, imutáveis, arraigados; lugares que foram referências, pontos de partida, princípios"¹. Conclamando por uma materialidade estável na qual pudéssemos repousar o que em nós permanece, o autor deflagra a fragilidade desses nossos espaços de memória diante do tempo.

"Meu país natal, o berço de minha própria família, a casa onde teria nascido, a árvore que teria visto crescer (que meu pai teria plantado no dia do meu nascimento), o sótão da minha infância pleno de recordações intactas ... Tais lugares não existem, e como não existem o espaço se torna a questão, deixa de ser evidência, deixa de

1 PEREC, 2001, p. 139, tradução nossa.

"Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios:"



Ricardo Theodoro, 2012
Fotografia de minha avó, sentada ao lado do tronco cortado do Flaboyant que ela plantara 40 anos antes, em frente a janela de seu antigo apartamento.



Ricardo Theodoro, 2013
fotografias da ação do tempo sobre o bloco das memória da infância

Ricardo Theodoro, 2013



estar incorporado, deixa de estar apropriado. O espaço é uma dúvida: continuamente preciso marcá-lo, designá-lo; nunca é o meu, nunca me é dado, tenho que conquistá-lo. [...] O espaço se esvai como a areia que desliza entre os dedos. O tempo o leva e só me deixa uns poucos pedaços informes." (PEREC, 2001, p.139, tradução nossa²)

A fotógrafa alemã, Sarah Shoenfeld, utiliza a fotografia para nos colocar diante dessa angústia, atestando a impetuosidade do tempo e a fragilidade dos espaços de sua própria memória. No projeto *Mama du Sau* de 2005, ela tensiona duas diferentes temporalidades, a do presente e a de sua infância, contrapondo imagens do arquivo familiar dos espaços do seu cotidiano, com registros atuais das condições desses espaços da vizinhança onde cresceu.

Tratando-se de um bairro específico da Berlim oriental, que foi abandonado depois da queda do muro, suas fotografias de grande formato mostram os espaços, incluindo o apartamento onde morou, entregues as inclemências do tempo, em total processo de degradação.

As grandes ampliações de suas imagens, verificadas com cuidado, nos permitem perceber fotografias da infância da fotógrafa inseridas nos espaços fotografados. As belas imagens dessas ruínas são de uma nostalgia cortante, não é fácil quando a imagem de um lugar presente na memória não corresponde mais a imagem do lugar no agora.

"Meus espaços são frágeis: o tempo está a desgastá-los, está a destruí-los: nada se parecerá com o que era, minhas recordações me trairão, o esquecimento se infiltrará em minha memória, mirarei algumas fotografias amareladas com as bordas gastas sem poder reconhecê-las. Já não estará lá o letreiro com letras brancas de porcelana em forma de arco circular sobre o espelho do pequeno café da rua Conquillière [...]" (PEREC, 2001, p. 139, tradução nossa³)

2 "Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos... Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deha de estar incorporado, deja de estar apropiado. el espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo." (PEREC, 2001, p. 139)

3 "Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria, miraré algunas fotos amarillentas con los bordes rotos sin poder reconocerlas. Ya no estará el cartel con letras de porcelana blanca pegadas en forma de arco circular sobre el espejo del pequeño café de la calle Conquillière [...]" (PEREC, 2001, p. 139)



Sarah Shoenfeld, "Mama du Sau", 2005.



Essa angústia causada pela desaparecimento dos espaços que testemunharam nossa existência é um reflexo de nossa relação com a voracidade do tempo e com o medo do esquecimento. "Somos sempre condenados ao tempo, condição a qual não escapa nenhuma existência [...] o tempo presente, agonizante por essência, prestes a desaparecer no passado no momento mesmo em que anuncia o futuro."⁴

"A deterioração, obrigando a reconstrução, deixa sequelas na memória social e coletiva., numa cidade constantemente renovada e que não leva em conta que 'os testemunhos do passado são parte do nosso presente que são fatores determinantes do equilíbrio ambiental.' (PORTOGHESI, 1985, p. 30)" (GASTAL, 2006, p. 128)

"O receio é que as histórias desapareçam desancoradas, que a memória se esbata, que a emoção enfraqueça, que a identidade se torne tênue se o percurso geográfico for cortado." (RYDEN, 1993, p. 44. Apud TRAQUINO, 2010, p. 65)

4 GASTAL, 2006..

Como resistir à inclemência do tempo? A memória nos dará essa ilusão. Através do processo de rememoração construímos a noção de que o que passou não está definitivamente inacessível, é possível reviver a partir das imagens-lembrança. “Pela retrospectção o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente”⁵.

A memória implicada aqui é a relacionada com a forma como acumulamos nossas experiências e as evocamos na formação de nossa identidade. Somente a memória nos permite unir aquilo que fomos ao que somos e o que seremos. “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas”⁶. Sua identidade desaparece. “Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si”⁷.

Uma consciência que não conservasse nada de seu passado, que se esquecesse sem cessar de si própria, pereceria e renasceria a cada instante [...]. Toda consciência é pois memória - conservação e acumulação do passado no presente [...]. Reter o que já não é, antecipar o que ainda não é, eis a primeira função da consciência. (BERGSON, 2010)

Em Proust encontramos uma bela descrição do esvaziamento do ser diante da ausência de memória, mais especificamente, a memória dos lugares que permite nos situar: “assim, quando acordava no meio da noite, e como ignorasse onde me achava, no primeiro instante nem mesmo sabia quem era; tinha apenas, em sua singeleza primitiva, o sentimento da existência [...]”⁸. A ausência momentânea de referências espaciais no processo de despertar após o sono profundo, gera um esvaziamento da identidade. O autor não se reconhece. “[...] mas aí a lembrança - não ainda do local em que me achava, mas de alguns outros que havia habitado e onde poderia estar - vinha a mim como um socorro do alto para me tirar do nada, de onde não poderia sair sozinho”⁹. As lembranças dos momentos passados, e dos lugares, funcionam como fragmentos que nos auxiliam a remontar quem somos e a lidar com o presente e com o que está por vir.

5 CANDAU, 2011.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

8 PROUST, 2006, p. 25.

9 Ibidem, p. 25.

No vínculo pessoal, o lugar também é um espelho do e para o indivíduo, um ponto de partida para a sua orientação no mundo, as suas relações de afinidade e alteridade. Por isso, diz Ryeden:

"o sentido de identidade é, provavelmente, um dos mais fortes sentimentos com os quais olhamos os lugares: quando nossos lugares com significado são ameaçados, nós também nos sentimos ameaçados. [...] Experiência, memória e sentimento combinam com o ambiente físico para erguer cumes de significado humano sobre a planície abstracta do espaço" (RYDEN, 1993, p. 40. Apud TRAQUINO, 2010, p. 65)

"Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um suscedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência eo conhecimento de si." (CANDAU, 2011, p.60)

"De fato, é o conjunto da personalidade de um indivíduo que emerge da memória. Origem do sentimento de continuidade temporal, condição necessária da representação da unidade do Eu." (CANDAU, 2011, p. 61)

No entanto o campo da memória é um terreno escorregadio. As impressões do passado que se acumulam em nossa memória, formando nossa identidade, não são um arquivo estruturado linearmente, do tipo que um arquivista poderia ordenar e criar um sistema lógico de acesso. O passado não funciona como um livro aberto, que podemos consultar objetivamente. A memória tem suas artimanhas. Revela ou oculta lances de imagens sem que consigamos entender seus critérios. Guarda fortes impressões de momentos que podem nos parecer absolutamente banais enquanto oculta vivências, que relatadas por outras pessoas, poderiam nos parecer de extrema importância.

"É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance [...]" (PROUST, 2006, p. 71)

Proust, faz uma bela descrição visual desse efeito da memória que revela partes enquanto apaga outras, quando descreve suas lembranças da casa de Combray, da onde em princípio o autor só guarda lampejos dos espaços ligados a uma vivência específica, que se repete várias vezes na sua infância, que tem a ver com o momento em que ele é obrigado a ficar em seu quarto sozinho para adormecer.

"[...] quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante ao que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite [...]" (PROUST, 2006, p. 69)

"[...] isolado de tudo o que pudesse haver em torno, destacando-se sozinho na escuridão, o cenário estritamente necessário ao drama do meu deitar; como se Combray consistisse apenas em dois andares ligados por uma estreita escada, e como se fosse sempre sete horas da noite." (PROUST, 2006, p. 70)

Essa imagem criada por Proust de uma cena imprecisa com partes pequenas iluminadas enquanto o resto do espaço mergulha no breu desconhecido, coincide com a representação que o diretor Michel Gondry utiliza no filme "brilho eterno de uma mente sem lembranças"¹⁰ dos espaços da memória. No filme, que parte do mote de uma máquina que teria o poder de apagar pontualmente memórias específicas que as pessoas não quisessem manter, acompanhamos o personagem principal perdido entre suas memórias. O pequeno foco que acompanha o andar do personagem pelos espaços que testemunharam sua vivência, nos desorientam, remetendo a essa experiência de tentar clarear zonas que parecem se esconder de nossa consciência.



Michel Gondry, frames do filme "Brilho eterno de uma mente sem lembranças", 2004

A imprecisão parece ser um fator intrínseco no trabalho poético sobre os espaços na memória. Para Proust as memórias que recordamos voluntariamente, a memória da inteligência, e "as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste". Os sentidos profundos que constituem o amálgama de memória, não podem ser descritos. Ao tentarmos relatar as memórias acabamos por esvaziá-las.

10 GONDY, 2004.

“As verdadeiras casas da lembrança, as casa aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrevê-las seria mandar visitá-las. Do presente pode-se talvez dizer tudo; mas do passado! A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra.” (BACHELARD, 2008)

“O que comunicamos aos outros não passa de uma orientação para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente.” (BACHELARD, 2008)

É diante da constatação da fragilidade e imprecisão da memória, que podemos entender alguns projetos no campo artístico. Georges Perec, por exemplo, nos deixa perceber que o que o impulsiona na escrita é um desejo de conservar algo que possa resistir à nossa precária condição diante do tempo, “tratar de reter algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migalhas precisas do vazio que se escava continuamente, deixar em alguma parte um sulco, um rastro, uma marca ou alguns sinais”¹¹.

“o que se deixa de uma vida normal? Traços em um cartório público, os registros de nascimento e de óbito, uma menção de diplomação no jornal local que indica as “conquistas” desse canto do mundo, algumas pequenas coisas. Uma tumba num cemitério, uma lápide e, se o tempo não apagá-los, um nome, uma inscrição, datas. Se há uma descendência, alguns souvenirs repassados à família, algumas fotos, às vezes um punhado de correspondências em cartões postais. Em casos ainda mais raros, diários. Ao final de várias gerações, quando a lembrança se atenua, quando as concessões ditas perpétuas acabam por se tornar vencidas, não resta quase nada. Esta desapareição, esta absorção dos anônimos pelo vazio é a vala comum da humanidade. Só a curiosidade de um historiador ou de um romancista pode devolver a vida a esses desconhecidos, anônimos e esquecidos” (ROBIN, Régine. 2003. Apud ENTLER, 2006.)

No mito do surgimento da escrita, extraído de um diálogo entre Platão e Fedro, podemos encontrar uma leitura sobre essa relação entre a escrita (registro do passado) e a memória, como escudo contra o tempo. O Deus Thoth anuncia orgulhoso sua invenção: a escrita, para o Rei Thamuz, oferecendo-a para o povo egípcio: Thoth: “Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória”¹².

11 PEREC, 2001, p. 140

12 PLATÃO, 1981, p. 145.

Pois não só a ontologia da escrita é atribuída a pretensão de vencer o tempo através do reforço da memória. André Bazin atribui à tentativa de “salvar o ser pela aparência”¹³ da “morte que não é senão a vitória do tempo”¹⁴ toda uma psicanálise das artes plásticas. Para o autor a gênese da pintura e da escultura estaria ligada ao esforço de “fixar artificialmente as aparências carnis do ser, salvá-lo da correnteza da duração: apruma-lo para a vida”¹⁵, preocupação inerente ao ser humano.

O já exaustivamente debatido mito da origem da pintura¹⁶ possui diversas versões, mas Plínio nos conta que todos os comentadores concordam ao menos em um ponto: a pintura nasceu do fato de se ter começado por “delimitar o contorno da sombra humana”. Considerando o fenômeno natural da sombra como fugaz, com seu tempo ligado ao do referente, o que está em jogo na fábula é a questão da fixação, que implica uma mudança completa de temporalidade interrompendo a duração. “O desenho vem de certa forma arrancar a sombra ao tempo de seu referente para fixá-la e detê-la num tempo que lhe seja próprio.”¹⁷

O próprio Bazin ressalta que a evolução “paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas” permanecendo a questão da semelhança da forma responsável pela sua relação com o ato de recordar.



David Allan, “Origem da pintura”, 1775

13 BAZIN, 1991, p. 19.

14 Ibidem, p. 19.

15 Ibidem, p.19.

16 Versão de Plínio, segundo Dubois:

“conta-nos a história da filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, apaixonada por um rapaz, que um dia tem de partir para uma longa viagem. Quando da cena da despedida os dois amantes estão em um quarto iluminado por um fogo que projeta na parede a sombra dos jovens. Afim de conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, a moça recorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente.” (DUBOIS, 1993, p.117)

17 DUBOIS, 2007, p.120

"Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retratado, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. (...) "Que coisa vã a pintura", se por trás de nossa admiração absurda não se apresentar a necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma! Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se quer, do realismo." (BAZIN, 1991, p.20)

Se pode se dizer que toda a história da arte - orientada por essa psicologia da mesma - está conectada com a questão do realismo como forma de combater o tempo. A invenção da perspectiva no século XV e depois da imagem fotográfica no século XIX, vai trazer grandes revoluções para essa questão específica da recordação a partir da representação. A objetividade inerente ao processo fotográfico, faz com que a imagem fotográfica puxe para si o papel de salvar as formas da impetuosidade do tempo.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside pois, na sua objetividade essencial. [...] Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. [...] Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. [...] somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. (BAZIN, 1991, p. 22)

A fotografia acumula a precisão mecânica, que lhe garante uma representação realista por analogia da forma, com seu caráter de testemunho, de signo indicial¹⁸, que se constrói a partir da conexão física com seu referente, segundo os termos de Peirce. Assumindo papel central no que diz respeito a seu valor enquanto auxílio a recordação.

Só a objetiva nos dá, do objeto, uma imagem capaz de "desrecalcar", no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais.

18

A ordem indicial (representação por contiguidade física do signo do seu referente) dos signos aparece aqui como oposição à ordem do ícone (representação por semelhança) e da ordem do símbolo (representação por convenção geral). (DUBOIS, 2007, p. 45)

A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos. (BAZIN, 1991)

Um trecho poético do romance de Paul Auster, *Invenção da Solidão*, onde ele se depara com fotografias de seu pai, que acabara de falecer, nos dá uma bela descrição dessa relação que construímos com a imagem fotográfica diante da morte, e da impetuosidade do tempo.

“Descobrir essas fotografias foi importante para mim porque pareciam reafirmar a presença física de meu pai no mundo, me dar a ilusão de que ele ainda estava presente. (...) Eu havia perdido meu pai. Mas ao mesmo tempo eu também o reencontrara. Enquanto eu mantinha essas fotos diante dos olhos, enquanto eu as examinava com toda a minha atenção, parecia que ele ainda estava vivo. Ou melhor, suspenso de algum modo, encerrado em um universo que nada tinha a ver com a morte, no qual a morte nunca poderia entrar.” (AUSTER, 1999, p. 21)

Por toda essa narrativa ligada a ontologia da imagem fotográfica, podemos dizer que no senso comum fomos condicionados a encarar a fotografia como “um substituto portátil do real que pode ser transportado através do espaço e do tempo”¹⁹. Nos apegamos a uma ideia arraigada de que a fotografia funciona como um passado preservado, “lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo”²⁰. A imagem fotográfica difunde-se nos costumes da sociedade moderna de forma incondicional, tornando-se obrigatória em qualquer família o culto as imagens do passado através dos álbuns familiares.

“Quando nos vemos nos velhos retratos dos álbuns, temos a constatação concreta de que o tempo passou; a fotografia é este espelho diabólico que nos acena do passado” (KOSSOY, 2007, p. 137)

19 KOSSOY, 2007, p. 136

20 Ibidem, p. 137

A galeria de retratos democratizou-se e cada família tem, na pessoa do seu chefe, o seu retratista. Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo da sua infância e preparar-lhes, como um legado, a imagem dos que foram [...] O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido do que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais uma confiança e seja mais edificante do que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas e o passado comum ou, se se quiser, o mais pequeno denominador comum do passado tem o brilho quase presunçoso de monumento funerário frequentado assiduamente. (BOURDIEU, 1965, p.53-54. Apud, DUBOIS, 2007).

“Essa intrincada relação entre imagem fotográfica e memória se tornou indissociável. A imagem parece participar desse processo de formação da memória na medida em que é um registro de um fragmento e objeto para o qual muitas vezes se pode recorrer para recordar. Como dizia Barthes a fotografia funcionaria como um cordão umbilical que une o corpo da coisa fotografada ao olhar do observador. ‘(...) nossa memória só é feita de fotografias.’” (DUBOIS, 2007, p. 314)

No entanto são vários os indícios de que devemos desconfiar desse senso comum sobre a relação entre representações do passado e a memória. Retomando o diálogo entre Platão e Fedro citado anteriormente, podemos extrair da fala do Rei Tamuz, comentando a escrita, invenção do Deus Thoth, uma importante questão sobre a relação do signo com a memória. O Rei denuncia o seu caráter limitado, diante da tarefa a que se propõe, de servir como “remédio para a memória”.

Tamuz: "Grande artista, Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem. Tu, como pai da escrita, esperas dela com o teu entusiasmo, precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber embora ignorantes na maior parte dos assuntos. Em consequência serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios". (PLATÃO, 1981) ²¹

Essa distinção encontrada na fala do Rei, que refuta a escrita como remédio para o tempo, é de extrema importância para nos aprofundarmos nessa relação entre imagem e memória. A fotografia está fadada a revelar no máximo o mundo físico, visível na exterioridade, "a aparência, o aparente das coisas, da natureza, das pessoas"²², mas a fotografia nunca poderá dar conta da complexidade do registro de uma experiência na memória humana.

"Toda fotografia que apreciamos se refere ao passado. (...) Quando falo passado quero dizer que o momento vivido é irreversível e que as situações, sensações e emoções que vivemos estão registradas no nosso íntimo sob a forma de impressões (Bergson). Essas impressões, com o passar do tempo se tornam etéreas, nubladas, longínquas. Se tornam fugidias com o enfraquecimento de nossa memória; desaparecem, por fim, com nosso desaparecimento físico. A fotografia, obviamente não guarda essas impressões - elas se situam no nível do invisível, além da imagem. São emoções que não podem ser gravadas materialmente: residem em nosso ser e só a nós pertencem. São emoções que não apenas sentimos, mas que também imaginamos, sonhamos e, portanto, vemos. Imagens que revelamos a poucas pessoas ou a ninguém; imagens que a fotografia não revelará jamais." (KOSSOY, 2007, p. 137)

21 Existe uma outra versão da tradução desse texto extraída de Vidências e Evidência de Fontcuberta (1996), mas que não possui a fonte de extração: "Tua descoberta fomentará a desídia no espírito dos que estudam, porque não farão uso de sua memória, mas se confiarão por inteiro à sua aparência externa dos caracteres escritos, e se esquecerão de si mesmos. O que tu descobriste não é uma ajuda para a memória, mas apara a memorização, e o que tu dás a teus discípulos não é a verdade, mas seu reflexo. Ouvirão muitas coisas e não terão aprendido nada; serão oniscientes, e, no geral, tudo ignorarão; sua companhia será tediosa, porque se revestirão da aparência de homens sábios sem sê-los realmente."

22 Kossoy, 2007, p. 137.

Essa citação de Boris Kossoy é um pouco extensa, mas precisa no sentido de elaborar essa limitação da imagem fotográfica. A fotografia pode servir como auxílio a rememoração. A partir dela aquele que vivenciou a situação retratada pode buscar em sua memória as impressões imprecisas, vivas e complexas ligadas a sua experiência. Mas uma imagem nunca poderá dar conta dessas impressões. A fotografia enquanto testemunho: “atesta a existência, mas não o sentido, de uma realidade”²³.

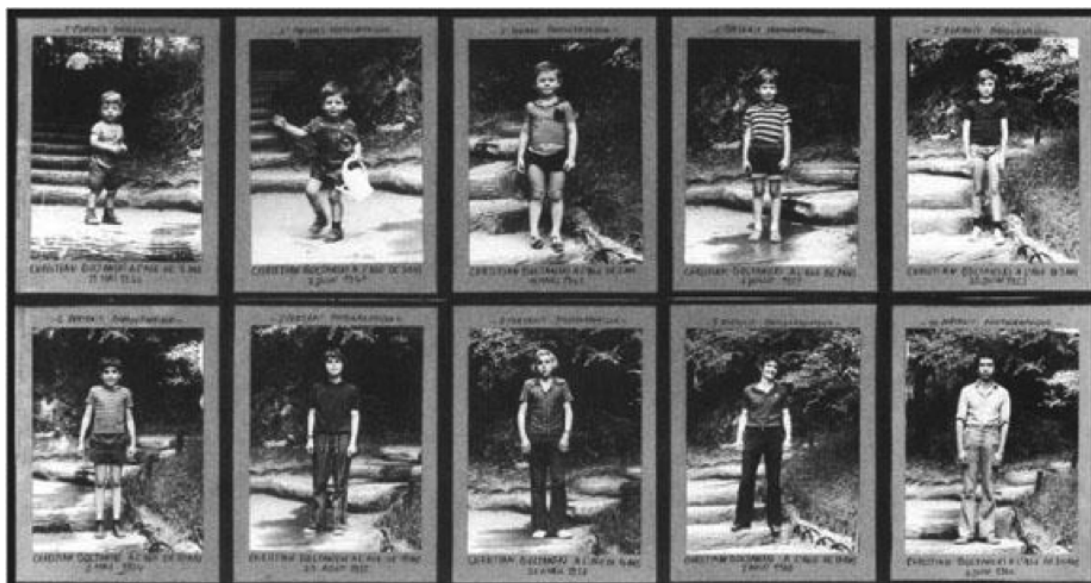
“As fotografias quase não têm significado nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com a situação de enunciação. [...] A foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação. [...] sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém.” (DUBOIS, 2007, p.52)

Joan Fontcuberta, em seu texto “vidências e evidências”, elabora sua desconfiança com a imagem, que aparece também em sua produção fotográfica. No texto ele radicaliza a crítica contra o culto ao realismo nas imagens fotográficas.

“O realismo fotográfico e seus valores subjacentes são uma questão de fé. Porque não há nenhum indício racional convincente que garanta que a fotografia, por sua própria natureza, tenha mais valor como recordatório que o laço feito num dedo ou a relíquia.” (FONTCUBERTA, 1996)

Essa afirmação de Fontcuberta nos remete à um trabalho de Cristian Boltanski, em “Dez retratos fotográficos de Cristian Boltanski entre 1946 e 1964” de 1972, o artista falseia fotografias de sua infância e adolescência fazendo fotografias de diferentes crianças de diferentes idades em uma única tarde em um parque. Ao colocar lado a lado as fotografias, e legenda-las com o título do trabalho, ele aposta no valor de documento atribuído à fotografia envolvendo o observador em um jogo. A partir do momento que as fotografias são analisadas mais detalhadamente pode-se começar a desconfiar da falta de semelhança entre o personagem nas diferentes idades, e aos poucos vai se revelando a fragilidade da autenticidade dessa relação da fotografia com a memória, denunciando que a encenação que faz parte dos registros familiares não dá conta de individualizar as experiências e só reproduz um código social.

23 DUBOIS, 2007, p.52.



Cristian Boltanski, "10 retratos fotográficos de Cristian Boltanski entre 1946 e 1964", 1972

"o que temos ali não é uma pessoa singular, é apenas uma pose, uma "conduta diante da câmera", que se repete em lugares e tempos distintos. Não precisamos mais fotografar, pois a fotografia constrói sempre um personagem genérico. Como repetimos as mesmas poses, não seria preciso produzir novamente as mesmas imagens, qualquer retrato estaria apto a representar qualquer pessoa." (ENTLER, 2011)

Essa compreensão da relação entre as imagens e a memória é importante não só para entender como atuam os trabalhos poéticos que re-contextualizam as imagens, mas para entender nossa relação profunda com esses relicários. Todo álbum de família representa um esforço no sentido de construir uma narrativa, através de um processo de edição, de recorte de momentos considerados memoráveis, geralmente associados à experiências agradáveis, atuando incisivamente no processo de esquecimento do resto de outras experiências enfadonhas, tediosas ou mesmo profundamente tristes. "Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma - um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão." (SONTANG, 2004, p.19)

A atuação nessa distância entre as imagens e os eventos do passado, que conta com o esquecimento, ocorrem na construção de qualquer acervo familiar. É muito comum ao analisarmos álbuns de família percebermos ajustes ou alterações que correspondem a informações que foram trabalhadas para se adequarem a narrativa que se pretende construir, alterando a percepção do passado. Podemos tomar como exemplo uma passagem do romance já citado de Paul Auster, onde o autor encontra uma alteração em uma imagem de sua família. Ao analisar uma fotografia de seu pai, com os irmãos em torno de sua avó.

“Um mundo inteiro parece emergir desse retrato: uma época bem definida, um lugar bem definido, um indestrutível sentimento do passado. Na primeira vez que olhei para a fotografia, reparei que tinha sido rasgada ao meio e depois colada de forma tosca, deixando uma das árvores ao fundo misteriosamente suspensa no ar. Julguei que a foto fora rasgada por acidente e não pensei mais no assunto. Na segunda vez que olhei para ela, porém, examinei essa rasgadura mais detidamente e descobri coisas que eu devia estar cego para não ter notado antes. Vi as pontas dos dedos de um homem segurando o torso de um dos meus tios; vi, de forma bem nítida, que outro de meus tios não estava apoiando a mão nas costas do irmão, como eu pensava a princípio, mas em uma cadeira que não estava ali. E depois me dei conta do que era esquisito na fotografia: meu avô fora suprimido. A imagem estava distorcida porque parte dela fora eliminada. Meu avô estivera sentado em uma cadeira ao lado da esposa com um dos filhos de pé entre seus joelhos - e ele não estava ali. Só com as pontas dos dedos permaneceram: como se ele tentasse voltar sorratamente para a fotografia, vindo de algum profundo buraco no tempo, como se tivesse sido exilado para uma outra dimensão. A coisa toda me fez tremer. (AUSTER, 1999, p. 43)

Outra importante abordagem que emerge desse entendimento da fotografia como suporte para a memória pode ser encontrada no filme *Blade Runner*²⁴, *O Caçador de Andróides*, que se passa no ano de 2019, numa sociedade onde o homem convive com seres cibernéticos idênticos a si mesmos (replicantes), que são desenvolvidos para desempenhar funções impossíveis para o homem no processo de colonização espacial. No filme surge um questionamento a cerca da realidade, do que nos torna humanos, da fotografia como suporte para a memória e da memória como suporte de identidade.

24 *Blade Runner, Caçador de Andróides*. 1982. Direção: Ridley Scott. Roteiro por Hampton Fancher e David Peoples, baseado no romance de ficção científica “Do Androids Dream of Electric Sheep?” escrito em 1968 por Philip K. Dick’s.



Fotografia extraída do livro: "A invenção da solidão" de Paul Auster

Acompanhamos a angústia de personagens como a replicante Rachel que não sabe de sua própria origem graças ao implante de uma falsa memória imagética de uma infância e vida regressa. Ao descobrir sua não-humanidade, ela se desespera e se apega aos seus registros fotográficos, numa tentativa de justificar sua existência. A implantação de imagens que surgem em sua memória, nos levam a refletir sobre a fragilidade desse processo de construção da noção de nossa própria identidade.

Boris Kossoy é quem nos alerta para um importante detalhe ligado aos modos de uso dos álbuns de família. Ao apreciarmos as imagens (“pedaços congelados do passado”) descongelamos momentaneamente seus conteúdos, evocando em nossa memória viva as impressões das experiências cuja a aparência está representada na imagem. A fotografia é só o “ponto de partida” da narrativa dos “fatos e emoções” envolvidos, o que a completa pode ser a memória de quem participou do evento, ou a interpretação livre, que “desliza entre a realidade e a ficção”, de quem não participou da situação.

É nessa distância entre o signo e o seu objeto, que a imagem não resolve, que reside o interesse dessa pesquisa na imagem fotográfica. É nesse interstício, no que falta na imagem e “precisa ser contado e recontado [...] aquilo que lhe torna digno de ser lembrado e, assim, representado”²⁵, é aí que se instalam as possibilidades de construção poética a partir da imagem. “Esse espaço ainda garantido pelo esquecimento, pela insuficiência da memória, é permeável à invenção, e assim nasce a lenda, o mito, a ficção”²⁶.

É contra o esquecimento que a imagem ganhou espaço no mundo, desde as civilizações antigas. O ídolo era a imagem de algum deus ou de alguém morto que servia para torná-lo de alguma maneira presente em sua ausência ou distância. Assim, a imagem penetra diferentes culturas como uma forma de negação do esquecimento. Mas foi diante da possibilidade de tirar proveito dele que tais imagens passaram a ser elaboradas de um modo poético, ambíguo e flexível, dentro de uma atividade particular que hoje chamamos de “arte”. Não é exagero dizer que a arte não existiria se não fosse a possibilidade do esquecimento: se tivéssemos o dom de fazer o passado falar com fidelidade, não teríamos a necessidade de resgatá-lo, reinventando-o através do mito e, depois, da arte. (ENTLER, 2006)

25 ENTLER, 2006.

26 Ibidem.

É justamente diante dessa constatação do papel da fotografia nesse jogo da memória é que se insere o trabalho “Histórias Bravas” de Karen Miranda. Segundo as palavras da própria artista “Quanto mais nos lembramos de um evento mais estamos propensos a mudar a memória desse evento com o tempo”. Cada vez que uma lembrança é trazida à consciência ela torna-se instável e modifica-se. Ao recordar, tiramos a imagem do seu cofre²⁷ e a manipulamos, sobrepondo impressões e emoções do momento, misturando lembranças e incorporando falsas memórias.



Mom always trying to keep me close, since 1983

Karen Miranda, “Histórias Bravas”, 2009

27

“haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz morrer as imagens” (BACHELARD, 2008)

Assumindo que a fotografia não tem o poder de fixar essa memória da experiência “real”, Karen Miranda se lança em um projeto de reconstrução, onde ela inverte o fluxo dessa relação entre fotografia e memória. Se normalmente projetamos memórias à partir de uma imagem fotográfica aqui Karen plasma em imagens fotográficas momentos de sua história pessoal, que foram revisitados à partir da memória. Com a colaboração de sua família ela reencena esses momentos ligados geralmente ao folclore de sua terra natal, das suas tradições familiares e como ela mesma assume algumas vezes à partir de invenções. As imagens são acompanhadas por curtas legendas onde ela narra essas memórias. É como se a artista nos mostrasse imagens da vida interior e com elas procura encher os vazios.

Como desaparecer completamente.

É dentro do contexto dessas reflexões que compreendo o trabalho “Como desaparecer completamente”, desenvolvido em 2012. Uma tentativa de pensar na relação com o espaço da infância não a partir da vivência do espaço no hoje, dos estranhamentos implicados nessa vivência, mas pensar na relação com os espaços através das imagens relicário dos álbuns de família.

Ricardo Theodoro, “Como desaparecer completamente”, 2012



O trabalho consiste em um álbum com uma série fotográfica, onde as imagens de meu próprio álbum de família são apropriadas, digitalizadas, e alteradas. A minha figura enquanto criança que dá significado às imagens no contexto do álbum familiar é apagada, sendo o fundo reconstruído. O que surge a partir desse procedimento é um conjunto de “paisagens” com estranhos enquadramentos.

Essa apropriação de imagens de arquivos que possuem um léxico específico, como os álbuns de família, é uma prática recorrente na arte contemporânea. A simples recontextualização das imagens para fora de seu contexto, pode libertá-la, fazendo com que as mesmas engendrem diferentes possibilidades interpretativas. A ausência de enunciado convoca o receptor da imagem a completá-la.

“O contexto particular que resultou na materialização da fotografia, a história do momentos daqueles personagens que vemos representados, o pensamento embutido em cada um dos fragmentos fotográficos, a vida enfim do modelo referente - sua realidade anterior - é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmara. Não deixa marcas no dispositivo fotossensível, não pode ser revelada pela química fotográfica, nem tampouco mostrada pelos recursos eletrônicos. Apenas imaginada”
(KOSSOY, 1999, p. 133)

Nesse processo específico de recontextualização das imagens do espaço familiar para a galeria, foram utilizados recursos para manter a conexão dessas imagens com o universo dos álbuns de família. Me interessava as possibilidades de leitura dessas paisagens estranhas, no espaço da galeria, mas preservando os condicionantes que a ligam aos códigos sociais próprios da esfera familiar.

Na primeira exposição deste trabalho, que ocorreu na Galeria Espaço Piloto em Julho de 2012, as fotografias foram apresentadas no suporte do próprio álbum de onde foram retiradas as originais. Esse procedimento aumenta a ligação atávica das mesmas ao contexto do álbum de família, enquanto a extração dos personagens das fotos perturba essa compreensão.



Ricardo Theodoro, "Como desaparecer completamente", 2012
Fotografia do álbum conforme apresentado em exposição na galeria espaço piloto, em Julho de 2012.

Uma das primeiras questões que surgem da observação desse trabalho está ligada à materialidade do suporte da fotografia em álbuns de família. Um dos vestígios que denuncia o contexto originário dessas imagens são os recortes arredondados e tortos presente em quase todas as fotografias. Fruto de uma operação que consistia em fazer caber em uma mesma página do álbum um maior número de fotografias, denuncia a despreocupação com o contexto espacial, já que em boa parte das fotos o recorte restringia o enquadramento ao personagem da foto, dispensando o espaço que "sobrava" na imagem, tornando ainda mais estranho o processo de recontextualização dessas fotografias como paisagens à partir do processo de apagamento.

Outra questão que surge da observação dessas "paisagens" é que as mesmas possuem cores desbotadas, com predominância do magenta que é o pigmento que melhor resiste a ação do tempo em ampliações fotográficas não profissionais como as utilizadas nos álbuns de família. A coloração é familiar à qualquer pessoa que possua fotografias das décadas de 60, 70 e 80 denunciando que não se trata de uma paisagem

tradicional. Transmitir através do processo de reprodução da imagem digital escaneada essa sensação de ação do tempo sobre a fotografia faz parte do jogo proposto na obra. Esses recursos afastam a compreensão de quem toma contato com as imagens de que poderiam se tratar de fotografias manipuladas digitalmente, o contexto do álbum e a sensação de passagem do tempo agindo sobre as imagens dificultam a decodificação do artifício por trás das estranhas imagens que surgem.

Essa ação do tempo sobre a materialidade das fotografias, que perturbam sua relação de analogia com a cena do passado, é justamente o ponto de partida do artista Alan deSouza no trabalho "*The Lost Pictures*", 1962-65/2004-5, que foi realizado a partir da impressão de fotografias realizadas pelo pai do artista de 1962 à 1965, no Kenia. As fotografias que se tornaram fundamentais no imaginário familiar do artista são distribuídas no apartamento do mesmo, e por mais de 6 meses elas ficaram expostas em áreas de usos estratégicos como o banheiro e a cozinha. Algumas das imagens acumularam os detritos da vida cotidiana enquanto outras foram desgastadas pelo contato diário. Em uma frase do próprio artista encontramos a chave para compreensão da importância da materialidade do suporte fotográfico nesses trabalhos, ele afirma que a ação do tempo vai "gravando o presente enquanto vai apagando o passado"²⁸.

A passagem do tempo incidindo sobre a superfície da fotografia, modifica a imagem, impregnando-a de sentidos. Essa questão que é protagonista do trabalho de Alan deSouza também é importante para compreensão de "como desaparecer completamente" e trazê-la para o centro da discussão pode lançar luz sobre um fenômeno contemporâneo na relação com as imagens. Nos dias atuais os ciclos de nostalgia tornaram-se tão curtos que tentamos injetar o momento presente com sentimentalismo quando usamos, por exemplo, certos filtros digitais para deixar as fotos com um aspecto "apagado", com uma aura de historicidade.

A incapacidade de lidar com o que temos à mão torna-se evidente em nosso uso de tecnologia digital. A inserção na virtualidade prioriza o remoto em vez do imediato, o



Alan deSouza, "The Lost Pictures", 1962-65/2004-5,

Alan deSouza, "The Lost Pictures", 1962-65/2004-5,



virtual sobre o real, contamina e anestesia, tira o sentido de todas as experiências do mundo sensível. Somos absorvidos nas esferas pública e privada por aparelhos que nos levam a outros lugares. Esses mesmos dispositivos portáteis, como celulares, nos oferecem a possibilidade de capturar imagens cada vez mais tecnicamente precisas. (WAMPOLE, 2012).

Diante dessa constatação, a indústria nos oferece soluções prontas, que tentam dar sentido às imagens anódinas de cotidianos esvaziados de sentido pela crescente virtualização das experiências, através desses aplicativos pré-configurados para sobrepor uma “camada de tempo” com filtros que reproduzem visualidades típicas das tecnologias do passado, em uma tentativa de atribuir sentido às mesmas. Diante da incapacidade das pessoas sentirem-se conectadas com as suas experiências do cotidiano, aplicativos como o Instagram oferecem para os usuários a possibilidade de olharem para suas vidas através de instantâneos, como se só através daquelas fotografias transformadas pelos filtros é que aquelas vivências pudessem adquirir sentido. Essa utilização da visualidade histórica de forma padronizada só nos remete ao fato de que a nostalgia exige tempo. “Não se pode acelerar o processo que dá sentido às lembranças”²⁹.

Desaparecimento.

Se no álbum que compõe o trabalho a ausência do personagem é algo latente, no vídeo “como desaparecer completamente” essa questão pula para o primeiro plano do trabalho. O vídeo começa com alguma das imagens do álbum de família, completa (sem a extração), e aos poucos, 6 minutos para cada imagem, a minha representação enquanto criança vai desaparecendo, restando ao fim somente a paisagem. O tempo expandido torna o processo imperceptível, a mudança na imagem acontece tão devagar que só a observação atenta e contínua no tempo é que nos possibilita perceber a alteração.

O procedimento de apagamento dos personagens que tornavam as fotografias pessoais, transformam aquelas estranhas paisagens do passado em espaços onde cada um pode repousar e projetar suas próprias memórias. Os códigos sociais que orientam a produção dessas fotografias de álbum de família fazem com que as imagens de álbuns

29 WAMPOLE, 2012.



3 frames do vídeo "como desaparecer completamente" 6 minutos.

de pessoas que compartilharam a mesma cidade sejam muito parecidas, e mesmo em cidades muito diferentes existem analogias entre os espaços elegidos como dignos de comportar um registro familiar: o parque, o zoológico, o monumento, a praia.

As imagens deslocadas de seu contexto original, e sem o personagem central que lhes dá sentido no álbum de família, deixam de se referir a um alguém, ou situação específica, diluem-se sem contexto e passam a referenciar a si mesmas, mantendo um anonimato, uma certa universalidade.

Denilson Lopes identifica no desaparecimento uma postura possível diante do mundo saturado em que vivemos. "Ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e sutileza."³⁰ Uma alternativa diante de um mundo onde todos devem ser visíveis o tempo todo, onde somos estimulados a tornar públicos os mínimos detalhes do cotidiano, ou dos hábitos de consumo. O fortalecimento de uma poética da contenção, da sutileza e delicadeza, diante do excesso, do dispêndio e da banalização do grotesco (LOPES, 2007, p. 165).

A desapareição como uma outra maneira de viver, de pertencer. "Que quebra a dualidade entre sujeito e objeto, entre o que olha e o que é contemplado, colocar em pauta outra subjetividade formada pelos fluxos do mundo"³¹. Tornar-se translúcido "deixar o mundo exterior ser o interior, a superficialidade ser a profundidade. Desaparecer para reaparecer. Aparecer para desaparecer. Uma brincadeira de pique e esconde"³².

30 LOPES, 2012

31 LOPES, 2007, p. 167.

32 LOPES, 2012.

O retrato de família, dá, então, lugar à paisagem. É possível pensar um paralelo com o texto “Música para desaparecer”, onde Denilson demarca o surgimento da música ambiente, com suas paisagens sonoras que funcionam como uma “ecologia sonora que mapeia os sons do mundo”³³, em contraposição ao cenário da música pop que “se constituiu em grande parte na mística do vocalista enquanto star e no uso da voz como forma de articulação das experiências dos ouvintes, marcando seus cotidianos e suas memórias.” (LOPES, 2007, p. 166).

A paisagem redime o sujeito. A paisagem não fala de si, é. A paisagem não é expressão é impressão. Frágil marca. A paisagem não precisa de porquês, nem de espectadores distantes. Exige pertencimento, naufráfico, não mais ser, dissolver. Imagem. Quadro. Retorno ao indefinido, ao inumano, aos mistério das superfícies. Frágil marca, frágil texto. A paisagem solicita a adesão dos viajantes, andarilhos, nômades. Ode há um lugar para se estar, para falar a frágil fala. A sutileza como companhia da leveza e da delicadeza. Uma fala baixa, um modo menor. Viagem poética. (LOPES, 2007, p.175)

Capítulo 03

Memória e imaginação.



03 - memória e imaginação

Uma das práticas mais frequentes durante a pesquisa, foram os esforços de rememoração. Tentativas de visualizar mentalmente o espaço das experiências fundantes, revivendo momentos ali vividos, como forma de resgatar aspectos da relação com o mesmo e assim alimentar as práticas poéticas. Nesse processo tornou-se bastante evidente a fragilidade dessas lembranças-imagens, expressas na imprecisão e na dificuldade em separar o que seria memória real de um evento e as ficções, conscientes ou não, criadas a partir, sejam de relatos de outras pessoas, de auto-sugestões a partir de fotografias, ou de devaneios vividos na infância.

É claro que para o trabalho de memória, no âmbito da arte, essa questão da fidelidade da memória em relação aos eventos e lugares do passado não é um condicionante, muito pelo contrário. Mas refletir sobre os meandros dessa relação, entre memória e imaginação, me pareceu relevante nesse processo. Essa é uma questão que tem sido alvo de debate em diferentes áreas do conhecimento. Uma dessas áreas que tem feito avanços admiráveis nos últimos quinze anos é a neurociência, principalmente pela análise de imagens de ressonâncias magnéticas do cérebro em funcionamento. Nesses estudos tem se tornado cada vez mais claro que a lembrança não é algo fixo, Não é um rastro físico, localizável no cérebro como na analogia da impressão do anel na cera, utilizada por Sócrates.

Nós sabemos agora que aquelas memórias não estão fixadas ou congeladas, como frascos de conservas de Proust em uma despensa, mas são transformadas, desmontadas, remontadas e recategorizadas com cada ato de recordação. [...] Para pesquisadores no início do século XX, memórias eram impressões no cérebro (como para Sócrates elas eram análogas às impressões feitas em cera mole) - impressões que podiam ser ativadas pelo ato da recordação [...] até que os estudos cruciais de Frederic Bartlett em Cambridge nos anos de 1920 e 1930 quando finalmente a visão clássica pôde ser contestada [...] Estas experiências convenceram Bartlett a pensar não em termos de uma coisa estática chamada "memória", mas sim um processo dinâmico de 'lembrar'." (SACKS, 2013, tradução nossa) ¹

1

"We now know that memories are not fixed or frozen, like Proust's jars of preserves in a larder, but are transformed, disassembled, reassembled, and recategorized with

"Recordar não é a re-excitação de inumeráveis traços fixos, sem vida e fragmentados. É uma reconstrução imaginativa, ou construção, construída a partir da relação de nossa atitude para com toda uma massa ativa de reações ou experiências passadas organizadas [...] É, portanto, quase nunca realmente exata. (BARLETT APUD SACKS, 2013, tradução nossa²)

Alison Winter nos chama atenção para a contemporaneidade das relações entre a evolução do entendimento do funcionamento fisiológico da memória e toda uma gama de tecnologias de gravação que surgem por volta de 1850. Se por um lado, as relações entre a fixação das imagens (e sons) parece óbvia na sua relação com a memória, para que possamos avançar no entendimento desse mecanismo é preciso estabelecer suas mais profundas diferenças.

"As ciências modernas da memória se desenvolveram numa coincidência temporal das recentes descobertas da ciências da mente com a proliferação de novas mídias: tecnologias para gravação, transmissão, e recriação de sons e imagens. Fotografia, o fonógrafo, e a imagem em movimento todos desenvolvidos entre 1850 e 1900. Tornaram-se identificadas com o processo de memória em uma série de associações que deram forma tanto de como esses processos foram entendidos e de como as próprias tecnologias seriam utilizadas [...] Nunca houve apenas uma maneira de utilizar as tecnologias de gravação para pensar sobre a memória. Em um extremo, os pesquisadores sugeriram que eles eram modelos para a memória em si. Talvez, eles refletiram, a memória era uma gravação interna que podia ser repetida à vontade [...] Mas, no outro extremo, os pesquisadores também usaram dispositivos de gravação para definir precisamente o que a memória não era. Para um número de cientistas, a ideia de que a memória é um dispositivo de gravação repousa sobre uma fantasia irreal de precisão e permanência. Ao invés de práticas que facilitaram 'reviver' um registro permanente, eles procuraram maneiras de revelar um papel indelével de interpretação [...] na construção do conhecimento e da memória. " (WINTER, 2012, tradução nossa³)

every act of recollection.(...) For [researchers] in the early twentieth century, memories were imprints in the brain (as for Socrates they were analogous to impressions made in soft wax) — imprints that could be activated by the act of recollection. It was not until the crucial studies of Frederic Bartlett at Cambridge in the 1920s and 1930s that the classical view could be disputed. (...) These experiments convinced Bartlett to think in terms not of a static thing called 'memory,' but rather a dynamic process of 'remembering.'" (SACKS, 2013)

2 "Remembering is not the re-excitation of innumerable fixed, lifeless and fragmentary traces. It is an imaginative reconstruction, or construction, built out of the relation of our attitude towards a whole active mass of organized past reactions or experience (...) It is thus hardly ever really exact." (BARLETT Apud SACKS, 2013)

3 "The modern sciences of memory emerged when newly developed sciences of mind coincided with the proliferation of new media: technologies for recording, transmit-

Seguindo o caminho dessa analogia do registro fotográfico, podemos clarear a impossibilidade de um sistema de impressões físicas resistir a um processo contínuo de registros, preservando a individualidade de cada impressão integralmente. Uma película sensível exposta à luz várias vezes se satura, perde sua capacidade de registrar a luz. Um outro exemplo é o CCD⁴ de uma máquina digital, a cada tomada fotográfica, o sensor eletrônico precisa descarregar a informação previamente registrada, através de impulsos elétricos, para se preparar para uma nova exposição à luz. Essa impossibilidade de sobreposição infinita de impressões luminosas em uma superfície sensível, nos remete justamente à impossibilidade do cérebro guardar impressões físicas seguidamente.

"Admitamos por um instante que o passado sobreviva a si mesmo no estado de lembrança armazenada no cérebro; então, para conservar a lembrança, será preciso que o cérebro conserve pelo menos a si mesmo. Mas esse cérebro, enquanto imagem estendida no espaço, ocupa apenas o momento presente; ele constitui, com todo o resto do universo material, um corte incessantemente renovado do devir universal. Logo, tereis de supor que esse universo perece e renasce, por um verdadeiro milagre, em todos os momentos da duração, ou tereis de transmitir-lhe a continuidade de existência que recusais à consciência, e fazer de seu passado uma realidade que sobrevive a si mesma e se prolonga em seu presente: portanto, não tereis ganho coisa alguma ao armazenar vossas lembranças na matéria e, pelo contrário, vos vereis obrigados a estender à totalidade dos estados do mundo material essa sobrevivência independente e integral do passado que recusastes aos estados psicológicos" (BERGSON, 2010, p. 290)

ting, and recreating sounds and images. Photography, the phonograph, and the moving image all developed between 1850 and 1900. They became identified with memory process in a series of associations that shaped both how those processes were understood and how the technologies themselves would be used. Throughout the twentieth century, memory researchers continued to look to the most recent, cutting-edge recording technologies for insights into the nature of remembering.[...] There was never just one way to use recording technologies to think about memory. At one extreme, researchers suggested that they were models for memory itself. Perhaps, they reflected, memory was an internal recording that could be replayed at will... But on the other extreme, researchers also used recording devices to define precisely what memory was not. For a number of scientists, the idea that memory is a recording device rests on an unrealistic fantasy of accuracy and permanence. Instead of practices that facilitated 'reliving' a permanent record, they sought out ways to reveal an ineradicable role of interpretation... in the construction of knowledge and memory." (WINTER, 2012)

4 Superfície sensível que substitui a película fotográfica na fotografia digital.

No experimento “saturação” uma série de fotografias de espaços e paisagens diversas, vivenciados em diferentes situações, são projetadas no meu próprio rosto, uma após a outra, e enquanto esse procedimento é registrado de duas maneiras. Uma delas é um vídeo que registra as várias imagens em seqüência, a outra é uma fotografia de longa exposição, de 1 minuto. O resultado da fotografia é um registro da saturação, da incapacidade de guardar em uma imagem a continuidade de sobreposições, que caracteriza nossa duração.

Retornando a neurociência, e sua compreensão contemporânea do fenômeno da memória, o que mais nos chama atenção nas descobertas feitas mais recentemente, é de que, se por um lado elas estão revolucionando o campo da ciência, desvalidando as teorias que entendiam a memória como algo fixo no cérebro fisicamente, por outro lado elas se conectam em alguns pontos às intuições de fenomenólogos como Henri Bergson, que se dedicaram a compreender os mecanismos da consciência e da memória, já desde o século XIX.

É nos escritos de Henri Bergson, “Matéria e memória” de 1896, que Paul Ricoeur busca a ideia de que tudo o que vivemos de alguma forma participa do que ele chama de memória-pura. Essa memória guardaria virtualmente a totalidade das experiências vividas, que nos marcariam como rastros psíquicos⁵: “persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito.” (RICOEUR, 2007)

[...] o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância, cujo princípio buscamos em vão no plano dos rastros corticais; neste sentido, essas inscrições-afecções conteriam o segredo do enigma do rastro mnemônico: seriam o depositário da significação mais dissimulada, embora mais originária, do verbo “permanecer”, sinônimo de “durar”. (RICOEUR, 2007, p. 439)

5 É preciso aqui fazer a diferenciação entre a ideia de rastro psíquico como “afecção no espírito”, e a ideia de rastro cortical que seria ligado às teorias que enxergavam a memória como uma impressão física no cérebro.

Essa ideia da memória-pura de Bergson seria o resultado da passagem das percepções, que são ligadas ao presente, por um processo de esquecimento. No entanto esse esquecimento aqui tratado se difere da ideia de apagamento definitivo, vivido como ameaça, e contra o qual podemos dizer que se estrutura toda uma psicologia das artes como visto no capítulo anterior.

Esquecimento de reserva.

O esquecimento de que trata Bergson é chamado por Ricoeur de esquecimento de reserva, e é o que permite que uma experiência saia da zona de vigilância da consciência para um estado latente, inconsciente, “caráter despercebido da perseverança da lembrança”.

“O esquecimento pode estar tão estreitamente confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições. [...] “A sobrevivência das imagens [...] merece ser considerada como uma forma fundamental de esquecimento profundo, que chamo de esquecimento de reserva.” (RICOEUR, 2007, p. 435)

É dentro do entendimento dessa importância do esquecimento para o mecanismo da memória que talvez possamos compreender uma certa obsessão contemporânea da arte e fotografia com os processos de apagamento. Essas estratégias serviriam como um antídoto diante do excesso que caracteriza a produção de imagens e o apego aos arquivos na era digital, que ao fim, acaba por nos remeter a nossa incapacidade de reter tudo e dar sentido a esses registros.

Borges em seu conto “Funes, o memorioso” cria uma bela imagem desse paradoxo. Seu personagem se lançava a “inventariar todas as lembranças possíveis (e impossíveis) de todas as coisas vistas, lidas, experimentadas e imaginadas ao longo de uma vida”⁶. Sua memória sem lapsos era o atestado de sua infelicidade, podendo mesmo ser comparada a “um despejador de lixos, uma espécie de museu de tudo”⁷.

6 BORGES, 2007.

7 Ibidem.

“Se alguma coisa fosse inesquecível, nós não poderíamos pensar em mais nada”, explicava Jorge Luís Borges [...] Efetivamente, a memória, eletrônica ou não, jamais foi algo mais do que uma fixação, uma fixação que pode se tornar neurótica, patológica, sem as potencialidades projetivas do imaginário, imaginário cuja condição de possibilidade é o esquecimento, a ausência de reminiscência...” (VIRILIO, 1993, p. 81)

“É o ritmo que escapa aos que só registram fatos, aos que acumulam dados no fluxo dos acontecimentos, como os hipermônicos (FUnes) . O registro mnemônico por si não tem valor; (...) O desafio no animal histórico está na rememoração. O ritmo do originário apenas se revela a uma visão dupla: restauração, por um lado, inconclusão por outro. Essa visão dupla: restauração, por um lado, inconclusão por outro. “ (BOLLE, 1994, p. 362)

Ivan Grillo, é um jovem artista, que tem se dedicado ao tema do esquecimento através de trabalhos que se apropriam de arquivos de imagens. Destaco aqui três de suas séries: “série esquecer”, “estudo para a neblina” e “nem todo fato é narrável”; o artista vem utilizando os vidros, característicos nas moldura, no léxico das artes visuais, como forma de preservar as imagens, e cria com eles obliterações parciais, ou nebulosidades que nos provocam a imaginação no ato de completar e dar significado as imagens. Karina Dias (2008) utiliza o termo invisão para falar dessa latência embutida no não visto, que “é informe” e que “está no limiar da nossa visão [...] em vias de se tornar visto”.

“Longe de fazer aqui uma apologia da cegueira, na invisão nós entramos num mundo embaçado, indistinto, indiferenciado. O que nos interessa nesse estado de cegueira transitória é a possibilidade de se ultrapassar os limites impostos pelo mundo da visão. É abrir espaço, dar lugar a percepções de outra ordem, a novas interpretações que, como nos lembra Eugen Bavcar, sob o peso demasiado do visual não conseguem traçar um caminho.” (DIAS, 2008)

Essas posturas encontradas em vários trabalhos contemporâneos, evidencia que o esquecimento é condição *sine qua non* para a arte, para a invenção, e nos indicam um caminho que permite que as imagens técnicas, geralmente relacionadas aos rituais da memória, participe dos rituais de esquecimento:

"Podemos imaginar que, às vezes, essa construção exija algumas destruições, uma negação que é em si simbólica: sumir com a aliança de um casamento fracassado, recusar um emblema patriótico associado à repressão política, doar solenemente a roupa que ligava alguém a uma idade que se deseja superar. Mesmo o cristianismo teve que destruir às vezes suas imagens para demarcar sua negação ao paganismo idólatra. Não que seja óbvio, mas podemos pensar que as mesmas imagens que participam de um ritual de memória podem ser convocadas para participar de um ritual de esquecimento." (ENTLER, 2011b)

Retomando a reconstituição dos mecanismos da memória pela fenomenologia, poderíamos dizer que a memória-pura se constituiria pela duração de todas as afecções das experiências passadas no espírito, que através de um processo de esquecimento, permanecem em estado latente. "Se uma lembrança volta, é porque eu a perdi; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera"⁸. Ricoeur cria uma excelente analogia para ajudar na compreensão desse estado de latência.

"É possível conceder, para as lembranças que ainda não tiveram acesso, pela recordação, à luz da consciência, o mesmo tipo de existência que atribuímos às coisas que nos rodeiam quando não as percebemos. É esse sentido do verbo "existir" que está assim implicado na tese da latência e da inconsciência das lembranças conservadas do passado." (RICOEUR, 2007, p. 444)

Lembrança-Imagem.

Seria então no processo de acesso à essas memórias latentes, que podemos nos aproximar dessa relação que existe entre o lembrar e o imaginar "é no próprio movimento da recordação e, portanto, na progressão da "memória-pura" rumo à "lembrança-imagem" que devemos nos concentrar para compreender essas relações.

"Mas nossa lembrança continua no estado virtual; simplesmente dispomo-nos a recebê-la adotando a atitude apropriada. Aos poucos, surge como que uma nebulosidade que se condensa; de virtual, ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e que sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção." (BERGSON, 2010)

8 RICOEUR, 2007, p. 438.

“Os traços mnésicos escondidos em nosso inconsciente estão ao mesmo tempo sempre todos ali, e sempre inteiros. Só sua ascensão à superfície é seletiva. Todas as virtualidades são registradas, mas as atualizações na consciência, as revelações são feitas pontualmente, de acordo com mil procedimentos, que são como tantos filtros (atos falhos, sonhos, lapsos, fantasmas, associações, projeções etc).” (DUBOIS, 2007, p. 321)

O que está implicado nessa representação da coisa ausente, para uma imagem mental, que quase simula uma percepção, é justamente a imaginação. Aqui Ricoeur vai recorrer a Sartre para conceituar a o ato de imaginação:

[...] ‘é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela’ (Jean-Paul Sartre, *L’imaginaire* Apud RICOEUR, p. 69) Esse encantamento equivale a uma anulação da ausência e da distância. “É uma maneira de encenar uma satisfação”. O não estar ali do objeto imaginado é recoberto pela quase-presença induzida pela operação mágica [...] **o trabalho da memória é completado pela imaginação criativa.**” (RICOEUR, 2007, p. 69, grifo nosso)

“um traço mnemônico da infância traduzido num tempo posterior - o tempo do despertar - para uma forma plástica e visual [...] uma criação da Melancolia que se recorda (e que por sua vez é uma objetivação do artista que gravou a chapa). Construção espacial do tempo, representação da mecânica da memória a partir de um ponto de fuga que é o presente, o “tempo de despertar”. (BOLLE, 1994, p. 359)

“Nós vemos com os olhos, mas também com o cérebro. E ver com o cérebro equivale ao que costumamos chamar imaginação. E nós somos familiarizados com as paisagens de nossa própria imaginação, nossas “inscapes”. Nós vivemos com elas toda a nossa vida.”⁹ (SACKS, 2013)

Por isso podemos dizer que tanto a rememoração quanto a imaginação fazem parte dessa operação de representação mental, de presentificação de um objeto ausente. No entanto o que costumamos chamar de imaginação é a “visão de irreal” enquanto na rememoração invocaríamos “uma posição de um real anterior”. Mas o que nos garantiria que “o que reconhecemos é mesmo uma impressão”, uma afecção de uma experiência passada? É a lembrança uma espécie de imagem (no sentido do imaginado) que fazemos do passado?

9

“We see with the eyes, but we see with the brain as well. And seeing with the brain is often called imagination. And we are familiar with the landscapes of our own imagination, our inscapes. We’ve lived with them all our lives.” (Oliver Sacks)

"Ora, a lembrança está do lado da percepção, quanto à tese de realidade: "existe [...] uma diferença essencial entre a tese da lembrança e a da imagem. Se me recordo de um acontecimento de minha vida passada, não o estou imaginando, eu me lembro dele, isto é, não o coloco como dado-ausente, mas como dado presente no passado" Mas eis agora a reviravolta. Ela se produz no terreno do imaginário. Resulta daquilo que podemos chamar de a sedução alucinatória do imaginário." (RICOEUR, 2007, p.69)

Ou seja nada nos garante que o que reconhecemos é mesmo uma impressão, só a confiança nesse sentimento de reconhecimento. "Ao estabelecer as relações entre Memória e imagem, fica evidente uma busca por uma verdade"¹⁰. Em várias de suas publicações, que divulgam descobertas no campo da neurociência, Oliver Sacks aborda questões relacionadas a essa contaminação da memória pela imaginação.

"não há nenhuma maneira fácil de distinguir uma memória verdadeira ou inspiração, sentida como tal, desde aquelas que foram emprestadas ou sugeridas, entre o que o psicanalista Donald Spence chama de "verdade histórica" e "verdade narrativa" [...] Não há, ao que parece, nenhum mecanismo na mente ou cérebro para assegurar a verdade, ou ao menos o personagem verídico, das nossas recordações. [...] Não há nenhuma maneira pela qual os acontecimentos do mundo podem ser transmitidos diretamente ou gravados em nossos cérebros; eles são experienciados e construídos de forma altamente subjetivos, que é diferente em cada indivíduo, para começar, e diferentemente reinterpretados ou revividos sempre que eles são lembrados. [...] Frequentemente, a nossa única verdade é a verdade da narrativa, as histórias que contamos uns aos outros e nós mesmos, as histórias que continuamente recategorizamos e refinamos. Tal subjetividade é construída na própria natureza da memória, e segue a partir de sua base e dos mecanismos do cérebro humano." (SACKS, 2013, tradução nossa¹¹)

10 RICOEUR, 2007.

11 "there is no easy way of distinguishing a genuine memory or inspiration, felt as such, from those that have been borrowed or suggested, between what the psychoanalyst Donald Spence calls 'historical truth' and 'narrative truth.' [...] There is, it seems, no mechanism in the mind or the brain for ensuring the truth, or at least the veridical character, of our recollections. [...] There is no way by which the events of the world can be directly transmitted or recorded in our brains; they are experienced and constructed in a highly subjective way, which is different in every individual to begin with, and differently reinterpreted or reexperienced whenever they are recollected. [...] Frequently, our only truth is narrative truth, the stories we tell each other, and ourselves—the stories we continually recategorize and refine. Such subjectivity is built into the very nature of memory, and follows from its basis and mechanisms in the human brain." (SACKS, 2013)

Esse pretensioso percurso, que tangencia da neurociência à filosofia, construído até aqui nesse capítulo, se justifica na pesquisa poética, pela tentativa de clarear a impossibilidade de definir limites entre o trabalho da memória e da imaginação no ato de criação no contexto da arte. Uma constatação do quão inútil seria uma tentativa de definir onde começa uma coisa e termina a outra.

Na mitologia grega essa relação entre memória e invenção já era evidenciada nas relações de mãe e filha: Calíope, a musa inspiradora da poesia épica, é filha de Mnemosyne, mulher-Titã, personificação da memória. Uma imagem que “revela as ligações obscuras entre o ‘rememorar e o inventar’: a musa inspiradora da invenção poética (Calíope), ela própria, filha da Memória”¹². Portanto, a mãe-memória, Mnemosyne e a filha-deusa da invenção épica, Calíope, deificam e estreitam a relação memória e invenção, ou seja, memória e invenção fariam parte, na tradição grega, de um mesmo laço familiar quando o assunto é criação poética.

Dessa forma fica evidente que todos os trabalhos dessa pesquisa poética são perpassados por essa permeabilidade. No entanto nesse capítulo, tentarei elaborar algumas questões relacionadas mais diretamente aos trabalhos: “monólito” e “topografia íntima”, ambos envolvendo questões formais abstratas, tangenciando o campo do objeto, da escultura, ou da instalação.

As imagens mentais que deram origem a elaboração dos trabalhos surgiram a partir do trabalho da memória compreendido no contexto dessa pesquisa. No caso dos dois trabalhos, os materiais que os compõe, ambos pisos (a granitina, presente no piso do pilotis do bloco de minha avó, no caso do trabalho “monólito”; e os tacos do apartamento, no caso da instalação/escultura “topografia íntima”) começaram a habitar meus pensamentos, a partir de memórias de experiências da infância.

As questões que influem no processo de criação de uma imagem poética que vai se formando na mente, e que depois passa pelo processo de materialização da obra no âmbito das artes visuais, são de naturezas totalmente diversas e definitivamente não racionalizáveis.

12 MENESES, 2004.

"Nós, como seres humanos, somos desembarcados com sistemas de memória que têm falibilidades, fragilidades e imperfeições - mas também uma grande flexibilidade e criatividade. Confusão sobre fontes ou indiferença para com elas pode ser uma força paradoxal: se pudéssemos marcar as fontes de todo o nosso conhecimento, estaríamos sobrecarregados com informações muitas vezes irrelevantes."
(SACKS, 2007, tradução nossa¹³)

É possível elucubrar que os devaneios da imaginação vividos na infância, nesses espaços de afeto, de alguma forma atuaram sobre essas imagens; Eu também posso intuir que essas imagens tenham sido atualizadas e modificadas por questões do presente na passagem das afecções da memória-pura para o estado de lembrança-imagem no ato de rememoração; ou ainda que a vivência de obras de arte que me impactaram no período dessa pesquisa influíram diretamente na significação simbólica das escolhas formais, mesmo que inconscientemente; sem falar do processo de materialização que solicita o domínio retórico das linguagens dentro das quais eu desenvolvi os trabalhos.

"A indiferença com a fonte nos permite assimilar o que lemos, o que nos é dito, o que os outros dizem e pensam, escrevem e pintam, tão intensamente e rica, como se fossem experiências primárias. Nos permite ver e ouvir com outros olhos e ouvidos, para entrar em outras mentes, para assimilar a arte e a ciência e religião de toda a cultura, para entrar e contribuir para a mente comum, a comunidade geral do conhecimento. Este tipo de partilha e de participação, esta comunhão, não seria possível se todos os nossos conhecimentos, nossas memórias, fossem marcados e identificados, visto como privado, exclusivamente nossa. A memória é dialógica e surge não só a partir da experiência direta, mas a partir da relação de muitas mentes."¹⁴ (SACKS)

13

"We, as human beings, are landed with memory systems that have fallibilities, frailties, and imperfections — but also great flexibility and creativity. Confusion over sources or indifference to them can be a paradoxical strength: if we could tag the sources of all our knowledge, we would be overwhelmed with often irrelevant information." (SACKS)

14

"Indifference to source allows us to assimilate what we read, what we are told, what others say and think and write and paint, as intensely and richly as if they were primary experiences. It allows us to see and hear with other eyes and ears, to enter into other minds, to assimilate the art and science and religion of the whole culture, to enter into and contribute to the common mind, the general commonwealth of knowledge. This sort of sharing and participation, this communion, would not be possible if all our knowledge, our memories, were tagged and identified, seen as private, exclusively ours. Memory is dialogic and arises not only from direct experience but from the intercourse of many minds." (SACKS)

Portanto me parece vão esse esforço de racionalizar essas escolhas ou de tentar atribuir especificamente à quais questões do ser correspondem aspectos das obras, me parece fácil cair em psicologismos baratos ou imprecisões teóricas. Nesse momento me deparei com o conceito de Arte Plásmica de Barnett Newman, e apesar de todas as diferenças de contexto e de seus trabalhos em relação aos meus, me identifiquei com seu esforço em clarear ou complexificar os meandros da criação de formas não miméticas. Em seu texto “imagem plásmica” Newman encara um contexto dividido entre duas posturas críticas em relação ao campo da abstração na arte. Por uma lado a falência do modelo dos surrealistas que segundo sua visão estavam empenhados em dar voz à questões necessariamente ligadas ao inconsciente:

“Há uma tentativa sendo feita para atribuir uma explicação surrealista ao uso que esses pintores fazem das formas abstratas [...] Surrealismo está interessado em um mundo de sonho que irá penetrar a psique humana. Nesta medida, é uma expressão mundana. [...] **Não importa de onde os psicólogos dizem que essas formas surgem, que são a expressão inevitável do inconsciente, o presente pintor não está preocupado com este processo.**” (NEWMAN, 1990, p. 140, tradução nossa¹⁵)

Por outro lado as teorias formalistas dos abstracionistas geométricos que faziam uma defesa das formas geométricas em si mesmas, “satisfazendo o gosto humano pela beleza”, mas que seria incapaz de satisfazer suas necessidades espirituais.

“Há uma diferença entre uma arte purista e uma arte exclusivamente formalista. No primeiro caso, o resultado é um padrão formal, que, separado da excitação emocional que acompanha a visão ou revelação, é objetiva, fria, impessoal e, conseqüentemente, incapaz de satisfazer completamente a intensidade gerada pela necessidade espiritual do homem. O melhor que pode ser dito para este tipo de arte é que é decorativa, que satisfaz o gosto do homem pela “beleza”. (NEWMAN, 1990, p. 142, tradução nossa¹⁶)

15 “There is an attempt being made to assign a surrealist explanation to the use these painters make of abstract forms [...] Surrealism is interested in a dream world that will penetrate the human psyche. To that extent it is a mundane expression. [...] “No matter what the psychologists say these forms arise from, that they are the inevitable expression of the unconscious, the present painter is not concerned with this process.” (NEWMAN, 1990, p. 140)

16 “There is a difference between a purist art and an art form used purely. In the former,

Newman na verdade deixa bem claro que sua crítica ao abstracionismo tradicional não é voltado para a produção poética do período, atribuindo à genialidade de Mondrian a matriz da estética abstrata, mas ele condena os conceitos por trás, aos quais ele atribui “uma filosofia ruim e falta de lógica”¹⁷. Para Newman “o tema da criação é o caos”, ele estava interessado em criar formas que, por meio de sua natureza abstrata, transportassem um conteúdo intelectual.

“O pintor do novo movimento (expressionismo abstrato) entende claramente a separação entre a abstração e a arte do abstrato. Ele, portanto, não está preocupado com formas geométricas em si, mas na criação de formas que, por sua natureza abstrata carregam algum conteúdo intelectual abstrato.” (NEWMAN, 1990, p. 139, tradução nossa¹⁸)

A ideia de “imagem plásmica” sugere uma transcendência da objetividade “dos elementos plásticos” postulados pela arte moderna, propondo a ideia de que a produção visual teria a capacidade de “plasmar” a expressão de um mundo sutil e misterioso.

“Não é o elemento plástico que é importante; [não é] a qualidade voluptuosa nas ferramentas que é seu objetivo, mas o que elas fazem. É a sua natureza plásmica que é importante. É o elemento subjetivo nelas que vai agitar uma reação subjetiva no leitor da linguagem que é importante. [...] O termo” plásmico “expressa a qualidade neste trabalho, pois implica a criação de formas que transportam ou expressam o pensamento abstrato, uma apresentação em símbolos tangíveis de uma ideia ou conceito interno”, (NEWMAN, 1990, p. 143, tradução nossa¹⁹)

the result is a formal pattern which, separated from the emotional excitement that accompanies insight or revelation, is objective, cold, impersonal, and consequently incapable of giving complete satisfaction to the intensity generated by man's spiritual need. The best that can be said for this type of art is that it is decorative, that it satisfies man's taste for 'beauty'.” (NEWMAN, 1990, p. 142)

17 “a bad philosophy and on faulty logic” (NEWMAN, 1990, p. 141)

18 “The painter of the new movement clearly understand the separation between abstraction and the art of the abstract. He is therefore not concerned with geometric forms per se but in creating forms that by their abstract nature carry some abstract intellectual content.” (NEWMAN, 1990, p. 139)

19 “it is not the plastic element that is important; [it is not] the voluptuous quality in the tools that is his goal, but what they do. It is their plasmic nature that is important. It is the subjective element in them that will turn stir a subjective reaction in the reader of the language that is important. [...] the term “plasmic” expresses the quality in this work, for it implies the creation of forms that carry or express abstract thought, a presentation in tangible symbols of some inner idea or concept,” (NEWMAN , 1990,

A escrita de Newman, está circunscrita no contexto histórico, direcionada para a compreensão do então recente movimento do expressionismo abstrato. No entanto podemos deslocar seu pensamento para lançar luz sobre uma gama de artistas que estão “ligados a uma abordagem fenomenológica do uso de objetos e substâncias orgânicas como diferentes sistemas simbólicos e metáforas para a energia interior humana”²⁰, entre esses podemos citar a obra de José Rufino, que se utiliza das energias sensíveis acumuladas em objetos e documentos, a partir dos quais elabora suas intervenções artísticas.

Sua obra é resultado da confluência de uma série de acontecimentos, aparentemente estranhos entre si, que colocam o próprio artista em uma posição central de agente alquimista, como “plasmador” de encontros ressignificantes ou reenergizantes entre arte e existência, passado e presente, formando uma unidade fenomenológica entre matéria, memória e consciência (percepções e sensações). (VERGARA, 2005)

Podemos perceber em sua obra a influência da biografia do artista, que é filho de militantes de movimentos organizadores das Ligas Camponesas na Paraíba, e que por isso conviveu na infância com certos mistérios dentro de sua casa, experiência compartilhada por muitos brasileiros no período da ditadura militar. “Segundo o artista, “havia algo no ar”, um perigo real, não tangível pela criança”²¹. Seus trabalhos tem um caráter arqueológico, acerca das recordações da infância.

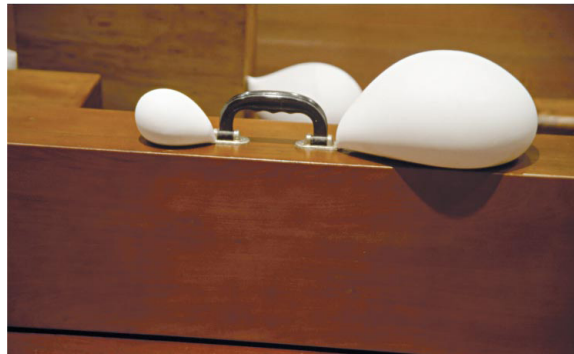
“a ressignificação afetiva de resíduos “traumáticos” de memórias congeladas. Saudades e dores são revitalizadas como substâncias para um fluxo público e social de energias artísticas reordenadoras dos sentidos pela percepção, que ultrapassam o positivismo crítico da razão.” (VERGARA, 2005)

No entanto, é justamente no que não encontra relação direta com essas narrativas do passado, na articulação de linguagem que foge dos sentidos estritos e fechados, que o trabalho interessa no contexto dessa pesquisa. Os elementos afetivos do passado, documentos, móveis que carregam memórias anônimas, sofrem intervenções, são re-

p. 143)

20 VERGARA, 2005.

21 Ibidem.



José Rufino, Sudoratio, 2003
Malas e caixas de madeira, metais e gesso.

José Rufino, Nausea, 2008
Mobiliário de aço (arquivos, escrivaninhas, fichários) e conjuntos de gravuras à maneira de Rorschach sobre documentos bancários e contábeis.



configurados em arranjos abstratos, trazidos para o “primado das vivências sensíveis, entregues para a energia do tempo presente”²², em um campo expandido de significação. “Assim, a realidade é expandida pela arte e, reciprocamente, a arte se expande para a existência, como um acontecimento de intensificações de sentidos”²³.

Através deste mecanismo de trazer objetos sensíveis do passado para o presente por um novo constructo artístico-existencial, de experiência e subjetivação no tempo-espaço presente da arte, Rufino ressignifica memória para a percepção. (VERGARA, 2005)

“A arte abstrata pode se tornar pessoal, carregada de emoção e capaz de dar forma às mais altas percepções humanas (sente-se que estas formas devem conter a entidade plásmica que carregam seus pensamentos, o núcleo que vai dar vida ao abstrato, até mesmo ideias de difícil compreensão que ele está projetando ...” porque os elementos plásticos da arte foram convertidos em plasma mental.” (NEWMAN, 1990, p. 143, tradução nossa²⁴)

No contexto dessa dissertação, onde tento encontrar uma fala enquanto artista, minha intenção ao trazer os escritos de Barnett Newman, e essa relação com a obra de José Rufino, não foi a de uma filiação teórica, ou uma tentativa de formular um conceito universal para o que seria o ato de criação. Aqui me interessa a forma como esses escritos fizeram sentido dentro do contexto da minha produção.

Alinhado a essa ideia de que a obra poética parece articular o que outras linguagens não conseguem, justamente por evidenciar o que não pode ser dito. Na impossibilidade de cobrir todos os componentes do sistema de criação, apresento um registro fragmentado da trajetória de atravessamentos de sensações, percepções, reflexões e referências, no caminho de construção das obras “monólito” e “topografia íntima”.

22 VERGARA, 2005.

23 Ibidem.

24 “Abstract art can become personal, charged with emotion and capable of giving shape to the highest human insights.... (feels that this shapes must contain the plasmic entity that carry his thoughts, the nucleus that will give life to the abstract, even abstruse ideas he is projecting...” because the plastic elements of the art have been converted into mental plasma.” (NEWMAN, 1990, p. 143)

Topografia íntima.

A casa é convertida em mundo pelo devaneio infantil. Nas lembranças do espaço íntimo do apartamento, recupero o olhar da infância, “descomprometido como o da lebre, um olhar que nada tem a fazer, (...) que não olha mais para um objeto particular e sim olha o mundo”²⁵. O espaço privado do apartamento é limitado, mas equivale à totalidade do mundo ao qual se é permitido explorar.

“O espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura. A janela que dá pra um estrito canteiro abre-se para um jardim de sonho, o vão embaixo da escada é uma caverna para os dias de chuva. [...] A criança muito pequena pode ignorar que o seu lar pertence a um mundo mais vasto. O espaço que ela vivencia, como o dos primitivos, é mítico, heterogêneo, habitado por influências mágicas.” (BOSI, 1994, p. 435)

“O recuo para dentro das palavras e das coisas parece ser a única saída, mas não deixa de ser problemático. Pois o apartamento dos pais é, antes de mais nada, um mundo fechado. Poucos são os pontos de contato com o mundo lá fora. Tudo está trancado a sete chaves. O mundo da criança é o apartamento, com o corredor comprido e escuro, os aposentos imensos, a sala de refeições, a despensa e, naturalmente, seu próprio quarto.” (BOLLE, 1994, p. 347)

Nos tempos imemoriais as experiências não impunham distâncias. A relação do corpo com o chão era tátil. O rosto encostado no chão, pressionado pelo próprio peso, marcando a pele com o desenho das fissuras entre os tacos. A visão do olho rente ao plano do piso convertia a pequena sala em uma vasta planície, nela abrem-se abismos. Aqui, mais do que nunca, lembrança e devaneio se confundem.



Ricardo Theodoro, “Abismo”, 2008-2012.

Nos devaneios de infinito que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite. Transcendendo a geometria, na suspensão do tempo, a gravidade cessa. Inaugura-se uma convivência mais descontraída nas imagens da imensidão, uma convivência mais íntima entre o pequeno e o grande. (BACHELARD, 2008)

“As vezes a casa cresce, estende-se. Para habitá-la é preciso maior elasticidade de devaneio, um devaneio menos desenhado. “Minha casa, diz Georges Spyridaki, é diáfana, mas não é de vidro. Teria antes a constituição do vapor. Suas paredes condensam-se e se expandem segundo o meu desejo. Por vezes aperto-as em torno de mim, como uma armadura e depois se estende até o infinito. Ou seja, vivemos aí sucessivamente na segurança e na aventura. Ela é cela e é mundo. Transcende a geometria.” (BACHELARD, 2008, p. 66)

Os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças. No sonho consciente da planície de tacos, de perto as fissuras se abrem como abismos. Abrimos o mundo numa superação do mundo visto tal como ele é, tal como ele era antes que sonhássemos”. Liberto dos vínculos da gravidade, flutuo sobre eles, reencontrando pela lembrança a extraordinária volúpia que circula os lugares altos. (BACHELARD, 2008)

“Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. Assim descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma intensidade, uma intensidade de ser, a intensidade de ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima.” (BACHELARD, 2008, p. 190)

A elaboração sobre a imensidão íntima de Bachelard, encontra uma bela aplicação poética em uma passagem do livro *Invenção da solidão* do escritor Paul Auster, que coloca, de forma primorosa, que mesmo no processo de esposamento entre a imensidão íntima e uma imagem exterior não se trata de uma questão de escala mensurável, a miniatura pode criar um cosmos em torno, ela pode trazer a imensidão.

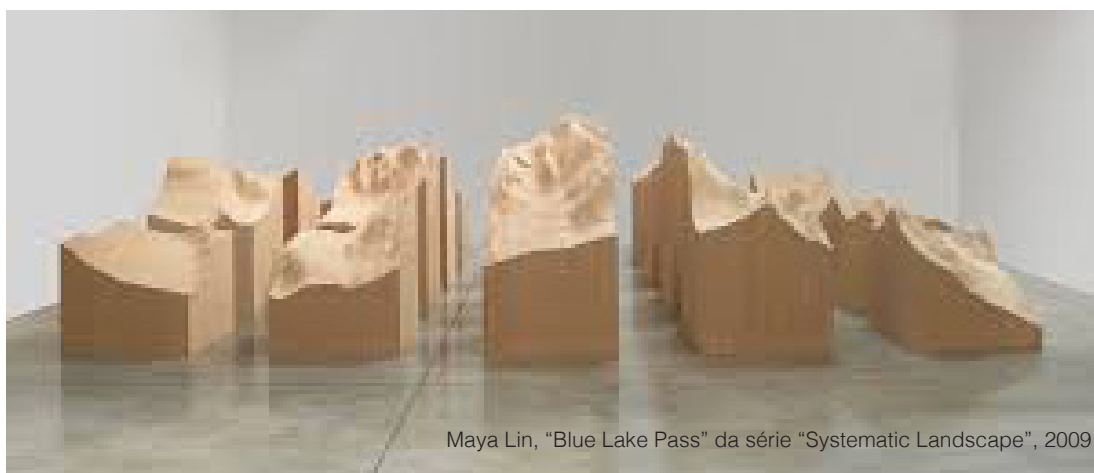
[...] morava em um espaço tão pequeno que a princípio parecia nos desafiar, resistir a nosso intuito de entrar. A presença de uma pessoa já lotava o aposento, duas

peessoas o sufocavam. Era impossível mover-se dentro dele sem encolher o corpo a suas menores dimensões, sem encolher a mente até algum ponto infinitamente pequeno dentro dela mesma. Só então se podia começar a respirar, sentir o quarto se expandir e ver a mente explorar as vastidões excessivas e insondáveis daquele espaço. Pois havia um universo inteiro naquele quarto, uma cosmologia em miniatura, que continha tudo o que há de mais vasto, mais distante, mais impenetrável..” (AUSTER, 1999)

O exercício de entregar-se a imaginação é perpassado pela vontade de fixar a imagem em uma prática poética.

Por certo, nada esclarecemos ao dizer que a imaginação é a faculdade de produzir imagens. Mas essa tautologia tem pelo menos a vantagem de sustar as assimilações entre imagem e lembrança [...] A imaginação desprende-nos ao mesmo tempo do passado e da realidade [...] Com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatat ou inquietar - sempre despertar - o ser adormecido nos seus automatismos. (BACHELARD, 2008)

O trabalho da artista Maya Lin também evoca o léxico formal dos estudos da topografia de paisagens, para criar conexões entre o real e o imaginário. Ora a artista transpõe para a escala da galeria atributos topográficos de uma paisagem real, permitindo ao fruidor uma experiência de deslocamento nessa espacialidade, o que seria impossível na escala real. Ora ela materializa topografias ficcionais, que passam a existir a partir da sua manipulação dos materiais. Ao eleger um único material para cada escultura, e trabalhá-los na repetição de módulos, formando formas complexas através de mecanismos simplificados, a artista cria obras de grande apelo visual.



Maya Lin, "Blue Lake Pass" da série "Systematic Landscape", 2009



Maya Lin, "2 x 4 Landscape" da série "Systematic Landscape", 2009

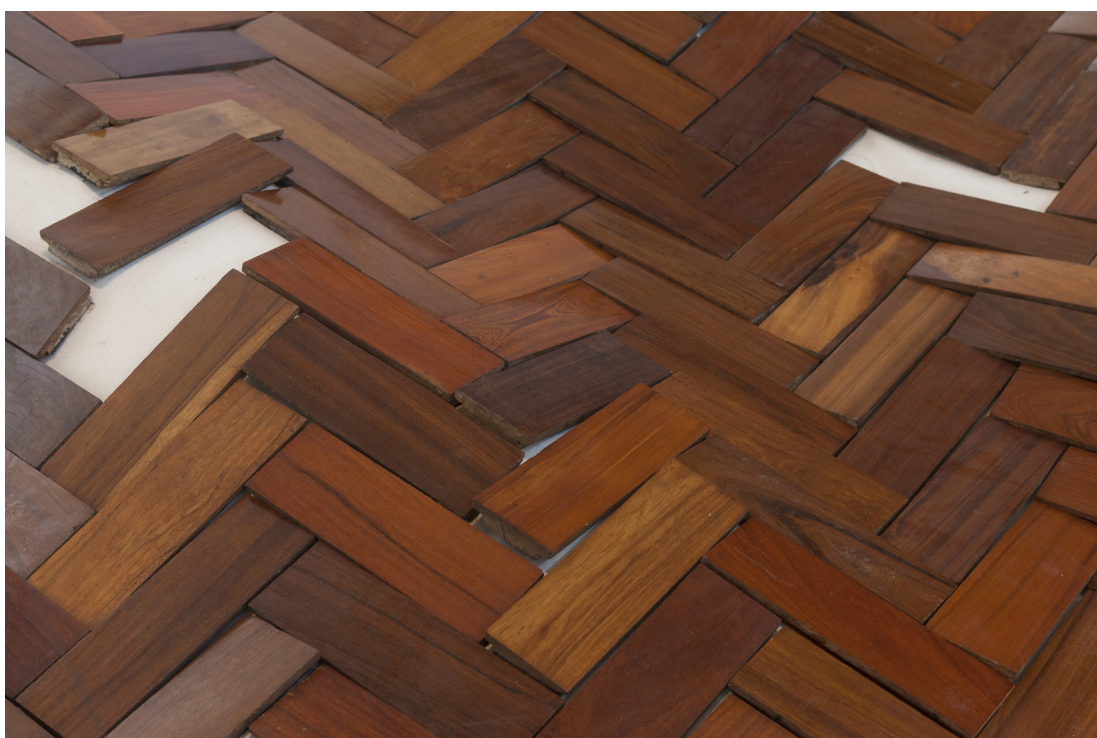
A distância entre a flexibilidade da imagem mental e a elaboração formal do trabalho na galeria se impõe. Na imaginação o sólido se torna fluido, a superfície descola como uma pele, numa leve tensão superficial de uma massa informe. Paire como topografia cambiante que toma forma da energia do ar dissipando. Na galeria impõe-se a materialidade dos tacos, o exercício do artifício na manipulação das formas.

Ricardo Theodoro, "topografia íntima", 2013





A obra consiste em uma superfície de dois e meio por dois metros, de tacos de madeira com módulos de sete por vinte e um centímetros, arranjados no padrão espinha de peixe, conforme costumam ser utilizados em pisos. Em cima de uma base constituída por lâminas de MDF, elevadas cinquenta centímetros do chão, moduladas para gerar ondulação.



Monólito.

O trabalho “monólito” surgiu do desejo de manipular um dos materiais mais presentes nas memórias do espaço do pilotis da infância, a granitina, que constitui o material do piso de quase todos os prédios das quadras 400 em Brasília, justamente por ser um material relativamente barato com ótima resistência e durabilidade. Uma ótima opção para os térreos públicos dos edifícios residenciais pela sua fácil manutenção, o que permite que as crianças possam brincar livremente, sem se preocupar em marcar os pisos.

A granitina é um material que simula um revestimento de placa de pedras naturais, como o granito e o mármore. Mas na verdade trata-se de uma argamassa constituída por partículas, pedriscos, restos desses “nobres” materiais, que são incorporados numa massa com cimento, e que depois de solidificada é polida. Diferente do que acontece nos minerais naturalmente formados por processos geológicos milenares, e que graças as lentas articulações entre átomos ou moléculas, formam padrões tridimensionais característicos, a solidez da granitina é recriada pelo domínio tecnológico dos processos químicos que aceleram as ligações moleculares do cimento.

Esse jogo entre a forma bruta mineral, e as possibilidades plásticas de controle da forma de um material de uso ordinário na sociedade moderna foi uma das questões presentes no pensamento no processo de concepção do trabalho. Essa mesma questão está presente no trabalho de escultura do japonês erradicado na Alemanha, Ramon Todo, que secciona pedras encontradas em diferentes localidades, e insere uma lâmina de vidro que cria a cisão necessária para inseri-las em um campo de significações aberto.

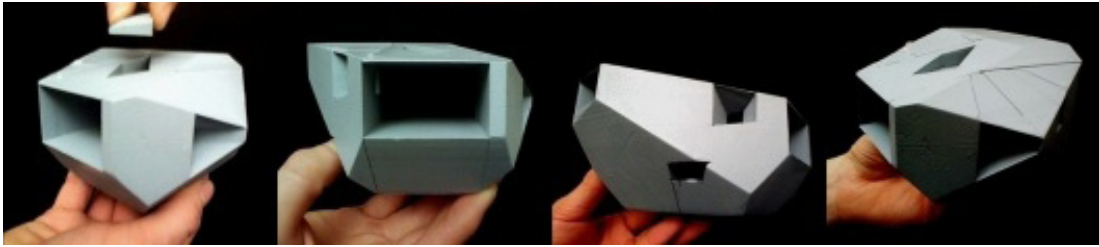
Ramon Todo, “Bois De Boulogne Paris”, 2007



Ramon Todo, “Volcanic Bomb Of Mt. Asama”, 2007



A vivência do projeto da Casa da Música, do arquiteto Rem Koolhaas na cidade de Porto, em Portugal, foi outra referência que atravessou o percurso de elaboração do trabalho “monólito”. A concepção do projeto parte da idéia de uma forma sólida, monolítica facetada, e os espaços arquitetônicos funcionais, principalmente os auditórios, surgem da “escavação” desse elemento sólido.



Rem Koolhaas, imagens da maquete de estudo do projeto.

A forma plástica autônoma, e a implantação centralizada isolada no terreno, fazem da Casa da Música alvo de uma grande polêmica no campo da arquitetura. Diamante bruto, estrutura monolítica, cristal lapidado, pedra talhada, meteorito geométrico, poliedro branco, “monstro de betão” são alguns dos termos empregados pela crítica arquitetônica. Com 40 metros de altura, a construção realmente contrasta com a escala do entorno onde os edifícios mais altos possuem cerca de 20 metros. A grande crítica é direcionada a uma hipotética falta de diálogo com a arquitetura tradicionais portuguesa e com a paisagem do entorno.

A crítica à implantação autônoma do projeto não é exclusiva à Rem Koolhaas, a arquitetura internacional funcionalista que visava a adaptação para as necessidades de qualquer país, vem sendo criticada desde a década de 60 com a superação desse paradigma. O contraste da arquitetura branca e de linhas elegantes, projetada por Niemeyer para Brasília, e a rusticidade da paisagem do cerrado se torna evidente principalmente nas fotografias do período de implantação. Essas imagens começaram a ser evocadas no trabalho “monólito” quando surgiu o desejo por deslocar o objeto, produzido através da manipulação da granitina, pelas paisagens do cerrado no auge da seca, como um corpo estranho caído do céu.



Ricardo Theodoro, "monólito", 2013

Na discussão sobre o projeto da Casa da Música vemos surgir uma contraposição à idéia de adequação ao entorno, que me pareceu interessante para pensar a questão da autonomia da forma, deslocada para o trabalho proposto no âmbito dessa pesquisa.

Koolhaas, intencionalmente e, portanto, talvez, de maneira "responsável", parece ironizar a idéia de contextualização arquitetônica ao tentar questionar o pesado fardo que a limitada noção de contexto impõe à Arquitetura. Afinal, o que seria contextualizar-se? Um ajustamento ao existente? De que existente estaríamos falando? O ajustamento em relação à paisagem física seria a garantia de uma "contextualização" adequada ao presente "vivo"? Apenas como reflexão, para Derrida seria impossível sermos fiéis ao contexto porque ao falarmos de um contexto que está além de nós, ou tentarmos interpretá-lo, não estaríamos mais falando desse contexto tal como é ou foi, seria sempre uma adição. Qualquer fala ou tentativa de interpretação de um contexto já seria um suplemento a esse contexto. (GUATELLI, 2010)

Capítulo 04

A memória das coisas.



04 - A memória das coisas.

Nos últimos capítulos foram investigadas relações possíveis entre experiências do espaço da infância e as diversas formas de reverberação do mesmo espaço na memória. Diferentes tentativas de olhar através da névoa do tempo passado para as ruínas desse espaço tão presentes na memória. Nesse presente capítulo, pretendo me colocar diante da materialidade do próprio espaço e das coisas que o compõe.

A escolha de trabalhar com um lugar específico, os espaços ligados a casa de minha avó, numa superquadra de Brasília, foi justamente poder me colocar diante dessa materialidade, através de diferentes perspectivas. No desenrolar dessa pesquisa muito tempo foi dedicado à vivência desse lugar. Nas diversas idas ao prédio onde cresci era constante uma sensação de estar diante de um enigma, que o fluxo de lembranças vividos ali, somado as informações racionais sobre arquitetura e contexto histórico das superquadras, me atrapalhavam de decifrar.

Surge daí uma vontade de recuperar um olhar puro, cru, descontaminado, que me permitisse uma relação renovada com a materialidade desse lugar, assim como é o olhar da infância. Daquele que ainda não apreendeu o mundo através de sistemas de estruturação do conhecimento (linguagem), que ainda não funcionalizou os seus sentidos e por isso é capaz de ver o mundo com todas as potencialidades imaginativas.

“Viver é ser outro. Nem sentir é possível se hoje se sente como ontem se sentiu: sentir hoje o mesmo que ontem não é sentir - é lembrar hoje o que se sentiu ontem, ser hoje o cadáver vivo do que ontem foi a vida perdida. [...] Apagar tudo do quadro de um dia para o outro, ser novo com cada nova madrugada, numa revirgindade perpétua da emoção - isto, e só isto, vale a pena ser ou ter, para ser ou ter o que imperfeitamente somos. [...] Amanhã o que foi será outra coisa, e o que eu vir será visto por olhos recompostos, cheios de uma nova visão.” (PESSOA, 2011, p. 126)

Na etimologia da palavra Infância encontramos uma evidência, “infans refere-se àquele que não é capaz de falar; aquele cuja experiência antecede a fala, que ainda não está totalmente inserido na linguagem”¹. A fascinação infantil com o mundo sensível vem da

1 FERREIRA, 2008, p.169

novidade do mundo. Os sentidos ainda não foram domesticados, e exploram todas as possibilidades do espaço e das coisas. A criança ainda não disciplinada se permite experimentar o espaço com todo o corpo, encostar no chão, lambê-lo. Ao passo que a criança esgota as características e as mecânicas dos fenômenos sensíveis, seus sentidos se anestésiam e “o mundo perde sua magia”².

[...] A criança ficou mas emudeceu. Vejo como via, mas por trás dos olhos vejo-me vendo; e só com isto se me obscurece o sol e o verde das árvores é velho e as flores murcham antes de aparecer. Sim, outrora eu era de aqui; hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro, hóspede e peregrino da sua apresentação, forasteiro do que vejo e ouço, velho de mim. Já vi tudo, ainda o que nunca vi, nem o que nunca verei. No meu sangue corre até a memória das paisagens futuras, e a angústia do que terei que ver de novo é uma monotonia antecipada para mim.” (PESSOA, 2011)

Diante da impossibilidade de restituir essas singularidades do infantil, resta o desejo de investigar poeticamente formas de promover uma assepsia em relação ao modo anestesiado com o qual costumamos olhar para os espaços e as coisas que nos circundam. Nesse sentido, nesse capítulo me proponho a investigar práticas artísticas que retiram o véu que a rotina impõe ao olhar.

Além disso, na minha prática, procurar esgotar a vivência do espaço, para avançar além do simples fluxo de lembranças e dissecar o espaço. Criar uma relação direta no presente com a materialidade desses elementos/materiais, que permearam meu universo infantil. Reestabelecer relações com esses elementos que constituíam as paisagens de afeto, do passado, no agora.

A memória condiciona nossa cognição, a nossa relação corporal com o ambiente. O olhar se acostuma, se aliena. A memória-hábito³ tira a capacidade de olharmos para os objetos e vê-los em sua completude. “Familiarizados com as coisas que cotidianamente vemos, não as admiramos mais e não procuramos entender as causas disso”⁴. É preci-

2 KANDINSKY. Apud: FERREIRA, 2008, p. 51.

3 Conceito de Bergson que define o tipo de memória corporal e espontânea que faz com que respondamos automaticamente a estímulos análogos aos que já vivenciamos anteriormente. (BERGSON, 2010).

4 CÍCERO. Apud: BOSI, 1994.

so retirar o verniz do hábito que recobre os objetos do cotidiano, superar os significados fixos das memórias cristalizadas pela rotina para que possamos encarar o enigma que os objetos nos colocam. Se dedicar a toda uma cosmogonia pessoal, encarar esses elementos que testemunharam tempos anteriores ao desenvolvimento da racionalidade que media a nossa relação com o mundo.

Tentar encontrar no mundo material, nos espaços, nas coisas, possibilidades de significações relacionadas com nossas vivências conjuntas, ir além das ações funcionais que neles se desenrolam. Olhar descontaminadamente para as coisas que testemunharam os acontecimentos da infância, como se de alguma forma elas tivessem uma relação de causa e efeito, determinando o curso de nossas vivências, e por outro lado tendo sido impactadas por estas.

Muitas são as estratégias da arte, que propõe uma renovação de olhar diante das coisas materiais do mundo cotidiano, construções de estranhamentos que tencionam o nosso olhar, e extraem outros significados a partir da observação descontaminada do mundo. Nesses escritos seria impossível esgotá-los, ao invés disso, os trabalhos que serão elencados são aqueles que de alguma forma tangenciam as estratégias utilizadas nos experimentos poéticos: “pilotis”, “permanências” e “diáfano”, realizados a partir das provocações que as leituras que orientam esse capítulo me despertaram.

As coisas.

As coisas são o testemunho mais concreto da existência humana, sua memória mais perene. A ideia de que os objetos carregam consigo uma memória é bastante explorada pela literatura. Eclea Bosi, analisa diversos relatos de velhos sobre a memória, constatando a importância que as coisas e os espaços possuem enquanto objetos de memória.

“O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas. Porque as coisas que modelamos durante anos resistiram a nós com sua alteridade e tomaram algo do que fomos. ”
(BOSI, 1994, p. 443)

Outra bela descrição desse esposamento entre o meio (o espaço e os objetos que o compõe) e um sujeito aparece em uma passagem do livro *Invenção da solidão*, de Paul Auster, quando ele descreve o pequeno apartamento parisiense de um personagem, como uma extensão do corpo, confundindo exterioridade e interioridade.

“Era um santuário, pouco maior do que um corpo, em louvor de tudo o que existe além do corpo: a representação do mundo interior de um homem, em seus mínimos detalhes. S. Conseguiu literalmente cercar-se com as coisas que estavam dentro dele mesmo.” (AUSTER, 1999a, p.102)

“O arranjo das coisas em cada cômodo da casa assegura, assim, o espaço de circulação dos afetos familiares e, conseqüentemente, dão substrato material (e musical) à complexa estrutura de interioridade que define esse mesmo espaço.” (MACIEL, 2004)

O livro *Apto*⁵, do fotógrafo Leonardo Wen, é uma compilação de fotografias de interiores de apartamentos de blocos de superquadra da cidade de Brasília. Como discutido anteriormente, o projeto urbanístico para a cidade, previa parâmetros bastante específicos para as construções, fazendo com que as edificações sejam bastante padronizadas por todo o plano piloto. E os ideais utópicos que permeavam o processo de desenho e planejamento da cidade, propunha toda uma reformulação nos modos de habitar desses cidadãos que se dispunham a vir para essa nova cidade. A grande potência do livro é justamente expor através da diversidade das ocupações dos interiores desses apartamentos padronizados esse conflito entre os espaços modernos idealizados e o repertório de objetos e decoração de uma população que migrava para a cidade.

Resistindo a todo ideário moderno de um design limpo de formalismos e funcional, o que se encontra na maior parte dos interiores é um mobiliário vernacular muito diferente do idealizado pelos modernistas. As pessoas sempre criam ao redor espaços expressivos, e parece que a valorização desses espaços interiores é crescente conforme a cidade se apresenta como espaço adverso. São tentativas de criar um mundo acolhedor entre as paredes que o isolam do mundo alienado e hostil de fora.

5 WEN, 2011.



Leonardo Wen, Apto, 2011

“Um lugar habitado pela mesma pessoa durante um certo tempo esboça um retrato semelhante, a partir dos objetos (presentes e ausentes) e dos costumes que supõem [...] O olhar atento reconhece imediatamente a confusão dos fragmentos do “romance familiar” o traço de uma encenação destinada a dar uma certa imagem de si, mas também a confissão involuntária de uma maneira mais íntima de viver e sonhar.” (CERTEAU, 1994, p.204)

Quanto mais o espaço exterior se uniformiza na cidade contemporânea e se torna constrangedor pela distância dos trajetos cotidianos, com sua sinalização obrigatória, seus danos, seus medos reais ou imaginários, mais o espaço próprio se restringe e se valoriza como lugar onde a gente se encontra enfim seguro, território pessoal e privado onde se inventam modos de fazer que tomam um valor definitivo.

A série fotográfica “Permanências” surgiu de um processo de fossilização de objetos do cotidiano do passado vivido no apartamento de minha Avó, que já não existe mais. Ao ver as fotografias de Leonardo Wen, e a banalidade dos objetos que compõe esses interiores que de alguma forma expressam algo sobre as famílias que ali habitam, ficou ainda mais claro para mim a importância de reconhecer nesses materiais da vida, um componente importante do mundo que nos cerca.

Eclea Bosi utiliza o termo “objetos biográficos”⁶, que já deixa clara a ideia de que essas coisas incorporam significados que vão além de suas funcionalidade, ela retoma a ideia de que os objetos falam, e não se trata simplesmente de reconstituir ações funcionais ligadas aos objetos e espaços. A exposição contínua à esses objetos cria uma afinidade.

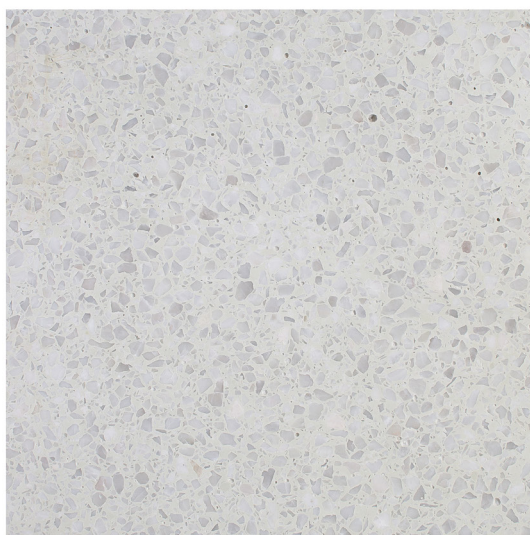
6 BOSI, 2003, p. 25.

“O que poderá igualar à companhia das coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade. [...] Se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a disposição tácita, mas eloquente. Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento a nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal.” (BOSI, 2003)

A ação do tempo de uso molda esses objetos. Eles passam a ser fisicamente impregnados pelo uso. Esculpidos pelo tempo. “Quanto mais voltados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam”⁷. Mas nesse recorte, sobre essa memória das coisas, não me interessa focar nesses objetos esculpidos pelo uso. Parto aqui da ideia de que as coisas, independentemente desse uso inscrito em suas superfícies, e para além dos significados restritos que lhes são imputados pela sua inserção em um sistema de usos, podem carregar significados ocultos que nos ajude a compreender nossas existências conjuntas.

Por isso na construção do trabalho “permanências”, não me interessavam os objetos já associados a memória, objetos tradicionalmente de afetos, como relíquias. Não se trata simplesmente de perceber as inscrições do tempo na matéria, os traços de acontecimentos registrados nesses materiais/objetos como se isso os conferissem aura. O meu objetivo era trabalhar com coisas comuns do uso no dia a dia, com designs anônimos, funcionais, ou naturais que fugissem de uma datação óbvia. Objetos atemporais e banais que estavam presentes nas vivências do passado, nas lembranças dos espaços da infância, mas que também poderiam fazer parte do cotidiano atual, e que por algum motivo, se destacaram no meu processo de repassar mentalmente as coisas que me circundavam.

7 BOSI, 2003, p. 26.



Ricardo Theodoro, "Permanências", 2013

A ideia do trabalho me parece mais ligada ao desejo de tirá-los de seus contextos, e revelar potencialidades poéticas adormecidas, justamente como o período da infância nos permitia vivenciar. Mas antes de entrar diretamente nos mecanismos/estratégias da arte ligados a essas possibilidades de deslocamento, é válido aqui entender melhor o processo de anestesiamento que vai se formando entre o homem e as coisas ao seu redor.

A nomeação das coisas: A linguagem estabilizando/anestesiando os sentidos.

As ações típicas do comportamento do cotidiano são um segmento de reações mais ou menos automatizadas, imediatas. A primeira função biológica da memória seria exatamente esse condicionamento, próprio da “memória-hábito”⁸, definida por Bergson. Um funcionamento mecânico com fins práticos, que apesar de realizar funções complexas, ignoram as mediações, que mantêm-se ocultas por não fazerem parte dos interesses imediatos do cotidiano.

“o comportamento cotidiano está naturalmente condicionado por forças conservadoras, isto é, por hábitos, costumes, etc., os quais, apesar de indispensáveis ao *modus faciende* do cotidiano, podem eventualmente transmutar-se em franca resistência ao progresso.” (PATRIOTA, 2010, p.104.)

Assim como o corpo assimila funções programadas pela memória-hábito, a linguagem impõe leitura aos objetos, ao nomear as coisas compartilhamos impressões acumuladas que as contextualizam, nos dão informações sobre sistemas de valores que as situam numa praxes, e que restringem seus significados possíveis. Por isso o período da infância, pré domínio da linguagem, oferece uma relação tão próxima com a imaginação poética.

A linguagem verbal do cotidiano faz parte desse processo de fixar nossa noção sobre os objetos que nos rodeiam. O ato de nomear objetos, processos e operações “separa o supérfluo do essencial, elimina as diferenças sem relevância e evidencia os aspectos mais decisivos das coisas”⁹. Dessa forma é garantida a transmissão e preservação de experiências e hábitos de atividades, objetos e etc.

“Dito mais claramente, dar nomes é fixar o essencial, é um ato que pressupõe discernimento fático; e é neste processo flexível e inacabado de nomear que os homens vão adquirindo a compreensão da necessidade de separação entre aparência e essência, que vão tornando-se conscientes da distinção entre o que perdura, o que é mais determinante, e o que é imediato, transitório e superficial. (PATRIOTA, 2010, p. 103)

8 BERGSON, 2010

9 PATRIOTA, 2010, p. 103

Essa fixação de sentidos, próprias da nomeação de um objeto, esse imobilismo que a linguagem lança sobre as coisas, como se estas sempre deversem ser vistas da mesma forma, é que faz com que nos anestesiemos diante dos estímulos desses objetos que nos rodeiam, são perfeitamente naturais enquanto cumprem seu destino na necessária prática imediata da cotidianidade, no entanto anula a nossa sensibilidade, limitando potenciais. Para o artista é determinante uma postura diante das coisas que nos possibilite renovar o olhar.

Desfuncionalização como deslocamento.

Na sua obra, *Cidade de Vidro*, Paul Auster chama atenção para uma relação do processo de nomeação com os significados de um objeto, justamente no momento em que eles tornam-se obsoletos. O personagem de Auster clama por nomeação que dê conta da mudança de estatuto sofrida pelo objeto nesse deslocamento.

[...] O que se passa quando uma coisa não cumpre mais sua função. Continua ela sendo a mesma coisa ou ela passa a ser outra? Se você retira o pano de um guarda chuva, permanece ele sendo um guarda chuva? [...] Em geral, a gente assim o chama. No máximo, nós dizemos: um guarda chuva estragado. Em minha opinião isso é um grave erro, é a origem de todas as nossas incomodações. Na medida em que ela não possa mais cumprir suas funções, o guarda chuva não é mais um guarda chuva. Ele pode parecer um; ele pode ter sido um guarda chuva, mas agora ele se transformou em outra coisa. Ora, o nome continuou o mesmo. Por consequência, ele não pode exprimir a mesma coisa. Ele é impreciso. Ele é falso. Ele esconde aquilo que deveria revelar." (AUSTER, 1999b)

Em uma outra história, dessa vez no livro *Invenção da Solidão*, Auster apresenta uma situação de estranhamento diante dos objetos. No livro, o personagem está no meio do processo de luto, pela morte de seu pai, e se depara com a função de esvaziar a sua casa, e dar destinação aos seus objetos pessoais. Nesse contexto o autor descreve o processo de desfuncionalização dos objetos pela morte do seu possuidor, os libertando para outros sentidos.

Não há nada mais terrível, aprendi então, do que ter de encarar os objetos de um morto. Coisas são inertes: só têm sentido em função da vida que faz uso delas. Quando essa vida termina, as coisas mudam, embora permaneçam iguais. Estão ali e no entanto não estão mais: fantasmas tangíveis, condenados a sobreviver em um mundo ao qual já não pertencem. (AUSTER, 1999a)

A ideia é a de que o mundo imaterial, os espaços e as coisas são capazes de nos falar sobre a vida que testemunham. Ele atenta para o caráter ordinário da maior parte das ações do cotidiano doméstico, que diante de uma questão da importância da morte, nos causa um desconforto a partir desses objetos, como se eles denunciassem a tachanhês da nossa existência, sua desfuncionalização abre novas possibilidades de significação.

[...] de repente a revelação de coisas que não temos nenhuma vontade de ver, nenhuma vontade de saber. Há nisso uma comoção, e também uma espécie de horror. Em si mesmas as coisas nada significam, como os utensílios de cozinha de alguma civilização desaparecida. E no entanto elas ainda nos dizem algo, dispostas ali não como objetos mas como vestígios do pensamento, da consciência, emblemas da solidão em que um homem toma decisões sobre si mesmo: se deve tingir o cabelo, se deve vestir essa ou aquela camisa, se deve viver, se deve morrer. E a futilidade de tudo isso, quando há a morte." (AUSTER, 1999a)

[...] uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino" (BENJAMIN, 1987. Apud: MACIEL, 2004)

Essa mudança de contextos dos objetos, no caso com a morte de seu possuidor, é o suficiente para abrir na realidade cotidiana um momento estético. Na arte podemos encontrar alguns procedimentos que trabalham justamente nessa cisão no sentido do objeto, mas antes de avançar para essas relações na arte, existe uma analogia específica nesses processos de deslocamentos, que se relaciona com a obra "permanências", por uma referência imagética direta: a arqueologia.

Arqueologia.

O Objeto pode ser liberto de seus sentidos restritos pelo tempo. O que a arqueologia faz, ao recuperar artefatos de culturas "extintas" em escavações, como as do período da pedra lascada por exemplo, e destacá-las no museu, mesmo que com a função de contar uma história sobre sua existência anterior, o relato de um comportamento cultural, não deixa de ser uma recontextualização que abre outros sentidos/significados.

Esses objetos que tiveram uma existência com utilidades definidas, inseridas em um contexto cultural, que determinavam certas praxes humanas, ao serem soterrados deixam de existir, e por um longo período são integrados a um contexto “natural”. Em uma formulação com analogia semelhante, Rainer Patriota, fazendo uma leitura de Lukács diz:

“Uma ferramenta que, durante um naufrágio, perdeu-se no fundo do mar não deixaria de ser uma ferramenta justamente por lhe faltar um sujeito? Para Lukács, há uma diferença crucial do ponto de vista epistemológico entre esses dois planos, isto é, entre estética e técnica. Certamente, uma ferramenta qualquer, se isolada de todo contexto social, de toda perspectiva de uso, desaparece do horizonte que lhe dá sentido e existência, incorporando-se a um contexto “natural” – o fundo do mar – e ali existindo como qualquer outra coisa que não uma ferramenta.” (PATRIOTA, 2010)

No caso dos objetos arqueológicos ao serem escavados e recuperados pela arqueologia, passam a integrar um outro sistema, com outras possibilidades de significação. Todo objeto, inclusive os naturais, a fim de existir em sua efetividade própria, requer um contexto objetivo, e só pode ser objetificado a partir do momento em que é percebido e portanto inserido em um contexto social. A formação estética é também um momento de um processo social, a criação de uma peculiar relação sujeito-objeto, onde a coisa do cotidiano pode finalmente converter-se em objeto estético.

No trabalho “permanências” essa imagem da arqueologia é evocada. Objetos do cotidiano do passado, são elencados conforme critérios já ressaltados anteriormente, e são incrustados na granitina, material já comentado no capítulo três onde refletimos sobre o trabalho monólito.

Aqui foi explorada o caráter plástico da granitina enquanto fresca, assim que a água é adicionada no seu processo de feitura. Nesse estado ela é uma material moldável, que permite a inserção de objetos em sua massa. Quando a massa seca, ela é solidificada, e passa por um processo de polimento, onde normalmente os grânulos de granito que a caracterizam finalmente aparecem. No trabalho “permanências”, as coisas que são inseridas na massa ainda moldável, reaparecem no processo de polimento, seccionadas.

O efeito desse incrustamento remete diretamente a fossilização, que desfuncionaliza o objeto. O fato dele estar seccionado ainda permite o reconhecimento, mas instaura o estranhamento. Revela um aspecto velado de sua forma. Nos impele a olhar para o mesmo como se nunca o tivéssemos visto. Trazer essa imagem do objeto arqueológico acrescenta sentido na medida em que remete ao procedimento de fossilização, como se a granitina fosse um bálsamo, retira o objeto do seu tempo instituído pelo contexto do uso, e nos obriga a lidar com sua existência fora do tempo.

Um trabalho poético que pode contribuir nessa pesquisa sobre as possibilidades de resignificação dos objetos, a obra de Arman (Armand Pierre Fernandez), inserido no contexto do novo realismo francês. A relação com os objetos que começa a se engendrar nos trabalhos associados ao Novo Realismo, em resposta a crise dos meios tradicionais, e da institucionalização formal da pintura abstrata que se estabelece a partir da década de 50, não tem a ver com uma recuperação de um realismo figurativo, e sim ao uso de objetos e fragmentos existentes no cotidiano na construção das obras de arte.

Nesse sentido a óbvia relação com os *ready-mades* de Duchamp se esgota aqui, diferente do cinismo inerente ao deslocamento dos objetos de Duchamp, que visam o descortinar dos mecanismos do sistema das artes, o trabalho de Arman está mais ligado a ideia de resignificação e descoberta do poético no cotidiano mais banal, que poderia ser associado aos surrealistas.

Arman, cresce familiarizado com os objetos da loja de antiguidades de seu pai, e logo na infância se dedica ao estudo da pintura. Na maturidade do seu trabalho ele começa a experimentar diversos procedimentos que visam libertar os objetos de suas funções, permitindo uma renovação do olhar sobre os mesmos. Para isso ele quebra, secciona e até queima violinos, telefones, máquinas de escrever ou até carros inteiros afim de retirá-los de sua inércia.

No trabalho "*It's not working anymore*" [Isto não está mais funcionando] Arman apresenta um telefone seccionado em várias partes incrustado em um volume de resina. Poucas são as partes do objeto que o tornam reconhecível, a exposição dos materiais que compõe as partes ocultas daquele objeto industrial, se somam aos pedaços de sua

superfície reconhecível exigindo uma pausa maior do nosso sistema de reconhecimento. Além da desfuncionalização o procedimento gera um estranhamento que evidencia a relação que criamos com os objetos na sociedade industrial, cuja relação com os objetos se alternam entre o sagrado e o consumo, sendo aqui profanados.

Na obra “*Violin*”, que repete o procedimento de “*it’s not working anymore*”, o seccionamento do instrumento musical, cria um forte contraste entre suas seções visíveis, com a fina camada de madeira que delimita grandes vazios que compõe o interior do objeto, e a aparência maciça conhecida do objeto inteiro.

Maurice Blanchot atenta para a potência da imagem dos objetos danificados, encontrados no mundo, que Arman vai utilizar na construção de suas obras. Para ele as coisas quando se tornam obsoletas desvinculam-se da noção habitual que tínhamos deles.

“[...] um utensílio danificado torna-se a sua imagem (e, por vezes, um objeto estético: ‘esses objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis e perversos’ que Breton amava). Nesse caso, o utensílio, não mais desaparecendo no seu uso, aparece. . Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de ‘aparecer’, isto é, de abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.” (BLANCHOT, 1987, p. 206)

O trabalho de Arman vai além da recontextualização e da desfuncionalização dos objetos. Os arranjos formais, as estratégias de desmonte, e as acumulações acrescentam camadas de significação que interferem na forma como passamos a nos relacionar com esses objetos. É o caso de “*Long Term Parking*”, um dos trabalhos mais conhecidos do autor, uma torre de concreto de 19,5 metros de altura, com 60 carros incrustados. Os carros passam para o léxico das artes, sendo liberados para adquirirem outros sentidos, através dessa operação de soterramento. A rigidez do prisma de concreto moldado é interrompida por partes corroídas que mostram as partes dos carros, como se tivessem sido escavadas arqueologicamente. Ao fixar os automóveis ligados a ideia de deslocamento e movimento em uma estrutura tão perene como o concreto e ainda evocar esse universo da escavação arqueológica, o trabalho acrescenta uma forte dimensão temporal. Como se os carros tivessem sido arremessados para uma outra temporalidade.



Arman, "It's not working anymore", 1970

Arman, Violino, 1970



O deslocamento dos objetos para o universo artístico remete diretamente à talvez o gesto mais explícito da arte, relacionado com essa recontextualização de sentidos, as ações de Duchamp com os ready mades, que vai alterar para sempre o estatuto do objeto de arte.

Duchamp realiza o radical deslocamento do Urinol para a galeria, utilizando um objeto de fabricação industrial, já feito, sem aceitá-lo como dado, evidenciando através dos mecanismos próprios dos sistemas da arte, libertando o objeto de significados restritos.

Essa transformação, do objeto “readymade”¹⁰ em obra de arte, é um processo de escrita no qual o autor tensiona oscilações do seu significado, criando uma cisão, dividindo o objeto interiormente, excluindo uma leitura unidirecional. O *readymade* constitui-se como objeto de significação dinâmica.

O simples ato de dizer, de inserir esse objeto em um outro contexto de significação, já nos permite renovar o olhar sobre ele. O simples ato de fotografar, nesse sentido, também pode possibilitar esse deslocamento a partir dos seus próprios espaços discursivos.

“as duas áreas artísticas criam enigmas e confundem nossas expectativas, digamos, a respeito do peso ou da escala dos objetos, ou da permanência de uma obra de arte. Em última análise, elas desestabilizam a noção do objeto como uma forma plástica isolada, desvinculada do ambiente em que se encontra.” (COTTON, 2010)

O trabalho fotográfico da dupla Peter Fischli and David Weiss, “uma tarde calma” de 1984-85, é um desses trabalhos que conseguem retirar as coisas do anestesiamento do cotidiano. As fotografias são tecnicamente descuidadas, a luz despreziosa, com sombras marcadas, as mesas sobre as quais os objetos são mostrados são forradas com toalhas, que poderiam ser encontradas em qualquer casa, meio sujas e amassadas, como se tratasse de um registro espontâneo e amador, sem formalismo. Nesse caso, é justamente essa aura descompromissada que potencializa o estranhamento dos arranjos de objetos que são apresentados nas fotografias.

10 Adaptação do termo consagrado em inglês *readymade*.



Peter Fischli and David Weiss, "uma tarde calma", 1984-85

Combinações que parecem aleatórias de materiais da vida cotidiana, rearranjados em empilhamentos instáveis que parecem impossíveis de ficarem em pé. Somente através da fotografia, com sua possibilidade de congelar na imagem uma pequena fração de tempo, é que se torna possível apresentar essas estruturas de forma estável.

Estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é alterado por causa da maneira como os objetos são representados. Por meio da fotografia, a matéria da vida cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial. (COTTON, 2010)

Colecionismo.

Em “O sistema dos objetos” Jean Baudrillard evidencia que o colecionador instaura um “sistema no qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada” e que todo objeto, ao ser colecionado, deixa de ser definido pela sua função para entrar na ordem da subjetividade do colecionador. (BAUDRILLARD, 2012, p. 94)

“Os objetos mesmo que esvaziados do caráter funcional, ao serem subjetivizados pela posse e pela criatividade do artista, passam a dizer muito mais de seu contexto do que quando ocupavam simplesmente. Convertem-se em metonímias do contexto de onde foram retirados. [...] O colecionador Arranca o objeto de sua própria inércia. [...] A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo.” (BAUDRILLARD, 2012, p. 94)

Para Baudrillard além de perder sua função, o objeto abstraído de seu contexto, na coleção, “perde sua presentidade, desloca sua temporalidade para a espacialidade de um repertório fixo, no qual a história é substituída pela classificação”¹¹. Essa relação do colecionismo com o tempo é bastante evidente quando nos deparamos com uma empreitada como a de Noé, considerado o primeiro colecionador, que “converteu o ato de recolher e agrupar todas as criaturas da terra em um antídoto contra a destrutividade do tempo e da morte”¹².

“O que o homem encontra nos objetos não é a garantia de sobreviver, é a de viver a partir de então continuamente em uma forma cíclica e controlada o processo de sua existência e de ultrapassar assim simbolicamente esta existência real cujo acontecimento irreversível lhe escapa.” (BAUDRILLARD, 2012, p.104 e 105)

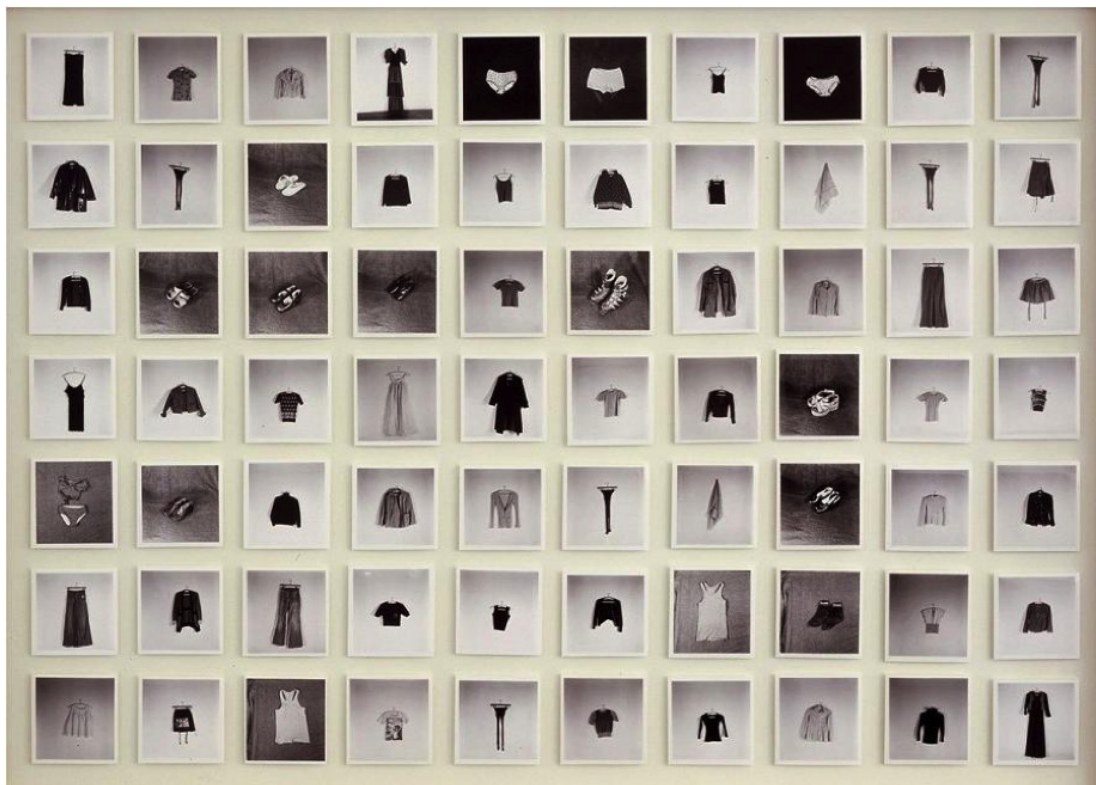
“Praticamos a partir de então na vida cotidiana, graças aos objetos, este trabalho de luto sobre nós mesmos e isso nos permite viver, de forma regressiva certamente, mas viver. O homem que coleciona está morto, mas sobrevive literalmente em uma coleção que, a partir desta vida, repete-o indefinidamente para além da morte, ao integrar a própria morte na série e no ciclo.” (BAUDRILLARD, 2012)

11 BAUDRILLARD, 2012

12 MACIEL, 2004

Diante da fragilidade da vida, a garantia de que as coisas que nos cercam possam resistir ao tempo, para continuar contando algo sobre a nossa existência. “A experiência e a memória têm como registro a exterioridade sensível de tudo o que materialmente as define e as consome, como se só as coisas pudessem perdurar para além de nosso esquecimento e nossa precariedade”¹³.

O trabalho de Hans-Peter Feldmann lida com a ideia do colecionismo. Ele é um colecionador de praticamente tudo, imagens, livros, brinquedos, chapéus, sapatos, e todo tipo de traquitana de uso cotidiano. Sua fixação por coletar e relacionar imagens através de colagens começou ainda na infância. Com seu trabalho ele é capaz de dividir conosco sua capacidade de extrair memórias imaginadas, e libertar os sentidos possíveis nessas coisas banais do dia a dia. “Eu não estou interessado nos pontos altos da vida. Somente cinco minutos de casa dia são interessantes”. (FELDMANN, 2011, tradução nossa¹⁴)



Hans Peter Feldmann, “*All the Clothes of a Woman*” [Todas as roupas de uma mulher], 1975

13 Ibidem.

14 “I am not interested in the high points of life. Only five minutes of every day are interesting” (FELDMANN, 2011)

Na sua série “*All the Clothes of a Woman*”, de 1975, o artista se aproxima da ideia de que as coisas mais banais podem nos contar algo sobre nossa existência. No trabalho o artista apresenta 71 fotografias, com cada uma das peças do guarda roupa de uma mulher, e nos tenciona a remontar quem seria essa mulher a partir de seu vestuário, nos tornamos íntimos dela, mesmo que o seu rosto nunca seja revelado.

A ideia de que as coisas podem nos oferecer um testemunho sigiloso e cego da nossa existência íntima, está presente também na obra literária de Georges Perec. Em a vida modos de usar o autor leva aos limites essa ideia, nos apresentando toda a vida de um edifício em Paris, detalhando cada pormenor, tanto de suas áreas comuns, como dos apartamentos que o compõe, nos permitindo remontar aspectos da vida íntima e das relações sociais dos moradores a partir dessa observação atenta do universo das coisas que nos circundam.

Listas imensas detalhando cada elemento que compunha cada um dos cômodos dos cenários. Os objetos mais banais, que a princípio parecem pouco ter a contribuir no entendimento do mundo humano, tomam o primeiro plano de suas histórias. A forma obsessiva como Perec descreve o mundo ao redor dos humanos evidencia uma vontade de inventaria-lo por completo.

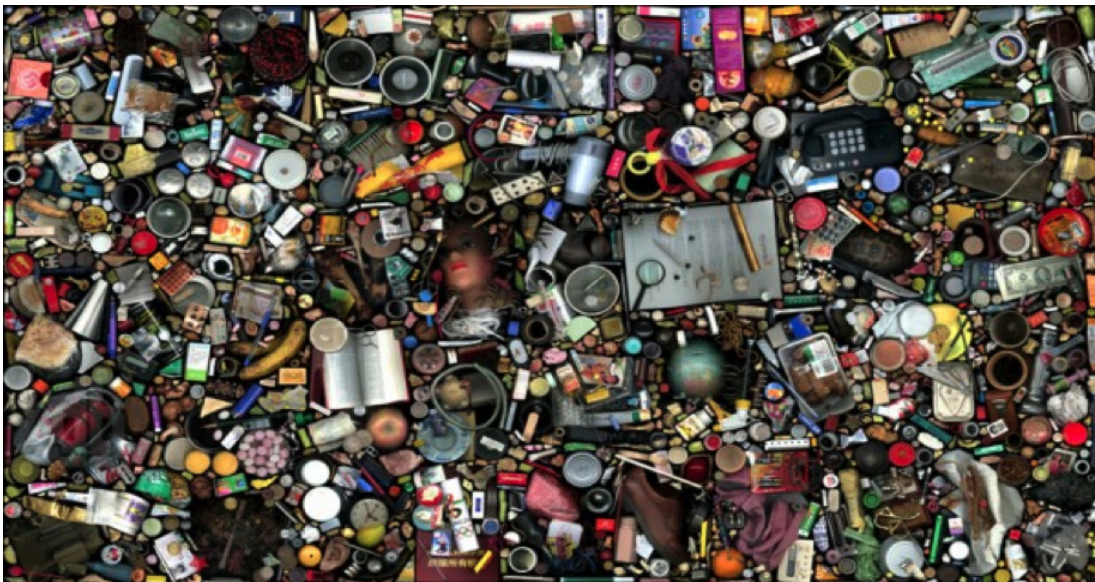
O próprio Perec, analisa esse impulso presente em sua obra, e reconhece que “lamentavelmente não funciona, nunca funcionou, nunca funcionará. O que não impedirá que sigamos durante muito tempo classificando os animais pelo seu número ímpar de dedos ou por seus chifres ocos”¹⁵.

“inventário exaustivo e pormenorizado de tudo o que preenche cada mínimo espaço de cada cômodo de cada um dos apartamentos habitados. Um inventário que - pelo excesso de ordenação e detalhamento - acaba também por perder sua própria eficácia enquanto procedimento taxonômico diante da proliferação excessiva dos objetos e detalhes que se acumulam enquanto materiais da vida dos personagens.”
(PEREC, 1986. Apud. MACIEL, 2004)

15 PEREC, 1986, p111. Apud, MACIEL, 2004.

Esse impulso nos remete de novo ao personagem Funes, de Borges, que já foi citado anteriormente. Apesar de todas essas reflexões continuamos nos lançando em empreitadas de classificação infinitas, que ao invés de clarear alguma coisa em relação a experiência do mundo, acaba sempre nos remetendo a impossibilidade de organizar o caos da existência. A auto reflexão de Perec, que se entrega aos procedimentos classificatórios, ao mesmo tempo que denuncia o fracasso eminente que caracteriza qualquer empreitada do tipo, é uma evidência de que talvez seja justamente essa contradição implícita que atraia tantos artistas interessados justamente nesse “propósito de subverter/criticar a lógica burocrática que define o uso dos sistemas legitimados de organização do mundo.”¹⁶

O trabalho “*My things*” do fotógrafo chinês Hong Hao, se alinha justamente com esses projetos gigantescos de acumulação e classificação. Através de um dispositivo de escaner, ele cria imagens de grandes formatos com uma proliferação de objetos que perpassam sua própria vida, organizando-os em mosaicos sempre de um mesmo contexto. O resultado cria uma leitura caótica, como se estivéssemos soterrados pelo excesso de objetos industriais, nos remetendo aos excessos da sociedade de consumo atual, e à impossibilidade dos projetos de inventariar todas as coisas ao nosso redor.



Hong Hao, “*My things*”, 2006

16 MACIEL, 2004.

O fotográfico como deslocamento.

Paul Auster começa o seu livro *Sunset Park*, descrevendo a atividade do seu personagem, o homem é contratado para esvaziar e limpar casas com “histórias de fracasso - de falência ou de inadimplência, de dívida e de execução de hipoteca”, e “toda vez que ele e seu séquito entram numa casa, confrontam-se com as coisas, as inúmeráveis coisas rejeitadas, deixadas para trás pelas famílias que se foram”. Diante dos “últimos vestígios daquelas vidas desfeitas” o personagem sente-se impelido a fotografar sistematicamente. Mesmo ciente de se tratar de “uma busca vã”. (AUSTER, 2012)

É ao identificar no personagem um desejo de “provar que as famílias desaparecidas estiveram ali algum dia, que os fantasmas de pessoas que ele nunca vai ver e jamais irá conhecer ainda estão presentes nas coisas descartadas, dispersas em suas casas vazias.” que o autor lança luz sobre o tipo de empreitada que pretende investigar nesse capítulo. Justamente essa pretensão de dar voz as coisas.

“Nessa altura, o número de suas fotografias já alcança o número dos milhares e, no seu arquivo copioso, é possível encontrar fotos de livros, sapatos e pinturas a óleo, pianos e torradeiras, bonecas, aparelhos de chá e meias sujas, televisores e jogos de tabuleiro, vestidos de baile e raquetes de tênis, sofás, lingerie de seda, pistola para calafetar fissuras, percevejos, bonequinhos de plásticos de heróis infantis, batons, fuzis, colchões desbotados, facas e garfos, fichas de pôquer, uma coleção de selos e um canarinho morto no fundo de uma gaiola. Ele não tem a menor ideia do motivo por que se sente compelido a tirar essas fotos. Compreende que é uma busca vã, sem nenhum possível benefício para ninguém, e mesmo assim todas as vezes que entra numa casa sente que as coisas chamam por ele, falam com ele nas vozes das pessoas que não estão mais ali, pedem a ele para serem olhadas pela última vez, antes de serem descartadas.” (AUSTER, 2012)

A estratégia do personagem está contida no simples ato de fotografar, que aparece como uma atitude que põe em evidência espaços que poderiam não ser dignos de registro, e essa ação é justamente o que nos permite o estranhamento de olhar para eles a fim de restituir significados outros além das suas funcionalidades. Os códigos sociais que perspassam a forma como costumamos olhar para uma fotografia, seja no contexto familiar (álbum da família) ou no sistema das artes, já coloca uma questão sobre essas fotos de espaços e objetos banais.

"Coisas não humanas, em geral objetos muito comuns do dia a dia, podem se tornar extraordinárias quando fotografadas. (...) Normalmente ignoramos esses objetos ou mantemos na periferia da visão, talvez não os consideremos 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, 2010)

O trabalho fotográfico de Anthony Hernandez, chamado "*Aliso Village*", parece movido pela mesma questão do personagem de Auster. O fotógrafo voltou ao conjunto habitacional onde cresceu, logo depois que este foi evacuado para demolição, e fotografou esses vestígios no espaço e os objetos abandonados. As fotografias formalmente despreocupadas, criam uma atmosfera que suspende a observação desses objetos, e os apresentam como pistas de uma existência, nas palavras de Charlotte Coton "Traz a tona a ressonância formal e alegórica de espaços dilapidados"¹⁷.



Anthony Hernandez, *Aliso Village*,

Fotografar o espaço.

Toda vez que recebo algum conhecido viajante em Brasília, e o levo para dar as primeiras voltas na cidade, me pego invejando a sensação que as primeiras impressões da peculiar espacialidade da cidade geram nas pessoas. Como dito no início do presente capítulo, o desafio que me coloquei nesse momento da pesquisa foi o de apreender os lugares das memórias da infância como se eu os tivesse vendo pela primeira vez. Uma vontade de descontaminar o meu olhar de todas as vivências passadas e me colocar de forma neutra diante do lugar. Simplesmente olhar para o espaço, apreendê-lo corporalmente, dissecá-lo parte por parte, sem que os ecos das memórias venham sobrepor essa vivência. Buscar uma essência, um sentido, próprio do espaço, que depois eu pudesse relacionar com meus momentos ali vividos.

É óbvio que nesse processo me deparei com as impossibilidades que esse desafio carrega. No entanto no processo de elaboração poética do trabalho que apresento aqui, “pilotis”, pude refletir sobre uma postura em relação ao passado que de alguma forma perpassa essa pesquisa como um todo, e que portanto eu utilizarei para concluir essa dissertação.

A primeira questão que emerge do embate com o desafio colocado é a desconstrução da ideia de que um espaço possua um sentido em si.

“O sentido da arquitetura não está nas suas coordenadas cartesianas, no interior da sua abstração, nem na relação utilitária entre o cheio e o vazio e tampouco nas entranhas das paredes. [...] Um espaço só adquire sentido na experiência do eu”
(FUÃO, 2003)

Atualmente na esteira da febre semioticizante várias são as tentativas de criar simplificações de interpretações do espaço, que reduzem as relações humanas com o mesmo à uma diálogo de significantes e significados fixos.

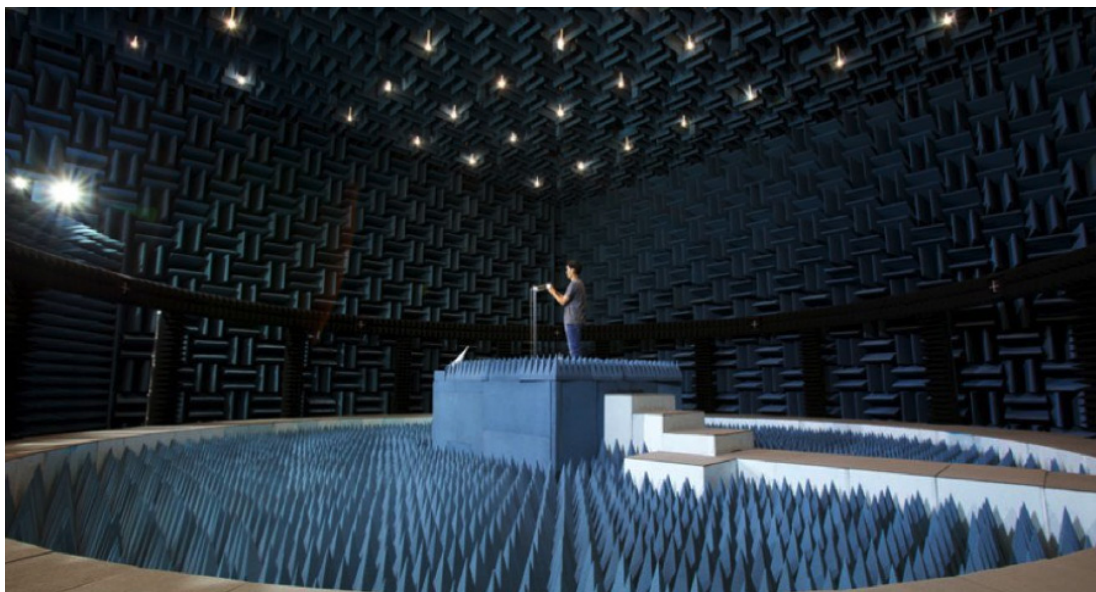
“O espaço não é, como crê a maioria dos arquitetos, uma realidade rígida e válida para todos. Ele em si é tão plástico e imaterial como o próprio tempo, variando com os indivíduos, com os povos, com as épocas, e, principalmente com os pontos de vista. Não existe um espaço objetivo e autônomo do ser humano. Existem diferentes maneiras de perceber e compreender esse espaço “bruto”, lá fora, sem significação, a espera de minha chegada.” (FUÃO, 2003)

Fernando Fuão ao discutir o sem-sentido da busca por um sentido do espaço vai utilizar a figura do labirinto e a crença de que é no vazio do centro dos labirintos que revelaria a sua essências.

“O vazio que se encontra no centro do labirinto, nos espaços em geral ou nas salas vazias, faz parte de um sentido comum secular muito discutido nas religiões, que gerou o equívoco de que a essência reside no vazio, no centro, na relação entre o cheio e o vazio, entre um dentro e um fora. Mas a história dos que conseguiram sair do labirinto esqueceu de contar que para perceber esse vazio é necessário estar presente ‘ali’. E o que se encontra no final do labirinto é sempre o próprio ser ocupando o espaço, o ‘eu’. “ (FUÃO, 2003)

“O vazio e/ou o silêncio não existem. Cabe reconhecer a inexistência do silêncio, não só por dedução teórica, mas porque dizem as orelhas, como disse ironicamente Quetglas.” (FUÃO, 2003)

Essa impossibilidade de se experienciar o vazio ou o silêncio pode ser vivenciada em uma câmara anecóica, imagine um fruidor em uma sala vazia hermetica e rigorosamente isolada de qualquer som externo. A descrição da experiência de se estar dentro de uma dessas câmaras utilizadas para sofisticados testes científicos, é a de que a sensação do silêncio torna-se ensurdecadora. O sujeito inserido na sala passa a ouvir com precisão as engrenagens do seu próprio corpo, como os batimentos cardíacos, o ar entrando no pulmão, movimentos peristálticos do estômago, a pulsação do sangue correndo pelas veias próximas as estruturas do ouvido, e toda uma profusão de ruídos internos. A câmara cria uma experiência que alude a questão colocada por Fernando Fuão, ao tentarmos experienciar o vazio e o silêncio, que abrigariam os sentidos dos espaços segundo essa crença enraizada nas culturas, nós nos deparamos com a nossa presença ocupando esse espaço, nos permitindo concluir que não podemos fugir de nós mesmo, e que qualquer sentido só pode ser encontrado no interior de quem o vivencia.



câmara anecóica

Ao nos debatermos com nós mesmos nessa vivência, a outra questão que se torna evidente é a impossibilidade de abrir mão de nossa carga de experiências na relação com um espaço¹⁸. Como vimos no capítulo anterior por mais que o esquecimento de reserva, afaste as afecções que pertencem ao passado da vigilância da consciência, as vivências mantêm-se latentes:

Benjamin discorre sobre esse desejo de poder viver de novo uma experiência pela primeira vez, utilizando para isso suas lembranças do jogo de letras com o qual aprendera a escrever "A mão ainda é capaz de sonhar aquele gesto, mas nunca mais poderá despertar para realizá-lo de verdade. Assim posso sonhar como, no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo". (BENJAMIN, 2012, p.105/106)

Se não podemos voltar a viver as coisas como se fosse a primeira vez, abdicando do passado, pelo menos é possível nos posicionarmos em relação a ele de uma outra forma que não seja a da busca por uma rememoração, no sentido de trazer a tona, da nebulosidade da memória-pura, através do processo de imaginação as lembranças-imagens, cuja relação com o fazer poético tentamos esgotar no capítulo anterior.

18 FUÃO, 2003.

A postura que pretendemos investigar nessa conclusão é a de estar no presente enquanto “síntese atual de todos os nossos estados passados”¹⁹. Ativar no fazer poético, uma vivência alargada do presente do espaço, como um tempo vivo, “saturado de agoras”²⁰, onde as estâncias de passado e futuro convergem, abertas a resignificação.

Relatos fragmentados de pilotis.

No decorrer dessa dissertação me referi aos espaços da infância sem fazer muita distinção entre o apartamento em si, no qual minha avó morou por 30 anos em Brasília e no qual passei boa parte da infância, os espaços semi-públicos do pilotis ou o entorno da superquadra. Nesse exercício sobre o espaço, vou me restringir ao espaço do pilotis do prédio residencial como o espaço que perpassa toda a minha vivência na cidade de Brasília, nos mais diferentes estágios biográficos.

Pilotis é o nome dado ao térreo livre para circulação dos edifícios modernos. Em Brasília são espaço de caráter público, garantidos por mecanismos legais, que restringem a propriedade privada às construções (do primeiro ao sexto pavimento), sobre as projeções definidas nos planos urbanísticos das quadras. Ao térreo a ocupação fica restrita à passagem da estrutura (renque de pilares) que sustenta o volume principal dos apartamentos, as portarias de acesso aos mesmos e, hoje em dia, à algumas outras funções restritas até chegar ao limite máximo de 30%.

Os pilotis são mantidos e vigiados pelos condomínios dos edifícios residenciais em superquadras, o que acaba por lhes conferir um caráter híbrido, entre o público e o privado, e são de extrema importância no convívio social da cidade. São “em baixo dos blocos”, como se costuma dizer na cidade, que se desenrola a vida cotidiana.

Pensando em uma evolução de uma autonomia na conquista dos espaços na infância em Brasília, o pilotis ocupa um lugar bastante importante. Se na primeira infância os momentos de autonomia são restritos à segurança do lar, logo depois os mesmos assumem o caráter de extensão da casa. O perímetro da projeção torna-se o limite para as brincadeiras e incursões já sem o acompanhamento dos adultos, no máximos das crianças mais velhas.

19 BERGSON, 2010, p. 170.

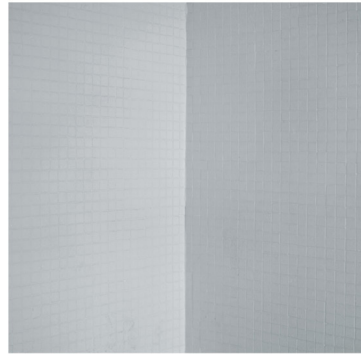
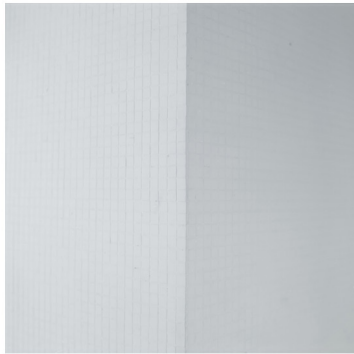
20 BENJAMIN, 2012a.

Ali são vividas a maior parte das tardes infindáveis da infância. Das brincadeiras mais imóveis, nas quais a imaginação se apropriava das linhas de modulação do piso como demarcações de pequenos territórios, desde cômodos de casas imaginárias até ilhas e continentes nas viagens ao mundo pela imaginação pueril. Passando pelas brincadeiras de correria onde as quinas afiadas dos pilares de pastilha, me deixaram cicatrizes, nas trombadas de quem ainda está aprendendo a medir o espaço. Até o esconde-esconde, onde os renques de pilares alinhados, se transformavam em infindáveis possibilidades de abrigos. Com o passar do tempo as brincadeiras vão mudando, o piso frio da granitina passa a ser a base para jogos de tabuleiro, das conversas sobre as descobertas do mundo adulto na pré-adolescência.

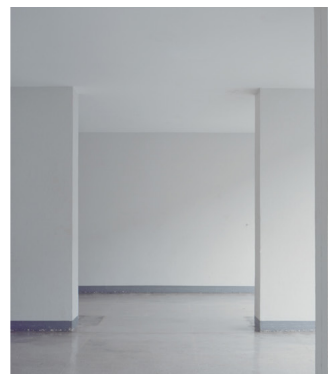
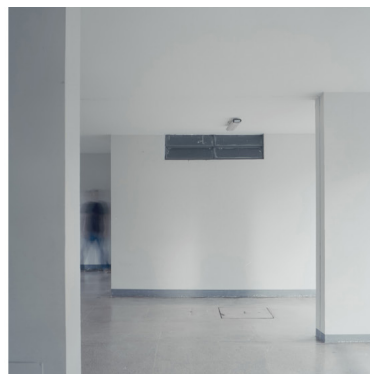
E a sucessão de vivências no pilotis poderia se estender indefinidamente em relatos. E foi justamente em um momento onde eu parecia esgotar todas as formas de entrar em contato com o passado, através dos processos de rememoração. Foi que em uma das vivências a que me propus no pilotis, em uma estada mais prolongada forçada por um forte chuva que me impedia de ir embora, e já cansado depois ter feito várias anotações sobre as lembranças isoladas que me vinham naquele espaço sem delas conseguir extrair nenhum sentido mais profundo para o trabalho poético, me pus a fotografar com uma câmera de médio formato, sem muita clareza do que pretendia com aquilo, simplesmente elaborando através da linguagem fotográfica uma descrição de se estar ali sozinho, presente naquele momento no espaço.

Como se eu sempre estivera ali naquele pilotis, e ali permanecesse sempre. Em um tempo íntimo onde minha Avó permanece no andar de cima sentada em sua máquina tecendo costuras infinitas, enquanto eu conto infinitamente até dez para que as outras crianças se escondam, ao mesmo tempo em que vejo passar diante dos olhos os acontecimentos todos da vida antes e depois, tudo como agoras.

Foi a partir de alguns resultados dessas imagens dessa determinada tarde que comecei a visualizar a série que, depois de muito trabalho de elaboração, apresento aqui com o nome “pilotis”. A série é constituída de dois dípticos de detalhes dos encontros dos planos que constituem o espaço, uma imagem com uma vista do espaço da quadra a



Ricardo Theodoro, "pilotis", 2013



partir do pilotis com a forte chuva caindo, e cinco imagens de tomadas que parecem sempre iguais, e de fato correspondem a módulos de pilastras que se repetem nas diferentes portarias do mesmo edifício. Para o habitante da cidade moderna e padronizada é preciso se apegar as nuances, detalhes, são nas pequenas diferenças como a forma delicada com a qual a luz incide no espaço, é que se revelam as linha invisíveis que nos permitem tecer os afetos nos lugares e transmutar o espaço padrão no espaço do eu.

Esse trabalho poético concebido na relação com o espaço do pilotis, é uma tentativa de elaborar poeticamente a percepção plena e atenciosa, alargada pela conexão com o passado inteiro. No processo de concepção dos trabalhos, nos vemos em meio “a luta pela expressão, que é o esforço de fixar esse movimento absoluto do tempo; é um esforço da imaginação, que, portanto, é órgão de conhecimento, de acesso mais profundo e mais direto à realidade.” (LEOPOLDO E SILVA Apud PAIVA, 2005, p.147)

Obra aberta.

Apesar de dizer que é embuído desse desejo de expressar essa presença complexa no espaço, tenho a consciência que os trabalhos não carregam essa carga em uma linguagem acessível ao outro. Além de alcançar esse estado de percepção alargada, “visão que é em si inexprimível”²¹, é preciso dominar a articulação da linguagem, no caso a fotográfica, criando as condições para que o fruidor possa reconhecer nele a coincidência do sentimento experimentado no processo de concepção da obra. (JOHANSON, 2005, p.52)

Na realidade, todo leitor é leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimos, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre dois textos devendo ser frequentemente imputada não a quem escreveu, mas a quem a leu. (PROUST, Tempo resdescoberto p. 184)

Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra cada um de nós põe o seu sentido ou, pelo menos, a sua imagem que é amiúde um contra-senso. Mas nos belos livros, todos os contra-sensos que se fazem são belos. (PROUST)

21 (LEOPOLDO E SILVA Apud PAIVA, 2005, p.398)

A ideia de oferecer ao público uma possibilidade de se projetar na obra é uma questão bastante trabalhada na arte desde a década de 60, com a ideia de obra aberta, que permite tantas resignificações quanto o número de fruidores da obra. Portanto procuro utilizar os recursos da linguagem para apresentar a cada fruitor da obra uma possibilidade de projetar no espaço do pilotis, vazio, branco, seus próprios diferentes fluxos de lembranças intuitivas.

Obedecer a geometria da arquitetura, constitui-se na chave para o trabalho pilotis, justamente por permitir uma pseudo-desubjetivação da escolha do ponto de vista no fotográfico. Nas fotografias a própria perspectiva ajuda a definir o posicionamento da câmera, em um ângulo preciso, no qual a arquitetura adquire simetria, em uma altura onde as linhas verticais se mantem sempre paralelas. Aliás se podemos nesse contexto dizer que a geometria da arquitetura moderna impõe os ângulos nos quais devemos fotografá-la, é preciso dizer antes, que talvez seja a própria invenção da perspectiva nas representações, desde o renascimento, que vão determinar a organização do espaço moderno.

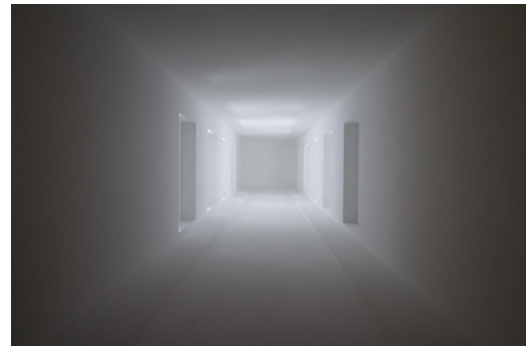
“Para a organização de nossa cultura foi necessária uma disciplina imposta às formas, ao longo de alguns séculos, através de estratégias estéticas compositivas baseadas em simetria, assimetria, ritmos, em uma disposição dos corpos no espaço organizados e disciplinados, sobretudo de uma acomodação da visão mediante as regras da perspectiva, do distanciamento entre os corpos, e do incremento de luz despejado sobre eles. Ou seja, a perspectiva não existe como coisa natural, foi preciso criar e construir essa realidade pintada.” (FUÃO, 2003)

É claro que esse procedimento descritivo, da geometria do espaço, é um artifício que visa “enganar” o espectador, e favorecer a sua disponibilização para um processo de projeção de si na imagem, sublimando a potência das memórias passadas pelo poder transformador da experiência poética do momento presente.

Para cada obra existe uma organização enigmática, que desafia a lógica natural do sentido das coisas. Cabe ao espectador se descobrir dentro desse laboratório de experiência pela fenomenologia do silêncio, percorrendo um campo expandido entre matéria, memória e consciência, e exercer o seu direito de autopoiesis, de leitura e criação de si próprio como extensão de suas percepções imaginativas em movimento no mundo. (VERGADA, 2006)

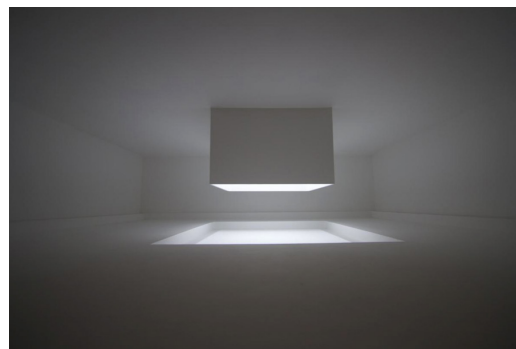
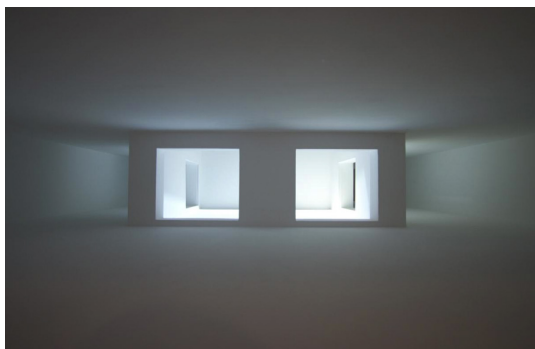
O trabalho de escultura de Jurgen Albretch trabalha com essa mesma possibilidade de projeção do espectador na obra. O seu trabalho constitui-se em elementos de geometria simples externamente, que além de oferecer um diálogo formal com o espaço, contém em seus interiores, modelagens que simulam espaços vazios, relacionados com o léxico formal do modernismo, com um preciso jogo de iluminação que nos faz transpor a barreira da escala e nos projetarmos nesse espaço com um teor dramático e alegórico, dada a natureza física e arquitetônica dos mesmos.

Apesar dos ótimos resultados fotográficos facilmente obtidos a partir do registro de sua obra, o artista reduz as imagens a uma mera documentação, só as aceita por elas potencializarem a possibilidade de que mais pessoas possam se interessar por ver o trabalho presencialmente. O mínimo deslocar de vista, possível a partir da “janela” pela qual temos acesso ao interior, é determinante segundo o autor. Dentro das possibilidades restritas de aproximação do objeto, ele espera que exploremos todas.



Junger Albretch, “sem título”, 2012

O trabalho de Junger Albretch, apesar de só nos oferecer uma vista específica do espaço, nos convida a uma relação essencialmente física, que exige todo o corpo, e que proporciona a quem contempla a sensação de se cercar do local e de estar entrando nesse espaço pictórico. A luz diáfana, mas realística, nos impulsiona a criar narrativas possíveis nesses espaços que são lúdicos, pois não tem correspondência com nenhum espaço funcional cotidiano.

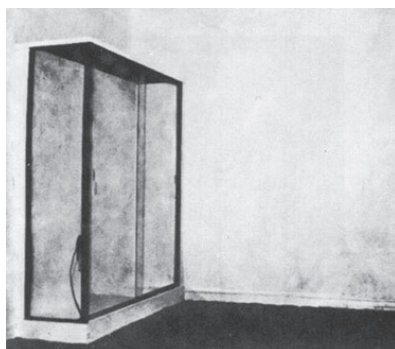


Junger Albretch, "sem título", 2012

Na obra de Yves Klein também encontramos esse desejo de propor ao fruidor um diálogo com o imaterial, com o vazio, de forma a nos coloca em contato com nós mesmos. Em 1959 ele realiza um radical experimento ao pintar de branco uma galeria, e apresentá-la vazia, para que o fruidor a adentre. *"La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide"* é um trabalho Influenciado pela filosofia oriental, com a idéia de liberar as influências do mundo, restando apenas o meio de expressão artística, uma zona neutra, para permitir que cada um se concentre em suas próprias sensações, e na 'realidade', e não na 'representação'".

"Recentemente meu trabalho com a cor levou-me, apesar de mim mesmo, a procurar pouco a pouco, com alguma assistência (do observador, do intérprete), a realização da matéria, e eu decidi pôr um fim à guerra. Minhas pinturas agora são invisíveis e eu gostaria de exibi-las, de um modo claro e positivo, em minha próxima exibição na Iris Clert." (KLEIN, 1974, tradução nossa²²)

Yves Klein, "Le vide", 1959



22

"Recently my work with color has led me, in spite of myself, to search little by little, with some assistance (from the observer, from the translator), for the realization of matter, and I have decided to end the battle. My paintings are now invisible and I would like to show them in a clear and positive manner, in my next Parisian exhibition at Iris Clert's." (KLEIN, 1974)

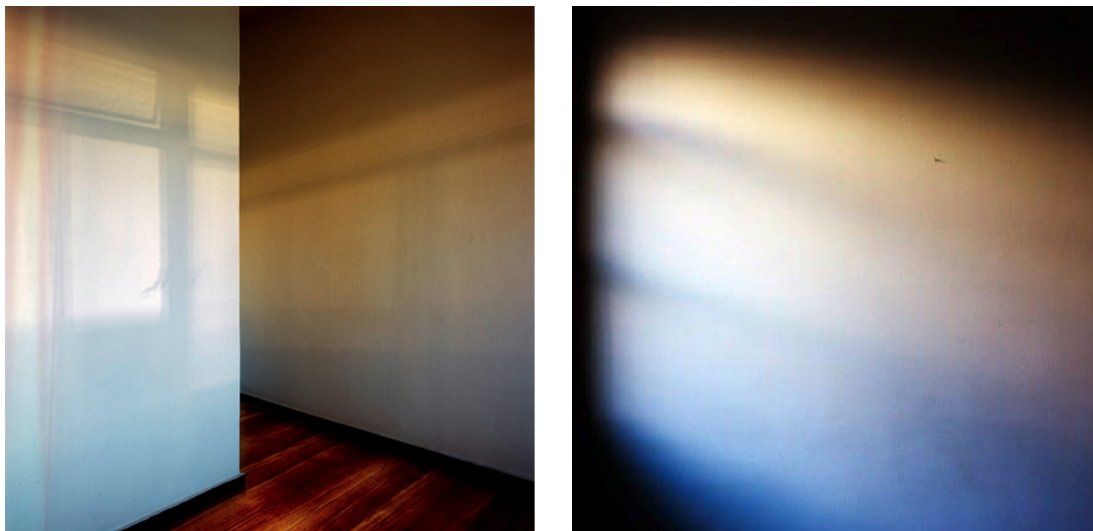
Luz.

Retornando a série *pilotis*, a forma como a luz diáfana, própria dos dias nublados e chuvosos, se espalha pelo espaço, foi uma característica bastante perseguida. A incidência da luz em um dos lados do espaço é sempre perceptivelmente mais forte, mas não o suficiente para desequilibrar a cena. Nos detalhes, o interesse se concentrou nas mínimas diferenças da forma como a luz incide nos encontros entre os diferentes elementos. Cantos, quinas, e encontros que evidenciam as pequenas diferenças de luminosidade em diferentes momentos do dia, que vão mudando a percepção das formas. Ao deter meu interesse nesses detalhes ordinários tive a sensação de poder reconstituir alguma coisa que se acumulou ali no tempo, como se a forma como a luz reverbera entre aquelas superfícies guardasse os ecos todos juntos dos momentos ali vividos.

No trabalho “Aluga-se”, Pedro David, também escolhe a abordagem da luz suave como forma de traduzir uma atmosfera de domesticidade que exige que nossa imaginação ocupe os vazios desses cômodos. As fotografias foram feitas enquanto o fotógrafo visitava possíveis apartamentos para alugar. Diante desses espaços vazios, ele encontra nas luzes que invadem os apartamentos afinidades que o permitem se aproximar e vislumbrar um lar. Gerogia Quintas construiu uma bela fala sobre o trabalho:

Ele entrou nos apartamentos como um errante. Em cada espaço, vagou ao encontro de “manchas luminosas”. Teria que escolher um lar para morar. No vazio, seu olhar colou nas paredes, nos cantos. Sentiu atmosferas pela luminosidade. E na ausência de referências típicas de um lar, fez das cores o vislumbramento de lugares que imaginamos para viver. (QUINTAS, 2011)

Por átimos, desconfiamos das luminosidades capturadas por Pedro David, como sendo particulares, confessionais, lembranças de lugares nos quais moramos outrora e que fazem parte da nossa história. Como num sonho turvo, poderíamos divagar... Talvez, sejamos um extrato de imagens que trazemos em nós. Aluga-se lança-nos à uma possível reserva de sensações, a percursos espectrais pelo nosso espírito. (QUINTAS, 2011)



Pedro David, "Aluga-se", 2011

Diante dos espaços vazios, parece que a imaterialidade da luz, seu caráter etéreo e impalpável, é o traço visível que melhor nos aproxima da memória e da imaginação. Dentro dessa mesma estratégia foi desenvolvido o time-lapse "diáfano", onde as já citadas sutis diferenças de luminosidade incidindo sobre as superfícies do espaço do pilotis, branco, foram registradas em longos intervalos de tempo, e depois aceleradas, retirando as imagens dessa temporalidade fixa do real, e as inserindo em um tempo lúdico, suspenso, que nos permite uma conexão com essa materialidade.

Os reflexo, ora dos carros parados no estacionamento do lado do pilotis, ora do piso lustrado, incidindo sobre as paredes e pilastras que se deslocam muito lentamente, passando despercebidos no cotidiano corrido, e ao terem o tempo acelerado geram deslocamentos informes.



Ricardo Theodoro, "Diáfano", 2014

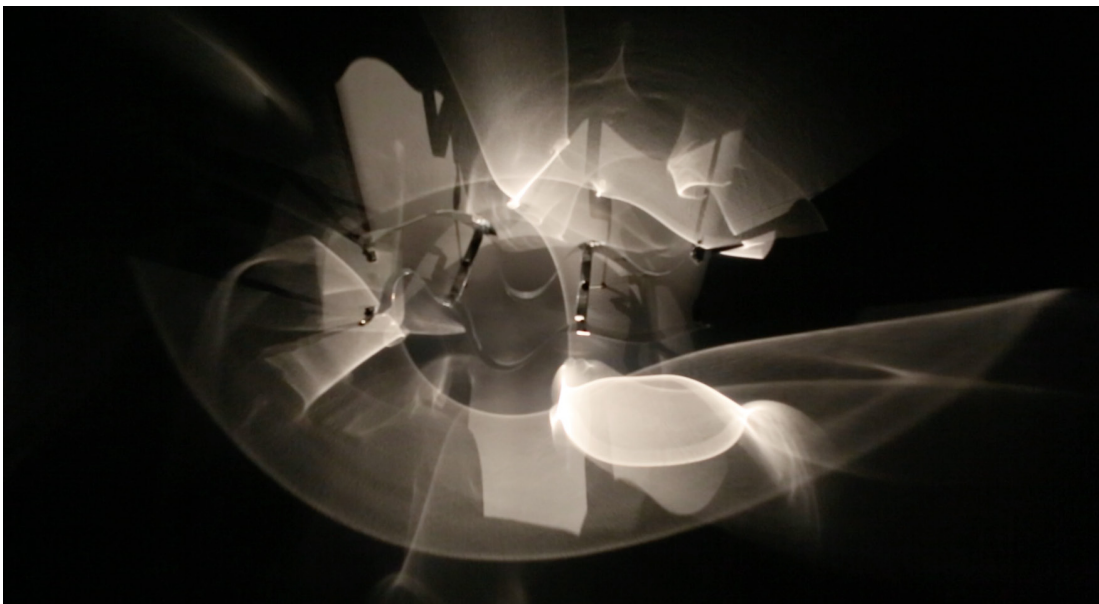
Ricardo Theodoro, "Diáfano", 2014



No trabalho de Julio Le Parc, também podemos encontrar uma estratégia de gerar atenção para esses fenômenos que passam despercebidos. Ao gerar movimento em placas metálicas, com luz controlada incidindo sobre as mesmas, Le Parc cria uma obra que lida com a instabilidade da forma.

“Minhas experiências com a luz e o movimento estão diretamente vinculadas a ideia de se afastar da obra fixa, estável e definitiva. O espectador se encontra envolto frente ao desenvolvimento de uma multiplicidade de mudanças. O suporte uniforme dos elementos e das formas acentua sua instabilidade manifesta, sem desviar a atenção. Ainda que o espectador só perceba assim parte dos movimentos, a ele basta para captar o sentido global da experiência” (LE PARC, 2014, tradução nossa²³)

Julio Le Parc, “Continuel-lumière avec formes contorsions”, 1966-2014



23

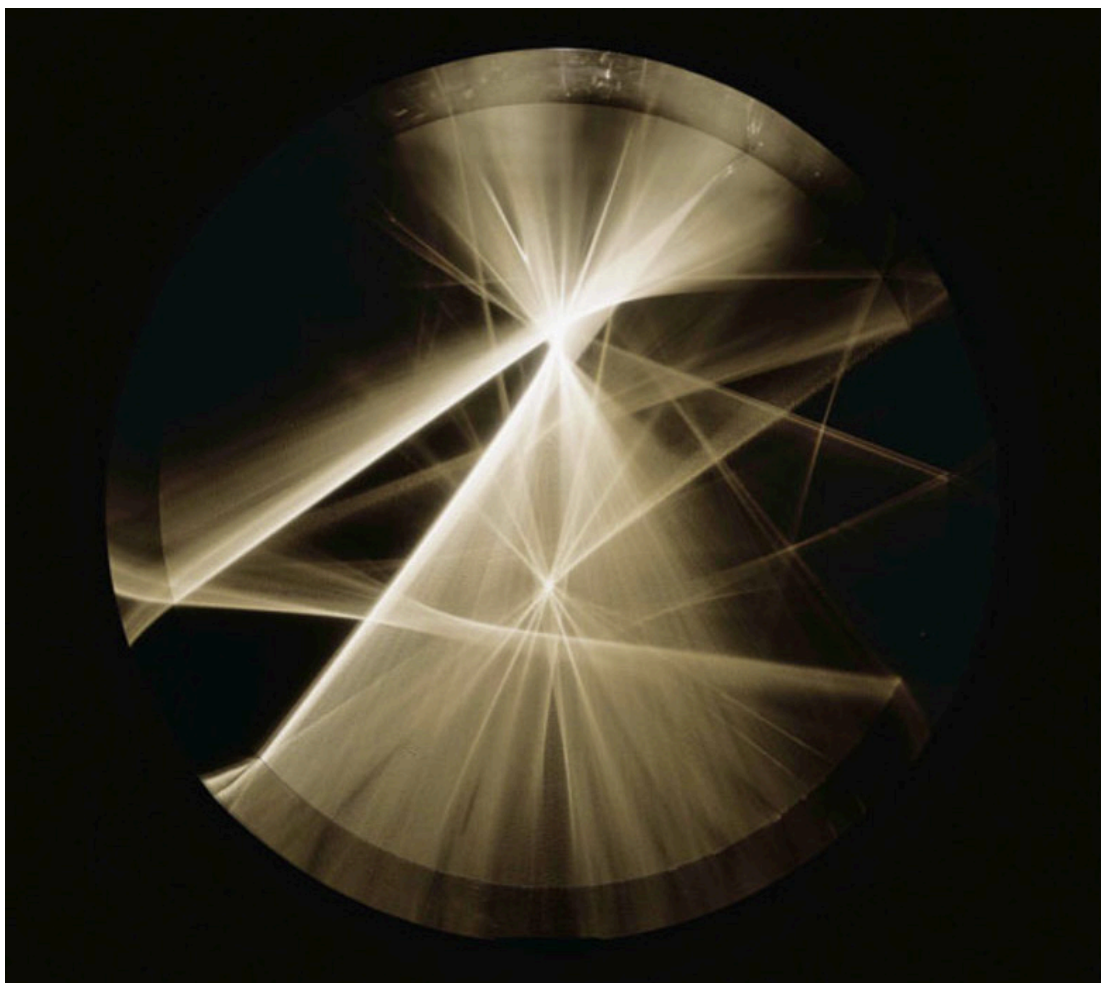
“Mis experiencias con la luz y el movimiento están directamente vinculadas a la idea de alejarse de la obra fija, estable y definitiva. El espectador se encuentra roeado o frente al desarrollo de una multitud de cambios. El soporte uniforme de los elementos o de las formas acentúa esa inestabilidad manifesta, sin desviar la atención. Aunque el espectador sólo perciba así parte de los cambios, le basta para captar el sentido global de la experiencia.” (LE PARC, 2014)

As lentas mas perceptíveis modificações na formação dos reflexos nos convocam para a experiência da obra, a engenhosa simplicidade com que ele promove as intangíveis formas de luz, só contribuem para o nossa envolvimento na obra.

"(...) el uso controlado del movimiento es capaz de perturbar "la percepción sencilla de los fenómenos", permitiendo a su vez el establecimiento de una nueva relación entre imagen, movimiento y tiempo. Esa relación, insisten los autores, va más allá de un simple pasaje entre la obra artística y el espectador e involucra ahora la duración. los autores enfatizan la virtualidad de la duración, el cambio cualitativo que el movimiento produce no sólo en el objeto artístico que se mueve sino también en el espacio donde se mueve y al que modifica." (ALBERRO, Apud LE PARC, 2014)

A potência expressiva revelada nas obras, contida em simples reflexos, como os que ignoramos cotidianamente, nos tiram da temporalidade vazia, e recuperam nossa capacidade de encantamento com o mundo.

Julio Le Parc, "Continuel-lumière cylindre", 1962-2014



Conclusão

Ao refletir sobre os últimos trabalhos da pesquisa poética, e buscando encontrar um sentido para esse percurso como um todo, o que percebo é uma tentativa de me afastar de uma lembrança nostálgica, entendida como sentimento de oposição ao novo, de fuga do presente, acompanhada de idealização do passado. O que emerge desse processo é uma vontade de me relacionar com os sentidos do passado que estão todos no aqui, agora.

"como viver a cidade significa vivenciá-la como percepção - e a percepção é sempre presente e imediata, nunca pretérita -, o próprio passado, materializado na cidade, passa a ser percebido e vivido como presença e não como memória. Ou melhor, como uma memória presença, absorvida pelos cinco sentidos, que se consolida no desdobramento do tempo." (GASTAL, 2006, p. 126)

A construção de uma poética que evoca não um passado concluso fixado no tempo, mas as marcas da permanência de presentes que sobrepostos configuram o agora expandido. Em uma breve formulação Eugênio Bucci descreve sua relação com uma fotografia de seu arquivo familiar, que dá sentido ao tipo de relação com o passado que pretendo articular no trabalho poético.

"a fotografia não me leva a viajar no tempo; ela me leva, isto sim, a me relacionar com aquele instante que não se foi, pois aqui está, a ponto de eu poder modificá-lo e de ser modificado por ele: eu o modifico se dele extraio novas consequências, se o re-interpreto e o reinscrevo na minha formação (uma teologia da memória íntima); ele me modifica se aquela emoção se intensifica em mim. Passado, futuro, ora, essas coisas não existem. Tudo o que sou e tudo o que vivi está aqui, no presente." (BUCCI, 2008)

Para avançarmos na reflexão dessa postura em relação ao passado, desse estado de inteireza diante do espaço, que tento compreender nessa conclusão, podemos recorrer ao conceito de duração. Vimos no capítulo quatro, na revisão da fenomenologia da memória de Paul Ricoeur, que uma forma do passado agir sobre o presente, é através do processo de lembrança, que é a criação de uma imagem mental, que quase simula uma percepção, através da imaginação.

Em uma leitura apressada de “Matéria e Memória” de Henri Bergson, poderíamos aferir à suas ideias, a simplificação de que o presente exigindo a consciência (“disposição para agir”/“atenção a vida”), estaria ligado a percepção, “que me provoca a ação”. Enquanto o passado, tornado inconsciente pelo esquecimento de reserva, seria essencialmente impotente (“o que não age mais”), a não ser enquanto lembrança-imagem, que seria a atualização de imagens na percepção. (BERGSON, 2010)

No entanto não podemos excluir a continuidade temporal entre presente e passado, como se fossem instâncias separadas: “o presente traz consigo o passado em seu caráter imediato”¹.

“o presente é a consciência do corpo, e é por isso, ativo e oposto ao passado, por outro lado ele é também duração à medida que a consciência presente é a contração do passado e do futuro imediatos, ela já é memória; por isso, o presente se inscreve numa continuidade com o passado” (MARQUES, 2006, p. 72)

Existe uma decisão terminológica na utilização da língua alemã por Heidegger, que evidenciaria esse aparente paradoxo. Ao flexionar o verbo ser no presente e no futuro, o autor mantém a linguagem corriqueira, no entanto ao utilizá-lo no pretérito perfeito “ele rompe com o uso do passado de *Vergangenheit* e decide designá-lo pelo pretérito perfeito do verbo ser: *Gewesen, Gewesenheit* (Martineau traduz: “ser-sido”)².

Essa escolha é capital e resolve uma ambiguidade, ou antes, uma duplicidade gramatical: de fato, dizemos do passado que ele não é mais, mas que ele foi. Com a primeira denominação, enfatizamos seu desaparecimento, sua ausência. Mas ausência a quê? À nossa pretensão de agir sobre ele, de mantê-lo “à mão”. Com a segunda denominação, enfatizamos sua plena anterioridade que não se limita a subtrair-lo a nosso império, como é o caso do passado-ultrapassado, mas anterioridade que preserva. Ninguém pode fazer com que o que não é mais não tenha sido. (RICOEUR, 2007)

O passado não pode ser entendido como “aquilo que deixou de existir”³, e que só pode ser presentificado como imagem, como se estivesse separado do presente em uma

1 BERGSON, 2010.

2 RICOEUR, 2007.

3 Ibidem.

linha de sucessão. Passado e presente coexistem, “presente que não pára de passar” e passado “que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam”⁴. Nas palavras de Deleuze escrevendo sobre a teoria de Bergson:

“Ao separarmos o presente do passado como dois pontos espacialmente dispostos, não nos situamos na duração, não compreendemos que o presente estende-se ao mesmo tempo sobre o passado e o futuro. Para Bergson, “O passado não só coexiste com o presente que ele foi, mas - como ele conserva em si (ao passo que o presente passa) - é o passado inteiro, integral, é todo o nosso passado que coexiste com cada presente.” (DELEUZE, 2004, p. 46)

Dessa forma começamos a lançar luz sobre esse estado de se estar no presente integralmente, como ser-sido, que evoca a totalidade de nossas experiências na percepção alargada do presente. Duração enquanto continuidade da vida psíquica diante de nossa atenção à vida: o passado como um todo no momento presente.

“[...] sempre presente em todas as nossas decisões, é exatamente a síntese atual de todos os nossos estados passados. Sob essa forma condensada, nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais, para nós, do que o mundo externo, do qual nunca percebemos mais do que uma pequena parte, enquanto ao contrário utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida.” (BERGSON, 2010)

Uma outra importante formulação que nos convoca a essa reordenação de sentidos no presente, é a do agora nos escritos sobre a história de Walter Benjamin. O autor nos propõe uma superação do entendimento “puramente mecânico, automático e quantitativo, do tempo vazio dos relógios, um tempo reduzido ao espaço”⁵, que ao dispor as diferentes instâncias temporais como autônomas e estanques, condiciona um entendimento do futuro como uma consequência do passado, nos tirando a potência do agora, no qual “reside nossa possibilidade de ação”⁶.

“As pessoas sonham em começar do zero, e também temem aonde vão chegar, ou cair. Sempre buscamos a origem ou o desfecho de uma vida, num vício cartográfico, mas desdenhamos o meio, que é uma antimemória, que é onde se atinge

4 DELEUZE, 2004, p. 45.

5 LOWY Apud BOLLE, 1994.

6 LISSOVSKY, 2005.

a maior velocidade. Esse meio é justamente onde os mais diferentes tempos se comunicam e se cruzam, onde está o movimento, a velocidade, o devir, o turbilhão, diz Deleuze literalmente.” (PELBART, 2007, p.92)

É na tese XIV, sobre o conceito de história, que Benjamin apresenta o conceito de *jetztzeit* (“tempo de agora”).

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” (BENJAMIN, 2012)

“Em Benjamin o tempo só pode ser vivido como experiência, uma vez que é “pleno de agoras”, ponto do encontro do passado, do presente e do futuro. ‘A rememoração tem por tarefa, segundo Benjamin, a construção de constelações que ligam o presente e o passado’ (LÖWY, 2005, p. 131 Apud BOLLE, 1994). Ela é capaz de tornar inacabado o passado, o que nos permite ouvir as vozes das vítimas do passado. Essas vozes, que ecoam na rememoração, nos atribuem a tarefa da redenção messiânica / revolucionária.” (BOLLE, 1994)

“A concepção clássica do presente é a de um ponto infinitamente pequeno que divide passado e futuro. O agora de Benjamin, ao contrário, é o lugar e a ocasião em que passado e futuro visam um ao outro, onde eles se tocam. Para o agora de Benjamin convergem passado e futuro, e não o ponto a partir do qual divergem.” (LISSOVSKY, 2005)

Me alinho então a essa forma de encarar o trabalho da memória, como construção de uma relação com um tempo vivo, onde as estâncias de passado e futuro deixam de ser tratados como algo fixo, e passam a ser encarados como parte do agora, aberto a ressignificações. É com essa reordenação do presente, alterando a leitura do agora, possibilitando uma reordenação de sentidos, uma ressignificação da experiência dos lugares no agora.

“A constelação memorativa tem um futuro imprevisível; [...] Às vezes esse fechamento vai depender de nossos gestos de agora [...] É a história de um passado aberto, inconcluso, capaz de promessas. Não se deve julgá-lo como um tempo ultrapassado, mas como um universo contraditório do qual se podem arrancar o sim e o não, a tese e a antítese, o que teve seguimento triunfal e o que foi truncado.” (BOSI, 2003)

No livro “Os Sonhos de Einsten” do físico e romancista Alan Lightman, encontramos uma bela imagem que nos convida a viver o agora na vertigem de um passado inconcluso.

Em um mundo de passado mutante, essas lembranças são como trigo no vento, sonhos fugidios, formas de nuvens. Eventos, uma vez ocorridos, perdem a realidade, alteram-se com um olhar, um temporal, uma noite. Com o passar do tempo, o passado nunca aconteceu. [...] Poderia a fixidez do passado ser apenas uma ilusão? Poderia o passado ser um caleidoscópio, um conjunto de imagens que mudam a cada distúrbio provocado por uma brisa súbita, uma risada, um pensamento? E se a mudança está em todos os lugares, como sabê-lo? (LIGHTMAN, 2000, p. 168)

Trabalho da memória, não como busca do passado perdido, biograficamente falando, mas a construção de uma sensibilidade que carrega a totalidade de nossas experiências. Proust cria uma bela imagem a partir da analogia com um coro composto por uma multidão, para relatar um desses momentos de plenitude, em conexão com seu passado inteiro.

“Como nessas representações extraordinárias em que uma multidão de coristas invisíveis vem apoiar a voz de uma cantora célebre e um pouco fatigada a cantar uma melodia, inúmeras lembranças indistintas, uma atrás das outras, até o fundo do meu passado, ressentiam a impressão desse raio de sol ao mesmo tempo que meus olhos de hoje, e davam a essa impressão uma espécie de volume, punham em mim uma espécie e profundidade, de plenitude, de realidade feita de toda essa realidade desses dias amados, consultados, sentidos em sua verdade, em sua promessa de prazer, em sua batida incerta e familiar.” (PROUST,)

Essa imagem literária de Proust, nos remete ao trabalho de Janet Cardiff, “*Forty part mote*” de 2001. A artista decompõe um coro de quarenta vozes, cada uma delas correspondendo a uma caixa de som em uma galeria. A execução da composição polifônica de Thomas Tallis (compositor inglês do século XVI) para oito coros de cinco vozes, é gravada com a utilização de microfones individuais para cada integrante do coral da Catedral de Salisbury.



Janet Cardiff, "Forty part motet", 2001

Na experiência da obra podemos percorrer a galeria nos posicionando de forma à ouvir cada uma das vozes isoladamente, destacando suas singularidades, ou podemos buscar uma centralidade onde enfim percebemos o conjunto das vozes que resulta na elaborada composição. É possível traçar uma analogia entre essa experiência do todo e das partes, com as diferentes formas de se relacionar com o passado. A reordenação de sentidos, para vivenciar o presente, que contém o passado inteiro, exige uma disposição de espírito diferente daquele que busca uma lembrança-imagem específica. A posição em relação ao passado evocada nesse capítulo é análoga à essa centralidade na obra de Cardiff, onde podemos experimentar a totalidade em detrimento das partes isoladas.

O trabalho poético a partir dessa relação expandida com o tempo, exige que o artista interrogue a si mesmo, penetrando no mais íntimo e profundo de si. Em um esforço de observação interior que alarga e aprofunda a percepção. Uma imaginação poética, fundamentalmente ligada à memória.

“a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro — o dos tempos já mortos —, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente.” (BOSI, 2004, p. 132)

“estruturados pelo espírito analítico, seguindo um ideal poético: Todos os materiais que congestionam a memória se ordenam, se harmonizam e se submetem a essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção [...] aguda, mágica [...]. Imaginação criativa baseada no trabalho da memória.” (BOLLE, 1994, p. 329)

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc. Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP. Papirus, 1994.
- ARGAN, História da arte como história da cidade. São Paulo. Martins Fontes, 1998.
- AUSTER, Paul. A invenção da solidão. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.
- _____. Invisível. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. Sunset Park. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo. Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. A câmera clara. Lisboa: Edições 70, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo. Perspectiva, 2012.
- BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo. Brasiliense, 1991.
- BELO, Rafael Alexandre. Walter Benjamin: Inspirações para a Historiografia da Educação. Revista crítica de história, nº 3, UFAL. 2011.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas, volume 01. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo. Brasiliense, 2012a.
- _____. Obras Escolhidas, volume 02. Rua de mão única. São Paulo. Brasiliense, 2012b.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória. São Paulo. WMF Martins Fontes, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro. Rocco. 1987.
- BOLLE, Willi. Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representações da História em Walter Benjamin. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BOSI, Ecléa. O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo. Eteliê Editorial, 2003.
- _____. Memória e sociedade: Lembranças de velhos. 3 ed. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.
- BORGES, Jorge Luís. Ficções. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.
- BUCCI, Eugênio. Álbum de família: Meu pai, meus irmãos e o tempo. Organização: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Moritz. 8X fotografia. São Paulo. Companhia das Letras, 2008.

- CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. São Paulo. Companhia das Letras, 1995
- CANTON, Katia. Tempo e memória. São Paulo. WMF Martins fontes, 2009. Temas da arte contemporânea.
- CERTAU, Michel. A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 1994.
- COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- DELEUZE, Gilles. Bersonismo. São Paulo. Editora 34, 2004.
- DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão. In: 17º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PAR-NORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS. Florianópolis, 2008
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. 10 ed. Campinas. Papirus, 2007.
- FONTCUBERTA, Joan. Vidências e evidências. Revista Imagens Unicamp, 1996.
- ENTLER, Ronaldo. Apropriações: modos de transitar pelo excesso. 2011a. Disponível em: <<http://iconica.com.br/blog/?p=2593>>
- _____. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **Revista ARS**, n.8, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da USP, 2006.
- _____. Pequeno tratado sobre a destruição de imagens. 2011b. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/pequeno-tratado-sobre-a-destruicao-de-imagens/>>
- FELDMANN, Hans-Peter. 2011. Entrevista disponível em <<http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=33>>
- FERREIRA, Matias Monteiro. Infans: (Im)pertinências do infantil na imagem. Brasília. Universidade de Brasília, 2008.
- FREUD, Sigmund. Edição eletrônica das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Imago.
- _____. Escritores criativos e devaneio, 1908-7.
- _____. Mau estar na civilização, 1930.
- FONTCUBERTA, Joan. Vidências e evidências. **Revista Imagens**, Campinas, SP. Unicamp, 1996.

- FUÃO, Fernando Freitas. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? Revista ARQTEXTO n. 3-4. Porto Alegre. UFRGS, 2003.
- GASTAL, Susana. Alegorias urbanas: o passado como subterfúgio. Campinas, SP. Papirus, 2006.
- GUATELLI, Igor. A Casa na cidade e a cidade na Casa. A Casa da Música da cidade do Porto e o estranhamente domiciliar. Projetos, São Paulo, ano 10, n. 112.01, Vitruvius, abr. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/10.112/3641>>.
- GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- GONDRY, Michel. Brilho eterno de uma mente sem lembranças. 2004. Ficção longa metragem.
- HELFERT, Heike. Technological Constructions of Space–Time Aspects of perception. **Media Art Net**. 2004. Disponível em: <http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/perception/>, último
- HOLSTON, James. A cidade modernista - uma crítica de Brasília e sua utopia. Companhia Das Letras, 1993.
- JOHANSON, Izilda. Arte e intuição: a questão estética em Bergson. São Paulo. Associação Humanitas/FFLCH/USP, FAPESP. 2005.
- KOOLHAAS, Rem. Rem Koolhaas, três textos sobre a cidade. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2007.
- LE PARC, Julio. Catálogo: Le Parc Lumière, Obras cinéticas: Obras de Julio Le Parc en la Colección Daros Latinamerica. Buenos Aires, Malba - Fundación Constantini, 2014.
- LIGHTMAN, Alan. Os Sonhos de Einstein. São Paulo. Companhia das Letras, 2000.
- LISSOVSKY, Mauricio. A memória e as condições poéticas do acontecimento. Organização GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é Memória Social? Rio de Janeiro, RJ. Contracapa, 2005.
- LOPES, Denilson. A Delicadeza: estética, experiência e paisagens. Brasília. Editora UnB/FINATEC, 2007.
- _____. No coração do mundo: paisagens transculturais. Rio de Janeiro, RJ. Rocco, 2012. Desaparições e Fantasmas.

- MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro. Lamparina editora, 2004.
- MARQUES, Silene Torres. Ser, tempo e liberdade: as dimensões da ação livre na filosofia de Henri Bergson. São Paulo. Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2006.
- MENESES, Adélia Bezerra de . Do Poder da Palavra: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo. Duas Cidades, 2004.
- MIRANDA, Karen. Texto de apresentação do trabalho "Histórias Bravas". Disponível em <<http://www.karenmiranda.com/>>
- MORIN, Edgar. O Cinema ou o Homem imaginário. Lisboa, Portugal. Moraes Editora, 1970.
- NEWMAN, Barnett. Barnett Newman: Selected writings and interviews. New York. Kpnof, 1990.
- ONFRAY, Michael. Teoria da viagem: poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- OTSUKA, Chino. Entrevista com artista, 2012. Disponível em: <<http://www.ago.net/chino-otsuka>>
- PATRIOTA, Rainer. A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido. Belo Horizonte. UFMG, 2010.
- PLATÃO. Fedro ou da Beleza. 2a. ed. Lisboa, Portugal. Guimarães, 1981.
- PELBART, Peter Paul. O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze. São Paulo, SP. Perspectiva, 2007
- PEREC, Georges. Especies de espacios. 2 ed. Barcelona, Espanha. Montesinos, 2001.
- _____. A vida modo de usar: romances. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- _____. As coisas: uma história dos anos sessenta. São Paulo. Companhia das Letras, 2012.
- PESSOA, Fernando. Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa/ Fernando Pessoa; org. Richard Zenith. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.
- PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro. Imago, 1997.

- PROUST, Marcel. No caminho de Swann. São Paulo: Globo, 2006. Em busca do tempo perdido.
- QUINTAS, Georgia. Manchas no espírito. Texto de apresentação do ensaio Aluga-se de Pedro David na exposição “O Espaço que Guardamos em Nós”, no MIS/SP entre 11/11 ~ 11/12/2011. Exposição coletiva de Pedro David e o Coletivo Garapa com curadoria de Isabel Amado. 2011
- REGGIO, Godfrey. Entrevista, 2006. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GIllo-pf1Kul>>
- RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP. Editorar da Unicamp, 2007.
- SACKS, Oliver. Hallucinations. New York. Randon House, Inc. 2013.
- SCOTT, Ridley. Blade Runner: Caçador de Andróides. 1982. Ficção longa metragem.
- SONTANG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.
- deSOUZA, Alan. Site do artista. <<http://allandesouza.com/index.php?/photography/the-lost-pictures/>>
- TRAQUINO, Marta. A construção do lugar pela arte contemporânea. Ribeirão, Portugal. Edições Húmus, 2010.
- VERGARA, Guilherme. Catálogo: Exposição Incertae Sedi de José Rufino. Niterói. MAC- Museu de Arte Contemporânea, 2005.
- VIRILIO, Paul. O espaço crítico. Rio de Janeiro. Editora 34, 1993.
- WAMPOLE, Christy. “How to Live Without Irony”. **New York Times**, 2012. Disponível em <opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony>
- WEN, Leonardo. Apto. São Paulo. Editora Tempo D’Imagem, 2011
- WINTER, Alison. Memory: Fragments of a Modern History. Chicago. The University of Chicago Press, 2012.