

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA e **FICÇÃO**

UM TRIÂNGULO AMOROSO

André Dias Vieira

PORTO ALEGRE
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: POÉTICAS VISUAIS

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA e FICÇÃO:
UM TRIÂNGULO AMOROSO

ANDRÉ DIAS VIEIRA

**Porto Alegre
2023**

ANDRÉ DIAS VIEIRA

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA e FICÇÃO:

UM TRIÂNGULO AMOROSO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

**Porto Alegre
2023**

CIP – Catalogação na Publicação

Vieira, André Dias

Fotografia, memória e ficção: um triângulo amoroso / André Dias Vieira. – 2023.
143 f.

Orientador: Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Fotografia. 2. Memória. 3. Ficção. 4. Tempo. 5. Espaço. I. Cunha, Eduardo Figueiredo
Vieira da, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo autor.

ANDRÉ DIAS VIEIRA

FOTOGRAFIA, MEMÓRIA e FICÇÃO:

UM TRIÂNGULO AMOROSO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas Visuais.

Aprovada em: 23/03/2023

Prof. Dr. Eduardo F. Vieira da Cunha – PPGAV-UFRGS – Orientador

Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa – PPGPSI-UFRGS

Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky – PPGAV-UFRGS

Prof.^a Dr.^a Cláudia Vicari Zanatta – PPGAV-UFRGS

FOTOGRAFIA

MEMÓRIA

FICÇÃO



Retrato de Nanquim

Lembro que o ano era 1986, minha mãe e eu caminhávamos de mãos dadas de volta para casa. Estávamos saindo da escola onde havíamos feito a matrícula para que eu ingressasse na primeira série do primeiro grau (por isso me lembro do ano). A escola situava-se ao lado da prefeitura da cidade e para retornarmos para casa, tínhamos que passar pela praça central. Alvorada sempre foi uma cidade sem muitos atrativos culturais, sem cinemas, teatros, museus ou espaços de arte, mas naquele dia algo de diferente estava acontecendo na praça. Lembro que havia um alvoroço em torno de um senhor que vestia roupas manchadas de tinta e uma boina estilo francesa, usava óculos de grau sobre os olhos verdes e tinha uma barba grisalha, que junto à pele quadriculada denunciava a sua idade avançada. Ao seu redor havia muitas telas com pinturas de paisagens e retratos em nanquim. Paramos para olhar. Um cavalete com uma tela onde eram depositadas as tintas do seu rápido pincel, uma caixa com bisnagas e frascos coloridos e uma paleta com pequenas porções de tinta a óleo. Mais ao lado, sobre uma caixa de madeira, uma prancheta com papéis brancos e uma caneta bico de pena. Esses são os principais elementos que lembro ter visto naquele atelier a céu aberto. Era de manhã e estava um pouco frio, eu vestia uma jaqueta jeans desbotada. Minha mãe tinha pressa de voltar para casa, pois precisava preparar o almoço. Mas eu

queria ficar ali olhando aquele homem franzino pintar imagens sobre as telas brancas. As tintas que eram acomodadas no suporte virgem, tomavam formas tão rápidas como as das nuvens no céu em um dia de vento. Por um momento, ao perceber minha insistência em permanecer no local, ele me olhou e com um forte sotaque italiano perguntou meu nome. Antes que eu o respondesse, largou o pincel e afastou-se dirigindo-se até a caixa de madeira, pegou a prancheta com papéis brancos e com a caneta em punho, posicionou-se em minha frente sentado em um banquinho. Com olhadas rápidas para o meu rosto e traços mais rápidos ainda, esboçou minha imagem. Se eu fechar os olhos agora, posso sentir a brisa fresca daquela manhã e ouvir o som do bico da pena sendo arrastado sobre as fibras do papel. Com um sorriso fraterno, me alcançou o retrato que fizera. Que bela surpresa! O meu rosto daquele momento estava congelado no tempo. Minha mãe perguntou o preço do desenho e ele respondeu dizendo que não custava nada, era um presente. Agradecemos e seguimos felizes para casa. Eu nunca soube o seu nome, pois em vez de assinar o retrato, ele escreveu apenas o nome da cidade no canto inferior direito da folha.

Para mim a arte é isso, poesia. Poesia semeada em gestos de gentileza e atenção, pequenos movimentos inocentes que produzem reflexões sobre o que de fato é importante na vida. Talvez tenha sido naquele momento que a semente da arte tenha sido plantada em mim, talvez não. Mas de qualquer forma

aquele artista soube usar o seu talento, para fazer um convite a uma criança. Um convite para conhecer a arte e fazer dela uma companheira de viagem agradável, para seguir firme nos árduos percursos da vida.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que assim como aquele velho pintor, conseguem ver no olhar de uma criança, a esperança de um mundo melhor.



Agradecimentos:

Agradeço primeiramente ao meu professor orientador Eduardo Vieira da Cunha pela aceitação de me acompanhar ao longo desse trajeto, indicando caminhos, confiando no meu trabalho e mostrando o valor da essência humana na arte. Agradeço às professoras Mônica Zielinsky e Cláudia Zanatta, pelo incentivo ao longo desta caminhada e pelas valiosas sugestões durante a banca de qualificação, que tanto me ajudaram a sincronizar as ideias e evoluir com a pesquisa. Agradeço ao professor Luciano Bedin, pela disponibilidade e atenção demonstrada ao aceitar o convite para participar da defesa final. Ao professor Flávio Gonçalves por ter contribuído de maneira fundamental através das nossas conversas filosóficas, mostrando o quanto é importante nos localizarmos no mundo enquanto seres humanos inventivos. À Turma 29, que mesmo no âmbito virtual se fez presente, sendo de grande importância para o desenvolvimento deste trabalho. A todos os professores que colaboraram, através de suas aulas nas diversas disciplinas cursadas durante o período do mestrado. Agradeço também, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade de dar continuidade aos meus estudos através de um ensino público, gratuito e de indiscutível qualidade.

Agradeço à minha família, pelo amor, companhia, apoio, incentivo e pelo suporte técnico e motivador, que fez com que eu tivesse fôlego para seguir na

pesquisa, apesar de todos os percalços encontrados no caminho. Aproveito para agradecer a compreensão nos momentos em que precisei ficar só, para que pudesse mergulhar na pesquisa e aprofundar os estudos em meio a uma certa introspecção que julgo necessária ao meu fazer. Agradeço ainda, a todas aquelas pessoas que me ajudaram, e que de uma forma ou de outra, me fizeram acreditar que era possível, aquilo que eu achava inviável.

E para finalizar, gostaria de fazer um agradecimento especial à Diva - onde quer que esteja - pela sensibilidade, apreço e cuidado que teve ao eternizar as próprias memórias através de lindas fotografias e assim, ainda que inconscientemente, possibilitar a criação dessa espécie de estudo poético que aqui apresento. Fiz o meu melhor, para que pudesse representar de forma artística, a realidade dos seus momentos. Nossos tempos não foram os mesmos, embora tenham se encontrado em algum instante. Prazer em conhecê-la.





"Tudo aquilo que não invento é falso."

Manoel de Barros



RESUMO

A presente pesquisa de Mestrado em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais, sintetiza os estudos desenvolvidos durante a minha prática artística recente. Trata-se da produção de uma série de trabalhos associativos que, independentemente dos procedimentos empregados (apropriação, fotografia, vídeo, objeto, livro de artista), dialogam com as relações estabelecidas entre os conceitos de fotografia, memória e ficção, metaforizando essas possíveis relações tal qual um triângulo amoroso. São estudos que articulam reflexões e tensionam o modo de pensar o tempo e o espaço na arte contemporânea, discorrendo sobre questões de registro, afeto e invenção, não apenas como uma forma de refúgio ou escape da realidade, mas como uma afinação do olhar para a vida enquanto potência poética. Amparado por pensamentos de estudiosos que expandem o entendimento dos conceitos aqui investigados, esse texto propõe uma espécie de exercício, em que o espectador/leitor busca nas próprias referências pessoais, possíveis respostas para perguntas que aparentemente seriam retóricas.

Palavras-chave

Fotografia. Memória. Ficção. Tempo. Espaço.



ABSTRACT

The present Master's Degree research in Visual Arts with an emphasis on Visual Poetics, synthesizes the studies developed during my recent artistic practice. It is the production of a series of associative works that, regardless of the procedures used (appropriation, photography, video, object, artist's book), dialogue with the relationships established between the concepts of photography, memory and fiction, metaphorizing these possible relationships, like a love triangle. These are studies that articulate reflections and stress the way of thinking about time and space in contemporary art, discussing issues of registration, affection and invention, not only as a form of refuge or escape from reality, but as a tuning of the look at the life as poetic power. Supported by scholars' thoughts that expand the understanding of the concepts investigated here, this text proposes a kind of exercise, in which the spectator/reader searches in their own personal references, possible answers to questions that would apparently be rhetorical.

Keywords

Photography. Memory. Fiction. Time. Space.

SUMÁRIO

Pequeno Prólogo Acerca da (Sobre)vivência.....	18
Memórias Nos Fazem Lembrar.....	24
1. A FOTOGRAFIA AMA A MEMÓRIA	29
1.1 Toni Bugiganga	35
1.2 Diva - 1980 a 1981	45
1.3 Letzter Tag.....	51
1.4 Depois do Futuro.....	61
2 A MEMÓRIA AMA A FICÇÃO	66
2.1 Fotografia de Dois Retratos.....	70
2.2 O Retrato Fotográfico Infantil, um Desejo de Memória Afetiva	78
2.3 Fronteira da Paz.....	83
2.4 Wunderkammer - Contando Ninguém Acredita	90
3 A FICÇÃO AMA A FOTOGRAFIA.....	100
3.1 A Câmera do Tempo.....	106
3.2 Uma Máquina de Imagina(ção)	111
3.3 No Olhar Caleidoscópico da Memória	118
3.4 Porto Alegre x Braunlage I, II e III.....	122
Memórias Nos Fazem Relembrar	129
Um Breve Epílogo (Des)construído	132
Referências.....	135

Pequeno Prólogo Acerca da (Sobre)vivência

Abrem-se as cortinas,
o palco está vazio.
Há silêncio, máscaras espalhadas pelo chão,
e um cheiro de álcool no ar.

Imagine que um de seus sonhos seja viver a graduação (ou neste caso a pós-graduação) em uma das instituições públicas de educação mais importantes do país. Imagine que esse sonho de adolescente, só se realizaria depois dos seus quarenta anos de idade. Um projeto escrito à base de esperança e desejo é submetido em um Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e poucos dias após a submissão, o planeta entra em colapso devido à proliferação de um vírus mortal que ataca sem piedade, ceifando a vida de alguns dos seus familiares, amigos e de muitos conhecidos. O tempo passa mais devagar e você teme sair de casa. Os abraços e o convívio com as pessoas queridas são suprimidos do seu cotidiano como se um órgão do seu corpo fosse extirpado repentinamente. Você passa a (sobre)viver de uma forma diferente, limitada.

Máscaras passam a ser utilizadas e os desenhos dos sorrisos ou choros, ficam cobertos pelo tecido da proteção. A visualização das emoções é censurada pela ditadura da doença. O caos é instaurado nas instituições de saúde, as escolas fecham e a ideia de fim dos tempos toma parte de seus pensamentos. Politicamente, seu país está à deriva, como um navio sem comando perdido em alto mar. Porém, no meio deste apocalipse social, o vento sopra a seu favor e a vida lhe sorri de alguma forma. Você é um dos selecionados da Turma 29 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Uma breve sensação de felicidade corre junto do seu sangue pelos caminhos tortuosos do seu corpo, conduzindo uma esperança de vivência latente ao seu coração. Há uma luz no fim do túnel, mas ela demora a iluminar.

Este relato, prezado(a) leitor(a), retrata o contexto em que essa pesquisa foi desenvolvida, e se você está lendo estas linhas agora é porque assim como eu, é um dos sobreviventes desse caos relatado. Em março de 2020 foi decretada a pandemia global de coronavírus, o que impossibilitou a produção dessa e de tantas outras pesquisas de forma presencial em quase todas as suas instâncias. As aulas do programa de pós-graduação, que iniciaram com quase um semestre de atraso, foram ministradas remotamente através de aplicativos de encontros virtuais, assim como os trabalhos em grupo e as reuniões com os professores orientadores. Os materiais físicos para a produção dos trabalhos

plásticos se limitaram àqueles que já estavam ao alcance das mãos. A convivência com colegas e professores não foi possível devido aos protocolos de prevenção à doença. As telas de dispositivos eletrônicos que se multiplicaram aos milhões no cotidiano da humanidade foram as nossas únicas formas de compartilhar e de interagir, pois já não ocupávamos mais os mesmos ambientes físicos, apenas os virtuais.

Além da pandemia que nos tirou a liberdade dos abraços, que cobriu nossos sorrisos e que levou embora pessoas queridas e importantes para nós, um cenário político nocivo atrasou ainda mais nosso país nos aspectos mais fundamentais à digna sobrevivência, com ataques à educação, à cultura, à economia, à segurança, ao meio ambiente, e principalmente à saúde. Diminuições de direitos que nos fazem falta hoje e que provavelmente tornarão nossos futuros dias mais difíceis do que poderiam ser. Ligar a televisão, abrir um jornal ou uma página eletrônica de noticiário, é mergulhar em um abismo de tristeza, de desilusão, de desesperança, porque a grande maioria das notícias envolvem guerra, injustiças e crimes de todos os tipos. Foram (e ainda estão sendo) tempos sombrios, ou como escreveu o filósofo francês Didi-Huberman em seu impactante texto de abertura para o catálogo da exposição Levantes, *“não são apenas tempos sombrios, mas cinzentos, tempos de chumbo. Tempos que sufocam nossa capacidade de querer e de pensar”* (DIDI-HUBERMAN,

2017, p. 38). Felizmente, em meio a esse caos, a cultura e o entretenimento vestidos de literatura, música, cinema e de todos os recursos disponibilizados pelas artes visuais, nos fazem sentir mais humanos.

Peço perdão pelo teor pesado das palavras empreendidas neste texto, mas a descrição de tal cenário é indispensável para salientar o significado e a importância que essa pesquisa tem para mim enquanto pessoa, e não simplesmente como estudante, pesquisador ou artista visual. Acredito que a minha pesquisa de mestrado tenha sido muito mais do que um simples curso de pós-graduação, pois além de desenvolver e aprimorar meus conhecimentos em arte, serviu como um refúgio, um mergulho em uma ficção que por momentos me abraçou e me desvencilhou da dura realidade vivida nestes tempos. A imersão feita em cada obra de referência indicada nas aulas e orientações, me ajudou a enxergar os meus próprios trabalhos de uma forma que eu sequer imaginava ser possível.

Tenho ciência de que a arte, no sentido daquilo que chamamos de “contemporânea”, na maioria das vezes tem um apelo político, pois está relacionada a causas sociais, a discursos urgentes. Há muito tempo que a arte deixou de ser apenas “contemplação” para se tornar também, uma “ferramenta de comunicação”, uma comunicação diferente daquela feita pelo jornalismo ou por outros canais midiáticos, uma comunicação que procura tocar o espectador

pela reflexão, pelo pensamento crítico. Estou ciente também de que a minha produção artística não é grito, não é manifesto, não defende uma causa, não luta por um ideal. No entanto, acredito que os trabalhos poéticos que apresento como elementos de composição dentro da pesquisa, tenham o mesmo tipo de potência ou importância, no sentido de elaboração de pensamentos, de reflexão, porque eles são simplesmente isso: são poéticos, são poesia. E nada melhor do que poesia para nos ajudar a enfrentar os duros dias que estamos vivendo nestes últimos tempos, como tão bem sintetizou o cartunista gaúcho Rafael Corrêa em seu cartum intitulado “*Poesia*”.

Penso e quero acreditar, que os meus trabalhos artísticos sejam exercícios de como ver a vida por uma ótica diferente do olhar trivial ao qual nos acostumamos. O ato de resgatar fotografias perdidas em tempos e espaços alienígenas aos seus sentidos originais e dar-lhes um novo significado, uma nova roupagem, é intervir com a imaginação, é flertar com uma realidade fantástica, uma ficção que só existe nas nossas memórias e que, filosoficamente pensando, nos ajuda a tentar entender a própria existência. Refazer viagens que



não fizemos, através da contação de uma história narrada pelas imagens existentes nesse tipo de fotografia, é reinventar a capacidade de conhecer novos lugares sem sair do lugar. Fazer um filme, escrever um livro, fotografar, inventar dispositivos; são produções que servem como recurso para um escape da realidade. Pensar e produzir arte, é o que tem me feito continuar, é o que tem colaborado para a manutenção da minha saúde mental nestes tempos sombrios.

Tenho a certeza de que as ações executadas e todos os outros conhecimentos e percalços desta pesquisa, reverberarão novos respiros e servirão como um forte alicerce para a retomada do modo de vida que consideramos normal.

Desejo uma boa leitura.

Memórias Nos Fazem Lembrar

A pesquisa aqui apresentada é um desdobramento dos pensamentos iniciados durante o processo de desenvolvimento do meu trabalho de conclusão da graduação em Artes Visuais¹. Considero importante remeter à memória da minha produção acadêmica anterior, para situar esse trabalho na linha de Desdobramentos da Imagem. A pesquisa em poéticas visuais “*Um Conto Japonês: o flerte da arte com a literatura*”, buscou investigar a edição de memórias que foram fragmentadas pelo tempo e que produzem no presente, novas narrativas baseadas em realidade e ficção. Por meio de procedimentos poéticos, tais como arqueologia, colagem, busca por fotografias antigas e memórias, foram criadas narrativas visuais e escritas sobre uma antiga história familiar envolvendo um japonês. O final do trabalho resultou na composição de uma obra literária e visual, cujo conteúdo é um conto ilustrado com fotografias instantâneas da época, que foi publicado em um livro independente no início de 2019. As imagens que ilustraram o conto fazem parte de uma série de quatorze fotografias produzidas com uma câmera Polaroid no final da década de 1970 pelo japonês Kazuo Nishimura e que foram encontradas em caixas e gavetas de pessoas da minha família.

¹ Artes Visuais – Licenciatura - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – Montenegro – RS - 2015-2018

O trabalho em questão poderia ser visto como um ponto de partida para a minha produção atual, mas prefiro me referir a ele como uma memória que me faz lembrar de coisas que gosto de descobrir. Fotografia, memória e ficção, um triângulo amoroso que se relaciona sem pudores, sem censura; sem qualquer tipo de normas pré-estabelecidas pelas outras áreas do conhecimento.



Na minha produção poética, a fotografia não é ciência, a memória não depende da quantidade de neurônios e a ficção é tudo aquilo que penso ser real.

Um triângulo amoroso, propriamente dito, só pode ser estabelecido a partir da relação existente entre três indivíduos, mas isso não quer dizer que todos tenham que se relacionar diretamente. O amor é um sentimento multifacetado, e pode ser construído sobre estruturas de dimensões variáveis. Nesta pesquisa os elementos/conceitos envolvidos não ocupam lugares pré-determinados, ou seja, não se apresentam como no mito grego de Sêmele, Zeus e Hera, em que há entre dois deles uma relação clandestina que ao ser

descoberta, resulta em consequências catastróficas. Aqui, o triângulo amoroso se estabelece claramente, na forma como cada conceito se relaciona com o outro, independentemente do posicionamento de cada um. Não há, portanto, nenhuma espécie de disputa, mas sim, um compartilhamento de pensamentos. Pensar e produzir uma pesquisa poeticamente estruturada em um sentimento de afeto pode parecer simples, mas na verdade exige um aprofundamento de estudos que possam fazer um encadeamento de ideias e deste modo, produzir conhecimento. Assim, como os vértices de um triângulo, esse texto é composto por três capítulos em que as abordagens sobre a relação estabelecida entre os conceitos estudados, são feitas com base na reflexão sobre uma série de trabalhos associativos que envolvem diferentes técnicas de produção, como por exemplo, apropriação, fotografia, vídeo, objeto e livro de artista. São estudos que articulam reflexões e tensionam o modo de pensar o tempo e o espaço na arte contemporânea, discorrendo sobre questões de registro, afeto e invenção, não apenas como uma forma de refúgio ou escape da realidade, mas como uma afinação do olhar para a vida enquanto potência poética.

No capítulo primeiro, intitulado “*A Fotografia Ama a Memória*”, disserto sobre como é pensado o início de um trabalho na minha produção artística, ou seja, como nascem as ideias, busco materiais, desenvolvo métodos e lido com os conflitos que se apresentam durante o processo. Neste primeiro segmento de

reta que inicia o desenho do triângulo, a fotografia ama a memória tendo a ficção andando ao lado, como uma companheira de viagem que se faz presente durante todo o percurso. No capítulo segundo, chamado de “*A Memória Ama a Ficção*”, tento fazer um paralelo entre a noção comum que temos sobre o significado de uma imagem e como nos relacionamos com ela a partir das nossas próprias referências, buscando nos pensamentos de estudiosos e na história da arte e da fotografia, elementos que possam contextualizar minhas palavras. Seria a nossa memória uma grande ficção? O certo é que aqui, neste segundo seguimento de reta, a memória ama a ficção sem perder a fotografia de vista, pois é nela e somente a partir dela, que a relação entre memória e ficção acontece. No capítulo terceiro, nomeado “*A Ficção Ama a Fotografia*”, discorro sobre as formas inventivas e as construções imaginárias que se dão ao longo de uma produção em arte, e como o poder da imaginação e da poesia reflete o significado de uma obra diante do observador. Neste terceiro segmento de reta, que completa o desenho do triângulo amoroso, a ficção ama a fotografia, mas não esquece a memória, afinal, ela é a sua principal fonte de imaginação.

Ao longo desse texto, vez ou outra, serão expostos alguns excertos daquilo que chamo de “*Pensamentos Aleatórios de um Mestrando em Pesquisa*”. Trata-se de alguns aglomerados de palavras que surgem no meu pensamento em momentos que não estou trabalhando efetivamente na pesquisa, mas que

transbordam como percepções. Quando estamos pesquisando, o pensamento investigativo não nos abandona em nenhum momento do dia. Assim, para cada imagem vista ao acaso, há sempre uma frase que é construída mentalmente para relacionar determinada situação vivida, com o que estamos estudando. Uma espécie de ideia ou reflexão que nasce de uma compreensão súbita e introspectiva. Graficamente, esses excertos serão apresentados acompanhados por fotografias do meu acervo de apropriações e sinalizados com a impressão de um carimbo produzido por mim, como uma forma de chancelar esses pensamentos.

Trago como companhia, a poesia de grandes escritores da literatura nacional e estrangeira, que permeiam o texto do início ao fim, de forma a dar suporte às ideias que tento expressar e ao mesmo tempo, promover uma certa leveza à leitura, que por vezes, pode se tornar rígida devido ao teor acadêmico empreendido. É importante lembrar também, que esse texto é o resultado de um trabalho metódico que foi feito com amor e dedicação, buscando sempre tocar o leitor/observador com sensibilidade e respeito.

1. A FOTOGRAFIA AMA A MEMÓRIA

"Não existe o passado, a memória o modifica. Não existe o futuro, a esperança o transforma. Só existe o presente, e ele está sempre sumindo."

Pietro Metastasio²

Uma pesquisa em artes visuais geralmente nasce a partir de um pensamento questionador, que conduz o artista pesquisador por caminhos de experimentações e descobertas. Uma jornada épica se instaura em um período pré-determinado e os passos cambiantes alternam gradativamente os destinos. Assim foi a minha travessia no Mestrado em Poéticas Visuais, linha de pesquisa em Desdobramentos da Imagem, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Durante a pesquisa, busquei relacionar os conceitos de fotografia, memória e ficção partindo de trabalhos artísticos que envolvem desde séries fotográficas a filmes de curta-metragem, produzidos por mim a partir da reconstrução de narrativas visuais feitas por outras pessoas em outros tempos. Procurei utilizar a natureza inventiva e imprecisa da memória e da ficção, para entrecruzar as estruturas que ambas possuem em comum, como por exemplo,

² Poeta, escritor e dramaturgo italiano do Século XVIII.

o ato de contar histórias e de produzir imagens mentais a partir de fotografias. Neste sentido, ao desenvolver a produção artística destes trabalhos, enquanto elementos de pesquisa, tive como objetivo analisar e investigar as possíveis diferenças e proximidades que podem ser estabelecidas entre a memória e a ficção, entre aquilo que vemos e aquilo que acreditamos ver em uma fotografia. Afinal, que movimentos poéticos seriam possíveis de operar em uma produção artística, para relacionar os conceitos de fotografia, memória e ficção?

Memória e ficção são conceitos que podem ser tensionados por limites que os fazem recorrer aos mesmos elementos, sejam eles de caráter inventivo ou de algum fato real. Uma memória quase sempre é a reelaboração de um pensamento, uma produção de algo que se ajusta ao fato ocorrido de acordo com a capacidade de compreensão atual do sujeito, enquanto a ficção pode ser vista como algo criado a partir da reelaboração de pensamentos feita pela memória. Ambas não podem ser consideradas iguais, mas podemos dizer que são de certa forma, cultivadas em um mesmo terreno composto de tempo e espaço.

A criação de histórias geradas a partir de fragmentos de memórias, de narrativas visuais feitas por outras pessoas através de fotografias do passado, parte de uma estratégia de garimpo utilizada por mim para a documentação de trabalho. A arqueologia realizada em primeira instância, remete ao modo de

observação do trabalho e dos possíveis caminhos que ele pode seguir, a contar daquele momento. Tudo o que determinada fotografia pode despertar na memória de quem a observa e que vem acompanhada das referências pessoais deste observador, é levado em consideração para o desenvolvimento de uma posterior produção plástica ou escrita. A percepção relacionada às estruturas de pensamento organizadas pelas pessoas que relatam os “fatos”, desprendidos de suas memórias ao observar tais fotografias, levam-me a conduzir o trabalho por um caminho de dúvidas e experimentações, tanto práticas quanto teóricas. Utilizo isso que poderia parecer uma instabilidade, como um vaivém que derruba as paredes que tentam ocultar o que existe por trás de cada fotografia. Nas fotografias existe muito mais do que uma imagem e, geralmente, existem significações que nascem décadas após a produção das mesmas.

Em um primeiro momento, meu projeto de pesquisa previa encontrar em acervos familiares de pessoas conhecidas, as imagens fotográficas que serviriam como disparadores de memória. Seria a partir dos “relatos inventados” por estas pessoas, que a roteirização do meu trabalho se desenvolveria. Porém, tendo em vista a impossibilidade momentânea de visitar pessoas³, acessar presencialmente seus arquivos fotográficos e ouvir os relatos constituídos pelos

³ O distanciamento físico é uma das medidas restritivas impostas e ou orientadas pelas autoridades de saúde devido à pandemia de coronavírus.

seus fragmentos de memória, busquei no meu próprio acervo de materiais e nos meus documentos de trabalho, os recursos para praticar exercícios que pudessem de alguma forma servir como disparadores de reflexão para o desenvolvimento da pesquisa. Acerca dos documentos de trabalho, o professor Flávio Gonçalves diz que,

esses documentos, ainda que colecionados, permanecem como lembranças num terreno da memória; guardados nos fundos de uma gaveta ou largados invisíveis num canto do atelier. Eles compõem, portanto, uma teia imaginária de referências que se tece continuamente; e quando analisados revelam a persistência (ou a recorrência) de ideias ou temas, de formas ou modos de agir que não são facilmente visíveis nos trabalhos. A vontade é de se aproximar desse momento onde o desejo de realização de uma obra é projetado, investido materialmente numa imagem ou num objeto qualquer que se torna, dessa forma, registro, documento ou referência de uma origem possível da criação artística. (GONÇALVES, 2020, p.25).

Assim, entendo que um documento de trabalho pode ser todo o material, objeto tátil ou não, que direta ou indiretamente estabelece uma relação entre um conceito e a construção do pensamento poético em um projeto artístico. A meu ver, não se trata necessariamente de algo físico, mas que possa de alguma forma energizar a produção artística. No meu processo de trabalho, por exemplo, a memória (minha ou de outras pessoas), pode ser considerada um documento de trabalho. Utilizo a memória, e o que dela escapa, como matéria-prima no desenvolvimento de obras que abordem o campo da ficção na fotografia e vice-versa. Para tornar isso visualmente possível, busco em lugares que possuam um

acervo de coisas antigas, como por exemplo, antiquários, sebos e feiras de antiguidade, os elementos disparadores de memória para as narrativas ficcionais que produzo, sejam elas escritas ou visuais. Trata-se da recriação de histórias vividas em outros tempos, a partir da observação de fotografias feitas por pessoas que desconheço.

Há tempos que me encanta a prática de colecionar fotografias antigas que por algum motivo me atraem, seja pela data de registro, cores, composição imagética, dados históricos, ou pelas informações contidas em anotações feitas nestas fotografias. Não me interessam os arquivos digitais disponíveis em bancos de imagens na internet. Prefiro as imagens físicas, as fotografias reveladas, que por um determinado tempo serviram para os seus donos como uma espécie de memorial, como um desejo de congelar o tempo e carregá-lo consigo para o futuro, tentando guardar as lembranças dos momentos vividos na época em que aquele registro foi feito. Interessa-me também, na minha pesquisa, esse tipo de obscuridade que é dada a determinadas imagens que, guardadas, perdem-se na memória de quem as possui.

Uma fotografia é a
imortalização da memória.

Memória
ficcional...



...mas ainda assim,
uma memória.

1.1 Toni Bugiganga

Um desses lugares de busca a que me refiro, é a casa de um amigo que coleciona e comercializa todo tipo de bugigangas. Aposentado do trabalho formal e amante da curiosidade, Antônio Antunes, ou simplesmente Toni Bugiganga como gosto de o chamar, resgata em biques e antiquários, objetos particulares descartados por famílias de pessoas que já desapareceram, e neles, alimenta o conhecimento que sua curiosidade exige. Em cada objeto uma história e em cada história uma ficção, criada pela contação do seu dono atual ou pelas memórias transcritas de seus antigos proprietários. Há nesse lugar, desde brinquedos a peças de motores de carros, de cartas manuscritas a publicações raras e há ainda, uma variedade incrível de câmeras fotográficas e fotografias antigas, meus objetos preferidos. Um lugar mágico para pessoas que como eu, amam “viajar no tempo”.

Em busca de inspiração, dedico tardes inteiras para desbravar prateleiras, caixas e baús contidos em suas coletâneas. Muitas vezes encontro fotografias que me entregam narrativas ficcionais prontas, cujo roteiro eu apenas lapido em escritas que envolvem um pouco da minha própria história. Há quase sempre nesses objetos, uma referência, uma lembrança de algo vivido por mim em outros tempos e espaços, ou seja, não é uma escolha aleatória, nem um

encontro inusitado, mas uma busca específica por algo que eu sei que está ali, mas que permanece desconhecido até o momento do encontro.



Acervo de Objetos - Toni Bugiganga - 2022

Outras vezes levo comigo fotografias que no momento da aquisição não me dizem nada, mas que, como já relatei anteriormente, por algum motivo me atraem. Assim, deixo essas imagens reservadas sob um vidro que fica sobre o tampo da minha mesa de trabalho. Ali elas permanecem como desejo por um tempo e amadurecem como frutos de imaginação. São documentos que podem ou não, constituir a elaboração de um trabalho. Penso que a experiência de estar nesse lugar seja *“a realidade presente do evento, a especificação do aqui e agora que envolve todas as suas relações com outros existentes”* (PEIRCE apud GONÇALVES, 2022, p. 3), e possa ser considerada, no meu processo de trabalho, o que o filósofo Charles Peirce chama de Secundidade, a segunda das três categorias fenomenológicas pensadas em semiótica.

A secundidade é a categoria da relação, da reação e da causalidade, onde o que constitui sua existência ou presença é algo ao qual ela está relacionada de forma constitutiva (como uma relação de causa e efeito). (GONÇALVES, 2019, p. 13)

Neste sentido, o meu encontro com esses objetos pode ser percebido como uma espécie de colisão, um momento entre o que ali está e o que posso vir a fazer acontecer.

Os objetos coletados por Toni Bugiganga e armazenados em seus galpões relicários, suscitam um breve e belo desejo de composição imagética, porém a meu ver, juntos não dialogam entre si. Os objetos que ali estão, por si só se bastam, são elementos inanimados que se não tiverem uma relação

estabelecida com um conceito ou com outras coisas, talvez sejam apenas uma possibilidade, sendo incapazes de sozinhos, alcançar um sentido ou significado diferentes. No entanto, quando faço uma curadoria, retirando desse lugar aqueles objetos que, inexplicavelmente, sugerem a sua própria mudança e os realoco em outro espaço e situação, transformo suas histórias, coloco em movimento essas fotografias e me aproprio delas, atribuindo um novo sentido que não àqueles a que já estavam destinadas, como se a elas eu desse outro significado, ou outra serventia. Ao ouvir as histórias que me contam e relacionar a essas imagens as histórias vividas por mim, executo uma manobra de invenção, que quase sempre resulta em um projeto artístico. Digo quase, porque esse movimento se dá como projeção em um futuro do tempo presente, vivido dentro dos ambientes em que estão estocados esses artefatos, trata-se da previsão de um projeto, mas que nem sempre se realiza.



Acervo de Objetos - Toni Bugiganga - 2022

Por uma outra perspectiva, esse lugar me faz pensar também sobre a origem desconhecida, sobre o abandono dessas fotografias, e refletir acerca dos apagamentos da memória ou ainda, sobre o desaparecimento de vidas inteiras que somem do imaginário das famílias que descartam como lixo as imagens de seus antepassados. As fotografias apropriadas com as quais trabalho, trazem imagens de momentos alegres e narrativas afetuosas de pessoas que viveram em outros tempos e espaços diferentes dos meus, mas que me são próximas pela identificação visual que seus registros proporcionam. Para mim, é desconfortante imaginar o ato de desfazer-se de memórias que em um primeiro momento se demonstram tão felizes. Penso a memória como um elemento que se alimenta de imagens, embora saiba que essas imagens produzam na própria memória a ficção que tomamos como realidade; e nada melhor do que uma fotografia de família para manter vivas as nossas lembranças. Descartar esses objetos é como apagar propositalmente o próprio passado. Um excerto do texto explicativo que acompanha e dá nome à instalação “*O homem que nunca jogou nada fora*” (1989), do artista russo-americano Ilya Kobakov traduz mais claramente o que tento expressar, quando ele diz que,

privar-nos desses símbolos e testemunhos de papel é como privar-nos um pouco de nossas próprias memórias. Em nossa memória, tudo se torna igualmente valioso e significativo. Todos os pontos de nossas lembranças estão ligados uns aos outros. Eles formam cadeias e conexões em nossa memória que, em última análise, compõem a

história de nossa vida. Privar-nos de tudo isso significa nos separar de quem nós fomos no passado e, em certo sentido, significa deixar de existir. (KOBAKOV, 1989, tradução minha).

As palavras de Kobakov abordam exatamente um dos pontos que considero importantes e necessários sobre a existência de depósitos como este que Toni Bugiganga mantém em sua casa, pois ao resgatar esses objetos que foram descartados por outras pessoas, ele faz uma espécie de salvamento, impedindo que essas imagens sejam dizimadas do universo, dando assim, uma nova chance de sobrevivência a memórias que seriam extintas. Ainda, no mesmo texto, o artista reflete sobre essa forma de “armazenamento de dados”, dizendo que,

um enorme passado se ergue atrás dessas caixas, frascos e sacos; todas as formas de embalagem que foram necessárias para um homem não perderam sua forma, não se tornaram algo morto quando foram descartadas. Elas clamam por uma vida passada, elas a preservam... E esse sentimento de unidade de toda aquela vida passada, e ao mesmo tempo esse sentimento de separação de seus componentes, dão origem a uma imagem... É difícil dizer que tipo de imagem é essa... Talvez a imagem de algum tipo de campo onde tudo é fadado a perecer, mas ainda luta para viver. Bem, talvez seja a imagem de uma certa civilização afundando lentamente sob a pressão de cataclismos desconhecidos, mas no qual, mesmo assim, alguns tipos de eventos estão ocorrendo. A sensação de uma existência vasta e cósmica envolve a pessoa nesses depósitos. Isso não é de forma alguma um sentimento de negligência, de perecimento da vida, mas exatamente o oposto – um sentimento de seu retorno, um ciclo completo, porque enquanto a memória existir, é por quanto tempo tudo o que está ligado à vida viverá também. (KOBAKOV, 1989, tradução minha).

É pertinente dizer ainda, nesta reflexão, que as memórias não somem totalmente do cosmos justamente pela validação do registro de suas imagens, por uma espécie de arquivamento, pois “*o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória*” (DERRIDA, 2001, p. 22). As fotografias - manipuladas ou não - são arquivos, são capturas de acontecimentos reais que existiram em algum ponto da linha do tempo, são registros de instantes vividos, oportunos e memoráveis, mas também, de interpretações subjetivas. A retenção dessas imagens perpetua momentos, e faz com que as narrativas criadas neles sejam ficcionalizadas em pontos futuros desta mesma linha do tempo. Tecnicamente podemos dizer que é o conteúdo de uma fotografia, que determina a estrutura ficcional de um pensamento construído com base em uma imagem do passado e a sua relação com o presente, deixando sempre em aberto as interpretações de um possível futuro.

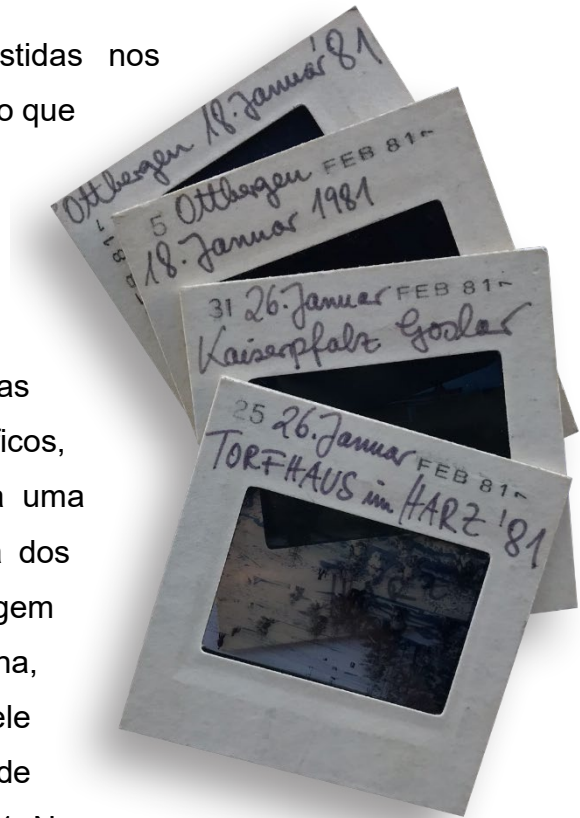
Então, seria possível afirmar que a ideia de abandono e descarte desses objetos, é enganadora? Talvez, se levarmos em consideração que quando resgatamos e arquivamos essas fotografias, as memórias não deixam de existir, apenas passam a habitar outros espaços e a pertencer a outros pensamentos.



“O homem que nunca jogou nada fora” - Instalação - Ilya Kobakov - 1989

1.2 Diva - 1980 a 1981

Em uma dessas minhas investidas nos acervos de Toni Bugiganga, encontrei algo que me chamou muito a atenção, um estojo contendo uma coleção de 191 *slides* fotográficos feitos entre os anos de 1979 e 1981. Com base nas anotações escritas em alemão encontradas nas molduras destes mesmos dispositivos fotográficos, descobri que as imagens pertenciam a uma mulher chamada Diva, e que a maioria dos registros documentava uma viagem supostamente feita por ela para a Alemanha, onde teria percorrido 12 cidades daquele país no período compreendido entre 06 de setembro de 1980 e 27 de janeiro de 1981. Num primeiro momento interessei-me por apenas algumas das fotografias, aquelas que plasticamente tinham uma composição visual mais atraente aos meus olhos. Porém, após escolher e separar os *slides* que eu queria, tive a impressão de que não deveria fazer aquela separação. Ou eu



deveria levar todos, ou não levaria nenhum. Não seria justo desconectar aquelas imagens, que juntas, narravam um recorte temporal de uma vida, da vida de alguém que tomou o cuidado de arquivar, organizar, datar e relatar com detalhes uma história que poderia ser contada num futuro desconhecido a ela própria e que, no caso, esse futuro era agora o meu presente e estava em minhas mãos.

Quando me deparei com essas imagens, eu as percebi como uma possibilidade de projeto, mas não sabia exatamente o que fazer com elas. Porém, eu tinha consciência de que aquelas fotografias eram um material valioso para uma produção de narrativas ficcionais. Então, primeiro eu as digitalizei utilizando uma mesa de luz e a câmera de um *smartphone*; depois eu as cataloguei por data e lugar, seguindo as informações que foram escritas manualmente pela personagem nas molduras dos slides. Separei as imagens por cidades, refiz no aplicativo *Google Earth* todos os trajetos descritos, conhecendo os lugares citados e busquei informações sobre algumas anotações existentes nas fotografias. Depois de tudo devidamente organizado, selecionei algumas narrativas individuais que se encontravam dentro da grande viagem supostamente feita por Diva, como por exemplo, um percurso de avião de Porto Alegre à Bruxelas, um passeio de trem em Hildesheim, na Alemanha e as aventuras vividas em uma estação de esqui na cidade de Braunlage, também na Alemanha.

Processo de Digitalização de *Slides* - 2021



Após um tempo observando essas imagens espalhadas pelo meu atelier e todo o compilado de informações buscadas por mim, percebi que tudo o que eu tinha eram apenas fragmentos de memórias alheias, associados a situações do presente. A estação de trem em Hildesheim registrada nas fotografias de 40 anos atrás, por exemplo, hoje está totalmente modificada, modernizada e em quase nada lembra aquela dos registros feitos com Diva, no entanto, ela ainda existe e, portanto, é uma realidade. Olhar para as imagens atuais desses lugares e buscar referências imagéticas nas fotografias feitas em 1981 é um exercício de comparação, é pensar determinado espaço na contemporaneidade levando em consideração aquilo que ele foi em outro tempo. Porém, o meu objetivo nesta pesquisa nunca foi a busca por uma verdade absoluta, e nem ao menos por esclarecimentos de determinadas situações presentes nesses registros do passado. Também não se trata de uma nostalgia pessoal, uma vez que essas memórias não me pertencem, ou melhor, não fizeram parte de momentos vividos por mim. Então o que me leva, não só como artista, mas como pessoa, a pensar nesses momentos tão distintos e tão distantes temporalmente? Que outras relações poderiam ter essas memórias do passado com a contemporaneidade?

O meu interesse por esses pontos obscuros do passado que não podem mais ser lembrados - uma vez que as pessoas que lá estiveram já não existem mais - e que num primeiro momento parecem uma utopia onírica, vem ao

encontro daquilo que pensa Giorgio Agamben quando em uma de suas definições sobre o que é o contemporâneo diz que,

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Talvez esse meu interesse seja apenas uma certa paixão pela ficção que nasce e encanta, a cada olhar despendido sobre as películas coloridas desses pequenos filmes antigos, ou ainda, seja um desejo de ressignificar o próprio tempo e o espaço em que estou inserido. O fato é que utilizo a apropriação e ressignificação dessas imagens, como gesto criativo. Ao perceber a potência das imagens que eu tinha em mãos, questionei-me então, se seria possível realizar artisticamente um encontro do passado com o presente, através da produção de alguns trabalhos plásticos.



Título: *Diva - 1980 a 1981*

Ano: 2021

Técnica: Slides Fotográficos sobre Caixa Backlight

Dimensões: 80cm x 50cm x 8cm

1.3 Letzter Tag

Com o intuito de exercitar os procedimentos práticos para a pesquisa e de atender a uma proposta de realização de trabalho relacionado ao tempo, feita na disciplina de *Abordagens da Arte*, ministrada pela professora Mônica Zielinsky, debrucei-me sobre essa coleção de *slides*, sobre esses documentos de trabalho e passei a pensar sobre a possibilidade de relacionar o tempo às narrativas pré-existentes contidas nas fotografias encontradas. Para isso, escolhi uma série de seis *slides* que continham informações escritas de localização e data dos registros, que remetiam ao início da tal viagem de avião para a Alemanha, com chegada e saída de Porto Alegre e escalas em Montevideu e Bruxelas. Assim, procurei remontar uma sequência temporal baseando-me também nas informações visuais destas fotografias. Para o trabalho em questão, criei uma outra forma de apresentação para as imagens. As fotografias que nos dispositivos aparecem como retângulos, formato tradicional dos filmes de 35mm, foram digitalizadas, editadas e passaram a ser exibidas em formato quadrado, com molduras do tipo Polaroid, a fim de poder exibir simultaneamente as imagens e as informações escritas e, também, eliminar ou apagar do registro todas as informações que eu não considerava significativas para a nova narrativa. É importante salientar também que a montagem fotográfica, no meu trabalho, opera como uma forma de ressignificação da imagem observada. O

reenquadramento que subtrai informações ou a adição de novas imagens nas imagens originais, busca fazer os preenchimentos nas lacunas existentes na memória.

Ao me colocar como roteirista dos eventos registrados, questionei as imagens e as próprias informações escritas, que não se complementavam cronologicamente. A página que segue apresenta a sequência por mim ordenada e logo em seguida, os argumentos que levaram à criação de uma ficção induzida pela memória das próprias imagens.



1980 ago/27
Aeroporto - Porto Alegre



1980 set/06
Letzter Tag - Porto Alegre



1980 set/06
Letzter Tag - Porto Alegre



1980 set/06
Porto Alegre to Montevideo



1980 set/07
Montevideo



1980 set/08
Brüssel

Título: *Letzter Tag*
Ano: 2021
Técnica: Edição Fotográfica
Dimensões: 11cm x 9cm (cada)

Ao levar em consideração que todos os registros foram feitos pela mesma pessoa, durante um trajeto aéreo de Porto Alegre à Montevideu e de Montevideu à Bruxelas, no período compreendido entre os dias 27 de agosto e 08 de setembro de 1980, essa sequência foi ordenada temporalmente a partir de algumas constatações e de várias suposições.

Nas quatro fotografias realizadas em Porto Alegre, podemos perceber que a primeira foi feita ainda no mês de agosto e não possui a anotação em alemão "*Letzter Tag*", cuja tradução para o português é "Último Dia", ou seja, Diva provavelmente residia no interior do estado do Rio Grande do Sul⁴, e foi para Porto Alegre passar alguns dias na casa de amigos ou parentes, permanecendo na cidade por onze dias. No dia 06 de setembro de 1980 (último dia em Porto Alegre conforme as anotações), temos a primeira fotografia feita em um horário aparentemente noturno, e duas outras em horários diurnos, sendo uma destas, já feita durante o percurso (de dentro do avião). Observamos isso pela luz. No entanto, sobre a fotografia do possível horário noturno, não se pode dizer se é um amanhecer ou anoitecer. No dia seguinte, em 07 de setembro de 1980, em Montevideu, a fotografia foi feita durante o dia, mas não sabemos em qual horário. E um dia depois, em Bruxelas, a fotografia também foi feita durante

⁴ Essa dedução é possível porque várias outras fotografias do conjunto de slides, com cenas do cotidiano, foram feitas em cidades da Serra Gaúcha.

o dia. Quanto a isso não há problemas, pois o voo que partiu de Montevideú durante o dia em 07 de setembro de 1980, poderia ter feito duas escalas ou conexões, uma em São Paulo e outra em Madrid, na Espanha, para chegar a Bruxelas em 08 de setembro de 1980, também durante o dia, visto que a Bélgica está cinco horas à frente em relação ao horário de Brasília. Possivelmente nesta época, a companhia aérea em questão partia de Porto Alegre e fazia uma escala ou conexão também em Montevideú antes de ir para Bruxelas. Porém, a grande incógnita que impossibilita que a sequência seja montada e entendida apenas com as informações pré-existentes, é o espaço temporal do percurso entre Porto Alegre e Montevideú, pois mesmo naquela época em que os aviões eram mais lentos, não levaria tanto tempo para chegar.

Com a intenção de criar artisticamente um roteiro que relacionasse um tempo possível para a sequência e assim fazer do próprio tempo uma ficção, uma viagem imaginária foi feita e a cronologia das informações escritas e visuais foi então complementada. Foi criada uma colagem textual que mescla as informações encontradas nas fotografias e as informações técnicas pesquisadas com a ajuda de *softwares* de geolocalização, durante o processo de produção do trabalho. Essa colagem textual é apresentada na página que segue.

Diva saiu de casa bem cedo e chegou ao Aeroporto Internacional Salgado Filho, em Porto Alegre, um pouco antes do amanhecer do dia 06 de setembro de 1980. Realizou todos os procedimentos que antecedem o embarque e logo em seguida, fez uma fotografia no aeroporto com a aeronave em que viajaria aparecendo ao fundo. Um pouco mais tarde, partiu para Montevideu e fez um outro registro de dentro do avião, logo após a decolagem. Cerca de duas ou três horas depois, chegou ao Aeroporto Internacional de Carrasco na capital uruguaia e pernoitou por lá, visto que o voo para a Europa partiria apenas no dia seguinte. Na manhã do dia 07 de setembro de 1980, Diva embarcou na aeronave com destino à Bélgica, fez uma escala em São Paulo, uma conexão em Madrid na Espanha, e finalmente chegou ao Aeroporto Zaventem em Bruxelas, na manhã do dia 08 de setembro de 1980.

Em um caminho onde a montagem fotográfica e a colagem textual andam juntas e compartilham do mesmo objetivo de criar ampliações de sentido às imagens observadas, penso que ao costurar relatos ditos reais com passagens ficcionais, esse exercício textual produz certezas que não existem. Não se trata de novos apagamentos, mas sim de novos elementos que constituem um processo de preenchimento da imagem, a fim de induzir o observador a criar uma ficção sobre a ficção pré-existente. No exemplo deste trabalho é importante notar como as imagens são capazes de se acomodar a qualquer história que lhes se associe, de servir a diferentes narrativas sem se entregar de forma definitiva a nenhuma delas. Somente, talvez, quando se transformam em símbolos.

Essa estratégia de fazer uma mediação temporal dos signos, de fazer uma colagem de informações que constrói uma realidade fictícia para as imagens e a relação com a memória presente dos indivíduos, torna-se essencial para a continuidade do trabalho como pesquisa e é uma estratégia de ação que me auxilia muito, também, na condução do trabalho prático. Quando meu trabalho está em processo, procuro identificar pequenos detalhes que estejam relacionados a trabalhos de outros artistas. Busco, através de uma pesquisa feita em textos produzidos por estes artistas, alguma relação que possa criar desdobramentos que possibilitem a evolução da minha própria produção. A

roteirização feita para criar uma sequência para esta série de seis fotografias, remeteu-me ao pensamento do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), sobre o tempo na imagem cinematográfica:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela — do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVISKI, 1998, p. 72).

Ainda que o trabalho *Letzter Tag* não seja apresentado como um filme e sim como uma série fotográfica, ao observar as imagens que constituem esta série, é impossível não lembrar do curta-metragem “*La Jetée*” (1962) produzido pelo cineasta e fotógrafo francês Chris Marker (1921-2012). Seja pelas aeronaves que compõem as cenas, seja pelo enigma presente nas narrativas visuais. A sequência fotográfica remete à mesma linha de pensamento engendrada por Marker na produção do filme: uma ficção criada a partir de imagens estáticas que compõe a história de uma pessoa que viveu no passado, e a relação desses momentos vividos com os momentos de um futuro que indica o presente de um tempo desconhecido. Uma narrativa em que o diretor busca o tempo todo, colocar em evidência o comportamento imperfeito e fragmentado da memória.



“La Jetée” - Frames do filme - Chris Marker - 1962

Ambos os trabalhos utilizam a fotografia como matéria-prima para a construção de narrativas ficcionais, um recurso que pode ser relacionado ao que os franceses chamam de *mise en scène*, ou seja, uma encenação feita a partir do posicionamento das cenas, que, neste caso, são as fotografias. E, ainda dentro desta mesma linha de pensamento, podemos relacionar essas fotografias às “*imagens-lembrança*”, (BERGSON, 1999, p. 89) que funcionam como um propulsor na produção de ficções em nossa memória. Essa relação da série fotográfica *Letzter Tag* com o filme *La Jetée* motivou-me a pensar na produção de um trabalho em vídeo, como veremos na sequência.

1.4 Depois do Futuro

Ao roteirizar, reorganizamos os fatos para mostrar apenas o que é essencial dentro daquilo que queremos contar, e foi a partir deste pensamento que realizei outro trabalho, produzido com uma série de seis fotografias retiradas do mesmo conjunto de *slides* encontrados. Com a intenção de entrelaçar os conceitos de tempo e de espaço, editei um pequeno filme de aproximadamente um minuto, intitulado “*Depois do Futuro*”⁵. Um curta-metragem/videoarte onde as fotografias feitas no ano de 1981, em uma estação de trem da cidade de Hildesheim, na Alemanha, foram ordenadas de forma que as imagens e a narração sobreposta de dois textos ficcionais escritos por mim, convergissem em um sistema de fusão espaço-temporal. O primeiro texto foi escrito a partir das informações visuais presentes nas fotografias de quarenta anos atrás, e o segundo texto foi escrito com base na imaginação daquilo que poderia ser o futuro do tempo passado, ou seja, o presente.

O elemento tempo é complexo e nos faz pensar em como cada uma dessas imagens, desses fragmentos de passado, poderiam ser estruturados dentro de um espaço. Imaginar cenas de um momento em outro, e reconhecê-las como um ponto de encontro entre o antes e o agora, não significa somente

⁵ Título homônimo ao livro *Depois do Futuro*, de Franco Berardi, que serviu como um dos embasamentos teóricos destes estudos.

acreditar que o presente esteja esclarecendo o passado, ou que o passado esteja esclarecendo o presente, mas entender que essa relação entre ambos nada mais é do que a pura intervenção da memória, memória que é um produto temporal. É no espaço compreendido entre esses dois tempos que podemos pensar o que poderia ser o futuro, *“porque o futuro não é apenas uma dimensão do tempo, mas também uma dimensão do espaço. Futuro são os espaços que não conhecemos ainda e que precisamos descobrir, explorar”* (BERARDI, 2019, p. 17).

Ainda sobre esse futuro, o filósofo italiano Franco Berardi diz que,

[...] podemos ver espaços distantes, mas o tempo distante ninguém mais vê. A certa altura, alguém anunciou que o futuro havia acabado, mas as coisas não são bem assim, porque o futuro nunca acaba. Simplesmente não somos mais capazes de imaginá-lo. (BERARDI, 2019, p. 10)

Se não é mais possível imaginar o futuro, podemos pensar que o presente se tornou algo eterno e mutante, pois transforma-se o tempo todo. E sob esse ponto de vista, o que desapareceu não foi o futuro, mas sim a ideia de se chegar a algum lugar.



Título: *Depois do Futuro*
Ano: 2021
Técnica: Videoarte
Duração: 1min



Disponível em: <https://vimeo.com/705225594>



No curta-metragem/videoarte *Depois do Futuro*, o espaço não é apenas um lugar, mas sim um ponto de encontro com pontos de vista diferentes. O mesmo lugar - a estação de trem - em tempos diferentes ou ocupados por pessoas diversas, tem um significado diferente também. O movimento gerado pela transição de imagens estáticas, acompanhado de uma narração inquieta e interseccionada, impossibilita o espectador de se localizar em um único tempo ou espaço específico. Assim como o tempo, o espaço neste trabalho, torna-se virtual e tem uma “*simultaneidade de trajetórias múltiplas*” (MASSEY, 2008, p. 97), sendo possível estar em espaços e tempos separados por quatro décadas.

Videoarte "*Depois do Futuro*" em exposição no
23º Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre - 2022



2 A MEMÓRIA AMA A FICÇÃO

"Essa lembrança que nos vem às vezes...
folha súbita
que tomba
abrindo na memória a flor silenciosa
de mil e uma pétalas concêntricas..."

Mario Quintana⁶

Quando a fotografia aparece no meu trabalho ela já vem produzida, quero dizer que, não foi eu quem as fez. Ainda que tenha conhecimentos técnicos, não me considero um fotógrafo. Geralmente trabalho com fotografias encontradas, compradas ou que me foram presenteadas por alguém, enfim, sou um artista visual que gosta de pesquisar e trabalhar com fotografias apropriadas, de modo que, as articulações que faço entre o que vejo e a realidade da narrativa sugerida pela imagem, sejam entrelaçadas pelo ineditismo da criação.

Apropriações, em um sentido etimológico, possuem o sentido de trazer algo para si, para tornar seu, de forma própria, gerando com isso um novo signo. Trata-se de uma relação ativa e concreta com os elementos-matrizes da apropriação. Em um sentido mais contemporâneo, no campo da arte a apropriação é vinculada, em um primeiro instante, à fotografia, descontextualizando as imagens de seu ambiente de origem, modalidade artística oriunda aproximadamente dos anos setenta. (ZIELINSKY, 2003, p. 21).

⁶ Poeta, tradutor e jornalista brasileiro do Século XX. Enquanto os outros passavam, ele passarinho.

Neste sentido, considero importante navegar brevemente sobre as águas deste brumoso espaço em que flutuam as imagens fotográficas e as influências que estas produzem em nossas vidas.

A fotografia, enquanto registro documental, é tensionada pela sua própria imagem, que a desautoriza no sentido de verdade absoluta. Ao pensar nos estudos do artista espanhol Joan Fontcuberta (1955) sobre a verdade na fotografia, faço uma relação entre a sua afirmação de que *“toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira”* (FONTCUBERTA, 1997, p. 15) e os pensamentos estabelecidos pelo filósofo e historiador francês George Didi-Huberman (1953), quando este refere-se a uma imagem de arte dizendo que,

não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 16).

Ou seja, quando temos consciência de que a imagem retratada é muito mais ampla do que o recorte feito por quem a produziu, mergulhamos em um mar profundo e totalmente desconhecido, onde conseguimos tatear apenas aquilo que nos é possível ver, sem poder jamais aferir a verdade absoluta do instante registrado.

São percepções como essas, que em conjunto, podem colocar sob análise as fissuras existentes na memória de quem observa uma fotografia e tenta relatar fatos ou realidades (acontecidas ou não) relacionadas à imagem

observada, criando assim uma ficção. Neste capítulo busco abordar, através de reflexões envolvendo a fotografia e da produção de dois trabalhos artísticos que flertam com a literatura, essa relação de amor que existe entre a memória e a ficção.

Assim como uma fotografia, é a nossa memória.

Se não cuidarmos e a preservarmos em condições adequadas,
ela vai sumindo aos poucos.



As imagens, impressas ou mentais, podem até ser
restauradas mais tarde, mas certamente virão modificadas,
editadas por novas referências visuais.

2.1 Fotografia de Dois Retratos

Quando retorna à sua cidade natal para revisitar os lugares e as pessoas que não via há mais de 15 anos, na busca por documentos de trabalho para sua pesquisa de mestrado em poéticas visuais, o artista visual Bruno Gularte Barreto faz um exercício mnemônico de resgate que o localiza em um tempo diferente do presente. Tendo a fotografia e o vídeo como principais ferramentas para a apreensão dos vestígios encontrados em sua busca, Barreto constrói uma espécie de relicário, um acervo de fotografias, objetos e relatos que o conduzem a espaços cuja própria memória já havia iniciado um processo de apagamento. As questões trabalhadas pelo artista em sua dissertação intitulada "[5 casas: fragmentos para pensar uma arqueografia de si](#)", envolvem aquilo que podemos chamar de lembranças perdidas, acontecimentos que estão escondidos, realocados em algum lugar da nossa memória e que são reavivados e colocados em primeiro plano a partir da observação de determinadas imagens.

Minha relação com a pesquisa do artista teve início a partir de uma *live* transmitida via *Instagram*, que abordava a exposição "[5 casas](#)" que estava acontecendo naquele momento no MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Encantado pela metodologia de pesquisa empregada pelo artista, e pela proximidade do tema com a minha própria pesquisa de mestrado, fui em busca de sua dissertação e durante a leitura, uma das fotografias produzidas por

Barreto chamou-me muito a atenção. Tratava-se de uma fotografia encenada feita em 2015 na antiga casa de seus pais, em que ele coloca no chão, perto de uma janela iluminada pela luz do dia, um quadro com um retrato de quando era criança, quadro este encontrado em uma caixa onde estavam guardados vários objetos da sua infância. Segundo o autor, aquela foi a primeira foto sua feita em um estúdio fotográfico. Na década de 1980, período em que o retrato foi feito, era comum as crianças serem levadas por seus pais ou algum familiar a esses estúdios, onde eram feitas fotografias com poses "predefinidas" pelos fotógrafos em questão. As crianças iam vestidas com as suas melhores roupas, ou então, vestiam roupas que havia no estúdio para realizar o tal retrato.

“Se arrumar” para ir ao estúdio fotográfico da cidade fazer o seu retrato era o terror das crianças que, como eu, eram meio selvagens, não gostavam de usar roupas apertadas e golas fechadas. O resultado dessa visita estaria para sempre emoldurado como um pôster na parede. (BARRETO, 2015, p. 17)

O pacote vendido era constituído de duas ou três cópias da fotografia, uma de "corpo inteiro" e duas de "meio corpo", sendo uma dessas, entregue em um pequeno quadro de madeira.



Fotografia que integra a Dissertação de Mestrado
“5 casas: fragmentos para pensar uma arqueografia de si”
Bruno Gularte Barreto - 2015

Ao observar tal fotografia, fui remetido imediatamente à memória de um momento muito triste da minha vida. Em julho de 2020, minha avó materna, após ter sido internada em um hospital em Porto Alegre para o tratamento de uma anemia, foi infectada pelo coronavírus e veio a falecer poucos dias depois. Minha avó sempre foi uma referência de memória para mim, ela procurava guardar objetos e fotografias, na tentativa de congelar o tempo, a fim de não se esquecer de momentos e acontecimentos de sua vida que lhe traziam bons sentimentos. Não era raro encontrar em sua casa, objetos carregados de histórias que ela mesma contava ao observá-los. Além de muitas fotografias, havia desde dentes de leite dos netos, a cartas de familiares datadas há mais de três ou quatro décadas, tudo devidamente identificado com bilhetes contendo datas, nomes e pequenas anotações. Mas qual o motivo que a levou a identificar esses objetos com tanta precisão? Poderia ser, talvez, um receio de esquecimento, uma desconfiança sobre a capacidade ou integridade da própria memória, ou ainda, um desejo de carregar para o futuro um pedaço do passado que lhe foi um presente feliz. Um desejo de contar aos que estavam por vir, através desses objetos e pequenos escritos, um pouco da sua história.

Acerca dessas identificações/anotações que ela fazia e que acompanhavam os seus objetos mais peculiares, vale ressaltar o pensamento de Georges Didi-Huberman quando, ao se referir às três cascas de bétula

arrancadas em uma visita a um dos campos de extermínio de Auschwitz-Birkenau, o autor reflete sobre o significado de guardar objetos similares, considerando o ato como uma carta a ser escrita a alguém de um tempo que ainda não chegou, relatando a outros um pedaço de suas memórias, o seu próprio tempo em lascas. A importância de escrever sobre esses objetos, que a outros não passam de páginas em branco, fica evidente na pergunta que o próprio filósofo faz a si mesmo: “*Eu morto, o que pensará meu filho quando topiar com esses resíduos?*” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 10).

O certo é que esse relicário de memórias colecionadas por minha avó serviu, e ainda serve para regar a imaginação e frutificar estudos relacionados ao tempo, à memória e à ficção. Meu livro intitulado “*Um Conto Japonês*”⁷, trabalho artístico realizado na conclusão do curso de Artes Visuais em 2018, foi inspirado e construído a partir de uma série de quatorze fotografias Polaroid que encontrei em seu acervo de memórias.

Algumas semanas após a morte de minha avó, minha mãe providenciou a limpeza e organização da casa onde ela vivia, separando os objetos com muito cuidado e carinho. Devido ao distanciamento físico⁸ adotado como protocolo de

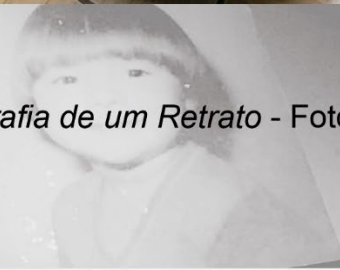
⁷ Obra literária produzida como trabalho artístico no TCC “Um Conto Japonês: o flerte da arte com a literatura”. Artes Visuais – Licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), 2018.

⁸ O distanciamento físico é uma das medidas restritivas impostas e ou orientadas pelas autoridades de saúde devido à pandemia de coronavírus.

prevenção ao contágio do coronavírus, não pudemos estar juntos nesses momentos, porém, solicitei a minha mãe que reservasse aos meus cuidados todas as cartas, objetos e fotografias antigas que por lá encontrasse. Um desses objetos encontrados por ela era um quadro com um retrato meu, de quando eu tinha aproximadamente cinco anos de idade. Ela me ligou e disse que o quadro antigo estava bem danificado, e perguntou se eu queria que o guardasse mesmo assim. Obviamente eu disse que sim, que queria a fotografia mesmo danificada. Porém, eu não lembrava do tal retrato e pedi que ela me enviasse uma imagem do objeto. Como não havia luz na casa, ela colocou o quadro perto da janela do quarto de minha avó e iluminado pela luz do dia, fez o registro com a câmera do telefone celular.



Fotografia de um Retrato - Fotografia - 2020 - Acervo do autor



Podemos observar que há uma semelhança surpreendente entre a fotografia feita pela minha mãe e a fotografia encenada, produzida por Bruno Barreto durante a sua pesquisa de mestrado. O enquadramento (ainda que do lado invertido), a luz e a composição visual, são interessantemente similares. Mas que diálogos relacionados à arte e à fotografia essas duas imagens poderiam estabelecer? Penso neste evento casual, algo sem nenhuma ligação externa, como um disparador, um ponto de encontro entre a memória e a ficção a partir do tipo de retrato fotográfico presente em ambas as fotografias.



2.2 O Retrato Fotográfico Infantil, um Desejo de Memória Afetiva

Na década de 1980 não era algo comum ter uma máquina fotográfica em casa - devido ao custo de tais objetos -, e fazer ou ter um retrato das crianças era um desejo das famílias de imortalizar a memória da infância dos filhos. Um retrato, neste sentido específico aqui relatado, é a representação do rosto de uma pessoa, e pode ser produzido através de desenho, pintura, gravura, fotografia ou escultura, entre outras formas artísticas. Porém, trata-se de uma representação que não evidencia apenas as feições faciais do sujeito retratado, mas que também o localiza em um tempo e espaço determinados, revelando um modo de vida, um estilo, como por exemplo a forma de vestir-se e o corte de cabelo usado na época. Um retrato, enquanto obra de arte, também “*deve abarcar a essência do indivíduo*” (GOMES, 2011, p. 30), no entanto, a historiadora de arte Shearer West (1960) defende que,

tentar interpretar todos os retratos como encarnações de algo mais do que a mera aparência exterior do retratado pode ser anacrônico, mas através da sua função mimética, os retratos oferecem sempre ao observador um vislumbre da essência interior. (WEST apud GOMES, 2011, p. 31).

O desejo de memória neste tipo de representação, vem desde aquele que é considerado o primeiro retrato da história da humanidade. Plínio, o Velho atribuiu a invenção do retrato ao ceramista grego Butades de Sicião, que viveu por volta de 600 a.C e que moldou em argila o rosto do amante de sua filha. Foi

ela inclusive, quem realmente fez a descoberta. Ao saber que o namorado partiria em uma longa viagem, a jovem com o desejo de apreender para si a imagem do amado, desenhou a silhueta de seu rosto sobre a sombra que havia sido projetada pela luz na parede, enquanto ele dormia. O pai então, preencheu a superfície com argila, modelando o rosto do rapaz sobre o desenho.

Embora não se tenha certeza sobre a veracidade de tal relato, é importante perceber que o que motivou a criação daquele que seria considerado o primeiro retrato, foi um desejo de memória despertado pelo amor e pelo receio de uma ausência corporal. Desejo esse, que de certa forma não se distancia daquele sentido pelas famílias que buscavam ter uma lembrança da infância dos filhos, materializada em um retrato. O que fica da infância para as famílias são justamente as lembranças dos momentos vividos, porque afinal, os filhos quando crescem seguem as suas vidas deixando a casa de origem, assim como a própria aparência, que muda com o passar do tempo. Sendo assim, o retrato das crianças pendurado nas paredes das casas, produz nas famílias a sensação de uma certa presença que substitui a ausência corporal. Segundo Ana Gomes,

o poder do retrato está precisamente nessa força que ao afetar a nossa percepção, interfere na diferenciação que fazemos entre a representação do indivíduo e o indivíduo em si. O retrato torna-se num substituto do representado, ou melhor, a imagem enquanto representação e a imagem real fundem-se numa só. Em vez de mostrar ou representar o outro, transmuta a sua ausência e dá-lhe corpo. À sua semelhança, converge o ser com a sua imagem representada. (GOMES, 2011, p. 34).

É válido pensar, ainda, que a imagem fotográfica produzida nestes retratos perpetua os traços infantis da criança retratada, mas não fideliza a aparência, pois “*a realidade que a fotografia oferece não é a da fidelidade à aparência, mas a da fidelidade à presença, uma questão de ser (do lugar irrefutável de algo no espaço/tempo) e não de semelhança*” (BATCHEN, 2004, p. 194, tradução minha). Sobre isso Roland Barthes (1915) diz que,

o tipo de consciência que a fotografia implica é verdadeiramente algo sem precedentes, pois estabelece não apenas uma consciência do ser-aí da coisa (que qualquer cópia poderia provocar), mas a consciência de ter-estado-aí. O que temos é uma nova categoria de espaço-tempo: imediatismo espacial e anterioridade temporal, onde a fotografia é uma *conjunção ilógica entre o aqui-agora e o lá-então*. (BARTHES apud BATCHEN, 2004, p. 194, tradução minha).

Neste sentido, podemos atribuir ao retrato infantil produzido na década de 1980 um significado de presença na realidade da época, visto que o indivíduo representado não mais lá está, mas esteve em algum momento, naquele tempo e naquele espaço.

Por outro lado, voltar à casa da família e ver-se em um retrato é fazer uma viagem no tempo, é retornar ao ponto de partida da vida e por alguns momentos sentir-se a criança daquela fotografia, dentro daquele exato instante do fluxo temporal. No entanto, essa viagem não passa de uma ficção criada pelos fragmentos de memória despertados pela observação da própria imagem. Ao se identificar e ingressar mentalmente nesse espaço temporal, o sujeito

carrega consigo todas as referências e transformações vividas entre o momento do registro e o seu momento presente, criando uma narrativa ficcional sobre uma outra narrativa que já é ficção, uma ficção que foi criada dentro do estúdio fotográfico, no momento da produção do retrato.

Como já relatado anteriormente, eram raras as famílias que possuíam uma câmera fotográfica em casa e justamente pela inacessibilidade das câmeras, o meio mais viável de obter um retrato era recorrer aos estúdios fotográficos. No entanto, a montagem realizada nesses estúdios, seja pela vestimenta do indivíduo fotografado ou até mesmo pelo cenário muitas vezes improvisado com cortinas coloridas e fundos de paisagens artificiais, retirava da narrativa visual, quase toda a realidade do momento presente. Não eram exatamente aquelas as roupas que se usava e nem mesmo eram aqueles os ambientes em que se vivia. Ou seja, a narrativa construída na época e sugerida pela imagem no presente, faz o sujeito retratado rememorar e relatar momentos que não viveu.

De certo modo, é possível pensar então que, ao observar nosso próprio retrato infantil, o que fazemos nada mais é do que realizar uma colagem ficcional com recortes temporais. São resquícios de realidades vividas, que devido a fragmentação exacerbada da memória, nos induzem a fidelizar a nossa identificação com aquele ser representado, sem nos darmos conta de que o que

criamos é apenas um personagem, o reflexo de um duplo, pois já não somos mais a mesma pessoa daquele instante. Acerca do que se refere à identificação do sujeito retratado com o próprio retrato, Annateresa Fabris (1947) diz que,

é necessário reconhecer a própria identidade no olhar de um outro, sem que isso implique em reconhecer nele a imagem que o sujeito tem de si mesmo. Essa ambiguidade, que perpassa todas as imagens criadas pelo homem, torna-se mais aguda na fotografia. Todo retrato é como o primeiro espelho materno: é, ao mesmo tempo, “fragmento do mundo percebido e reflexo de nossa identidade” (FABRIS, 2012, p. 58).

Quando nos reportamos ao passado, buscamos identificar realidades antigas que não existem mais, e a única coisa nova que surge ao observarmos nosso próprio retrato infantil, é o olhar. Um novo olhar sobre a própria história faz a história relatada mudar. A imagem do retrato em si não muda, o que muda são os sentidos e significados que lhes são atribuídos a partir das interpretações que fazemos, utilizando o nosso repertório atualizado de imagens mentais.

Assim, podemos pensar que tanto o retrato infantil encontrado e fotografado por Bruno Gularte Barreto, quanto aquele encontrado e registrado por minha mãe, trazem histórias criadas por narrativas contemporâneas, que estabelecem uma relação entre o presente e o passado. Se tivessem sido encontrados há dez anos, talvez as memórias daquele período produzissem narrativas diferentes. Assim como se fossem encontrados daqui a dez anos, as narrativas seriam outras, pois viriam carregadas de tudo aquilo que ainda está por vir.

2.3 Fronteira da Paz

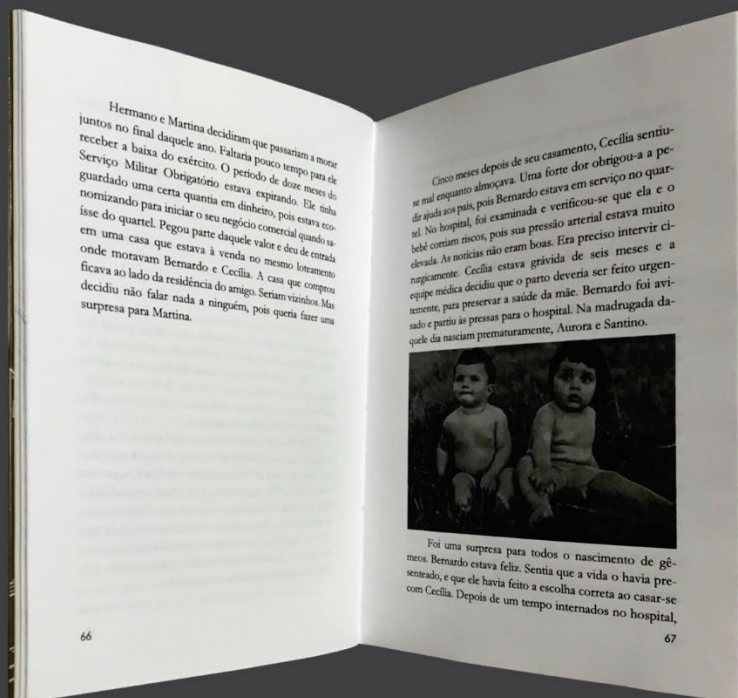
Algumas das fotografias impressas que guardo comigo não são minhas, apenas as guardo. Não me considero “proprietário” dessas imagens. Assim como estão comigo hoje, esses objetos que um dia pertenceram a outras pessoas, poderão estar nas mãos de outros pesquisadores daqui a algum tempo. É provável que eu deixe de existir fisicamente, antes que essas fotografias e tudo aquilo que foi escrito a partir delas desapareça, pois, a carne dura menos do que qualquer tipo de papel. Os objetos atravessam o tempo de forma mais eficaz que o corpo humano, mantendo as suas características originais preservadas, dependendo é claro, do cuidado a que foram submetidos. Embora a fisicalidade de uma fotografia esteja sujeita às intempéries do tempo, aos fungos e ao tipo de armazenamento, ainda assim, o momento registrado permanece. O que muda é o seu significado e a história que ela conta. Uma caixa com fotografias antigas pode sugerir várias narrativas, vai depender de quem as vê, e o que vê naquelas imagens.

Assim nasceu a novela “*Fronteira da Paz*”, um texto ficcional escrito a partir da observação das vinte e uma fotografias apropriadas que o ilustram. Essas fotografias não fazem parte de uma série, não pertenciam a uma única pessoa, o que as torna independentes em suas memórias, no entanto, ao ouvir os relatos dessas memórias individualmente, uma grande teia começou a ser

tecida, resultando nesta espécie de conto longo. A história é baseada em relatos de situações que realmente aconteceram, mas que ao serem contadas para mim por outras pessoas, absorveram novas interpretações e tornaram-se elementos ficcionais.

A forma de apresentação da referida novela, transita entre uma obra literária e um livro de artista, “*pois os limites envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de literatura*” (SILVEIRA, 2001, p. 26) que empreendi na produção deste trabalho. O texto dialoga com as imagens e produz em certos momentos uma espécie de desconforto, pois coloca o leitor diante de uma narrativa cotidiana, crua e sem tentativas de subverter os “pensamentos originais” dos personagens que viveram a tal história: um casal de namorados adolescentes, que por motivos alheios às suas vontades acabam por se separar. Algum tempo depois, já casados com outras pessoas, encontram no adultério uma maneira de satisfazer os desejos do amor reprimido. Há na produção deste livro, uma preocupação em manter o leitor envolvido pela história sem se desprender das imagens fotográficas que são dispostas intencionalmente em pontos estratégicos do texto. Uma tentativa de reproduzir na leitura, a mesma curiosidade que senti ao ouvir cada trecho dos relatos que encadeiam a narrativa. Um fazer artístico que pôs a trabalharem juntas a curiosidade e a imaginação, pois reúne resquícios de

memórias garimpados por mim, em tímidos e melindrosos relatos de pessoas que não estavam diretamente ligadas ao tal ocorrido, mas que guardavam lembranças ora incontestáveis, ora duvidosas, reforçando a ideia de que “*arte e vida, verdade e ficção, são lugares de passagens e travessias, fronteiras e limites*” (CUNHA, 2019, p.26). Neste trabalho, as palavras só existem pela existência das imagens, no entanto, diferente dos outros trabalhos que apresentei até agora, este não protagoniza a imagem fotográfica, mas a coloca como coadjuvante, dando ênfase à ficção da memória na forma de uma construção literária.



Título: Fronteira da Paz
Ano: 2021
Técnica: Livro
Dimensões: 21cm x 15cm - 82 Páginas
Tiragem: 15 exemplares

Recordar passagens tidas como autênticas e relatá-las a alguém, é ficcionalizar o entendimento do outro. É alimentar a imaginação alheia com migalhas de memórias, de forma que a construção destes relatos seja uma audaciosa fantasia, um fantasma, que assim como todas as representações, representa uma substituição, neste caso, a substituição da realidade. Trata-se de uma constituição imaginativa, pois quem conta algo,

[...] conta acontecidos. Os acontecidos aconteceram alguma vez, ou quase aconteceram, ou não aconteceram nunca, mas têm uma coisa de bom: acontecem cada vez que são contados. (GALEANO, 2002, p.38).

Meu papel como artista é ouvir essas histórias e ser “*o inventor de um mundo que já existia*” (RECAMIER, 1984, p. 44), recriando acontecimentos pré-existentes e produzindo assim, uma obra de arte, uma história ficcional que dialogue com as realidades contemporâneas. O teor daquilo que escuto nem sempre é agradável, porque nem todas as histórias, eu diria ainda que a maioria delas, tem um final feliz. Desarquivar lembranças dolorosas e operar com memórias alheias baseadas em fatos trágicos, pode suscitar um importante debate sobre as políticas da representação. Afinal, teria um artista o direito de produzir arte com uma dor que não é sua? Penso que, ao colocar em evidência determinados assuntos, ainda que de forma ficcional, o artista pode contribuir para um entendimento melhor de situações que nos são presentes, mas que passam de forma fugaz pelo nosso pensamento, pois muitas vezes

testemunhamos fatos de grande relevância, e não dedicamos tempo suficiente para uma reflexão mais profunda sobre eles. Não é meu objetivo com este trabalho, buscar respostas para questões relacionadas à ética ou direito de privacidade e sim, apresentar através de uma poética livre, justamente isso, algo tangível que possa contribuir para um melhor entendimento de situações da vida.

O prazer da boa arte é que nela não encontramos sermões, mas sim uma ambivalência que permite ao espectador utilizar a sua imaginação e fazer as suas próprias conjecturas (CRIMMIN, 2017, p.26).

Em um artigo em que busca exemplificar as potencialidades da arte pelo viés de obras investigativas, Michela Crimmin cita Hal Foster quando este diz que “*é necessário intervir no que nos é oferecido, dar-lhe a volta e fazer que nos conduza a outro lado*” (FOSTER apud CRIMMIN, 2017, p.28), ou seja, pelo ponto de vista do autor o trabalho de um artista pode, ainda que não explicitamente, abordar as questões precárias da vida contemporânea, transformando entendimentos de situações do passado e indicando melhores caminhos para um futuro menos catastrófico.

As memórias existem para nos ajudar a raciocinar. Penso que não haveria sentido em memorizar em detalhes absolutos os fatos e situações vividas, as coisas e imagens vistas, sem produzir pensamentos, sem utilizarmos a nossa capacidade de refletir sobre as questões contidas em determinados assuntos. Se assim fosse, viveríamos em um carrossel de memórias sucessivas

que não nos levaria a lugar algum. Seria como renunciar ao presente para viver apenas o passado. Em “*Funes, o memorioso*” (1944), Jorge Luis Borges (1899-1986) exemplifica de forma magistral, isso que tento explicar. No conto, o autor nos apresenta Irineu Funes, um jovem de dezenove anos que ao sofrer um acidente caindo de seu cavalo, perde o movimento das pernas, mas em compensação, passa a ter uma poderosa memória que é capaz de se sobrepor a todos os outros sentidos. O personagem tem uma memória absoluta e transcorre seus dias a lembrar com detalhes minuciosos, tudo o que já viu e viveu, inclusive, aquilo que já lembrou em outra ocasião, ou seja, uma lembrança da lembrança. É capaz de rememorar um dia inteiro vivido no passado, ainda que para isso desperdice um dia inteiro no presente. Ao longo da narrativa, Borges vai nos dando pistas, deixando implícito em suas palavras, o fato de que Funes não remonta suas memórias, ele apenas as reconstitui, de forma que não há criação em seu pensamento, não há raciocínio.

Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (BORGES, 2001, p.128)

Nossa memória nunca é a mesma, pois assim como as águas de um rio, está sempre em movimento, sempre em constante transformação. Memorar é lembrar e esquecer, e ao tentar dar sentido à essa alternância, colocamos em cena, a ficção.

2.4 Wunderkammer - Contando Ninguém Acredita

Quando criança eu achava interessante observar que na minha família havia pessoas que tinham por hábito, guardar coisas estranhas. Desde objetos interessantes que de certa forma chamavam a minha atenção pela beleza, a pedaços de qualquer coisa, resíduos quase insignificantes daquilo que um dia representou parte de um todo. Lembro que ao questionar minha avó sobre a história de qualquer um daqueles objetos colecionados por ela, eu ouvia como resposta: “Contando ninguém acredita”.

Depois de um tempo, percebi que eu próprio mantinha esse costume de colecionar coisas estranhas. Lembro de ter em meu quarto, duas ou três prateleiras onde ficavam enfileirados mais de uma centena de vidros com espécies diferentes de animais mortos. Colecionar cobras, lagartos, sapos, escorpiões, aranhas, caranguejos, pequenos mamíferos, entre outros espécimes, não era um hábito comum das crianças da minha idade na região onde eu morava. Lembro de criar histórias sobre a forma de captura de cada um daqueles exemplares, que eram catalogados por mim em pequenas etiquetas com os nomes populares dos tais animais. Eram histórias fictícias que eu contava aos meus amigos. Com o passar do tempo, esses exemplares foram perdendo a cor devido à forma errada



com a qual eu fazia a conserva nos vidros, o que acabou por deteriorar a coleção, que foi descartada pelos meus pais.

Sabemos que a relação do ser humano com o tempo é subjetiva. Alguns percebem nas marcas do próprio corpo a passagem dos anos, outros precisam contar os dias em calendários e há aqueles que, para se lembrarem do passado no futuro, transcrevem em páginas de diários a escrita de seus dias. E há ainda quem como eu e minha família, veja em coleções de pequenos objetos uma forma de relacionar o presente com o passado. É desse grupo distinto, que o trabalho “*Wunderkammer - Contando ninguém acredita*” tenta se aproximar, para entrelaçar os conceitos de memória e ficção. O *Wunderkammer*, mais conhecido como Gabinete de Curiosidades, pode ser considerado um ancestral do museu como o conhecemos hoje. Trata-se de uma espécie de estante ou receptáculo - surgido em meados do século XVI na Europa - onde se armazenava diversos tipos de objetos e artefatos para exibi-los ao público. Desde animais mortos a pequenas joias, a diversidade de objetos exóticos buscava despertar a curiosidade do observador. Em uma versão contemporânea de tal recurso expositório, apresento nas páginas de um livro de artista, um recorte de uma série de objetos que foram acumulados por três gerações da minha família, e que fazem parte do nosso gabinete de curiosidades. Através de fotografias e microtextos escritos a partir de lembranças de acontecimentos relacionados a

esses objetos, busco refletir sobre a ficção criada nesse jogo entre imagem/objeto e memória. Trata-se de um museu imaginário, que orbita entre a realidade e o desejo de ter vivido - ou não - determinada situação.



Título: Wunderkammer - Contando Ninguém Acredita

Ano: 2021

Técnica: Livro de Artista

Dimensões: 10cm x 15cm - 55 Páginas

Tiragem: 15 exemplares

Neste trabalho a fotografia aparece como registro, como um recurso para reunir e expor os quarenta e cinco objetos inventariados e assim concatenar imagem e texto, memória e ficção. A ideia de produzir um livro de artista, surge justamente da dificuldade de expor fisicamente essa coleção, que possui peças de grande valor sentimental. Ao produzir os exemplares do livro manualmente, coloco em cada um deles o mesmo afeto e atenção dedicados no arquivamento desses objetos, um *“arquivamento que tanto produz quanto registra o evento”* (DERRIDA, 2001, p. 29), pois delinea recortes de tempos felizes, outros nem tanto, e que de certa forma funcionam como alimentadores do sentimento de nostalgia que me acompanha. Pensar esses objetos como fontes disparadoras para a criação de narrativas ficcionais, é provocar um resgate de lembranças em tempos e espaços perdidos na memória, é sobrevoar a saudade. O escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015) na belíssima obra *“O livro dos Abraços”* (2002), me ajuda a entender esse desejo de conservar momentos tentando reconstruir percursos de caminhos, alguns pelos quais sequer passei, e de contar histórias que supostamente existiram antes da minha própria existência, quando ele diz que:

como trágica ladainha a memória boba se repete. A memória viva, porém, nasce a cada dia, porque ela vem do que foi e é contra o que foi. Auíheben era o verbo que Hegel preferia, entre todos os verbos do idioma alemão. Auíheben significa, ao mesmo tempo, conservar e anular; e assim presta homenagem à história humana, que morrendo nasce e rompendo cria. (GALEANO, 2002, p. 65).

Fica evidente aqui o caráter ficcional e autobiográfico deste trabalho, pois em nenhum momento deixo de transparecer a vontade de estar nesses tempos e lugares que não existem mais. São ruínas do meu passado, que se sustentam apenas por lampejos de cenas em preto e branco. Memórias fragmentadas que tentam se organizar a partir da observação desses objetos que representam nada mais do que ausências, e que constituem na forma de um livro de artista, algo que funciona como uma prequela da minha própria ficção. Nas palavras do crítico literário Andreas Huyssen (1942):

o desejo nostálgico pelo passado é, sempre, um desejo de outro lugar. Por isso, a nostalgia pode ser pensada como uma espécie de utopia invertida. No desejo nostálgico unem-se a temporalidade e a espacialidade (HUYSSSEN, 2014, p. 87).

Talvez seja da estrutura geral de toda obra de arte autobiográfica, que o significado de sua narrativa se torne intrínseco ao artista, mas prefiro pensar que a relação que se dá entre esse tipo de obra e o olhar subjetivo do espectador seja algo bem mais potente do que isso. Quando estamos diante de uma imagem, estamos diante da substituição de alguma coisa, porque uma imagem nunca é o que ela representa ser. Logo, observar uma obra de arte é, também, olhar para algo que não é mais aquilo que originalmente foi feito pelo artista, pois *“a obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa”* (HEIDEGGER, 2016, p.11) que se transformou, ou que renasceu a partir da percepção subjetiva do nosso próprio olhar.

Os objetos que selecionei e fotografei para apresentar nesta obra, ainda que apareçam nas páginas cronologicamente ordenados e acompanhados de textos ficcionais que dizem respeito a situações supostamente vividas por mim ou por meus familiares, podem carregar lembranças múltiplas, pois são objetos comuns que muitas vezes fizeram parte do passado de outras pessoas. Sempre há uma referência externa, uma espécie de resto de memórias que emerge das profundezas do cérebro no ato da observação. Um exemplo desta situação descrita, aconteceu quando mostrei o livro, ainda em versão digital, para o meu amigo e professor Flávio Gonçalves. Dentre as tantas lembranças pessoais que lhe ocorreram ao percorrer as páginas do livro, a que mais me chamou a atenção foi sobre a imagem da contracapa, onde estão organizadas em forma de mosaico todas as fotografias dos objetos que compõe o trabalho. Através dessa montagem feita por mim, ele disse ter sido remetido a uma obra do artista francês Christian Boltanski (1944-2021) chamada “*O inventário de objetos pertencentes a um jovem de Oxford*” (1973) em que o artista, cujas obras abordam questões relacionadas à memória, identidade e ausência, reúne e fotografa objetos dispondo-os em uma espécie de memorial, utilizando a fotografia como base para a produção de memórias ficcionais inventadas por ele.



*"O Inventário de Objetos Pertencentes a um Jovem de Oxford" - Fotografia
Christian Boltanski - 1973*

Quando digo que essa referência foi o que mais me chamou a atenção, quero expressar qual foi a minha surpresa pelo fato de eu próprio desconhecer - até aquele momento - o referido trabalho de Boltanski, que tanto se assemelha visualmente ao *layout* produzido por mim para a contracapa de *Wunderkammer – Contando Ninguém Acredita*. Embora no conjunto os trabalhos sejam diferentes, confesso que num primeiro momento me senti frustrado pelo fato de haver tamanha semelhança entre parte deles; mas depois entendi que cada obra de arte tem a sua potência individual e que a maneira e os propósitos empreendidos pelo artista, é que as tornam únicas e capazes de produzir no espectador, diferentes efeitos de contemplação e encantamento. No livro “*Esculpir o Tempo*”, Andrei Tarkovski (1932-1986), ao refletir sobre aquilo que há de único em uma imagem artística, já dizia que,

quando começa a trabalhar, o artista deve acreditar que é a primeira pessoa a dar forma a um determinado fenômeno. Trata-se de algo que está sendo feito pela primeira vez, e de uma forma que só ele sente e compreende. (TARKOVSKI, 1998, p. 131).

Podemos pensar então, que na arte a memória e a ficção iniciam um namoro sem compromisso no momento da concepção do trabalho, e amadurecem, constituindo uma relação de amor mais séria, somente mais tarde, a partir das conexões que o espectador estabelece com a obra de arte.



Contracapa da obra Wunderkammer - Contando Ninguém Acredita

3 A FICÇÃO AMA A FOTOGRAFIA

"Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo."

Jorge Luis Borges⁹

Uma viagem no tempo é uma utopia. Senão, vejamos o que diz o dicionário, sobre o qual define utopia como: *substantivo feminino, o que está no âmbito do irrealizável; que tende a não se realizar; quimera, sonho; fantasia*. Para reforçar essa ideia podemos recorrer ainda à etimologia da palavra, cuja junção dos termos gregos “*u*” (não) e “*topos*” (lugar) resulta em “não lugar” ou “lugar nenhum”. Sendo assim, viajar no tempo, deslocar-se do lugar instante presente para outro do passado ou do futuro, seria algo impossível de ser feito? Eu diria que talvez na realidade, mas nunca na ficção. E arriscaria dizer ainda que toda fotografia, de certo modo, pode ser considerada um bilhete de passagem para uma viagem no tempo feita através de uma máquina; não uma máquina do tempo como aquelas idealizadas no cinema e na literatura, mas uma máquina fotográfica. Imagine uma viagem ativada pela memória, que neste caso, funcionaria como a abertura do obturador, liberando em uma fração de segundo,

⁹ Poeta, escritor e ensaísta argentino do Século XX.

o feixe de luz que vai seccionar o tempo, nos dando a possibilidade de reposicionar o recorte fracionado onde quer que queiramos. Neste cenário, a velocidade de “abertura” da memória seria insuficiente para que conseguíssemos situar com exatidão a cronologia dos momentos, induzindo-nos assim, à produção imediata de ficções.

A arte nos convida a imaginar, e a relação da ficção com a fotografia se dá justamente, no âmbito da imaginação. É quando colocamos em atividade a nossa capacidade de inventar, elaborar e produzir narrativas a partir de pedaços de informações do passado, ou com os vestígios de memórias encontrados nos caminhos percorridos durante essa suposta viagem temporal. Assim acontece com as fotografias apropriadas que utilizo em meus trabalhos artísticos, pois cada uma delas se apresenta para mim como um bilhete de passagem, que me permite embarcar em uma viagem no tempo; em uma história que não é minha, mas que está situada entre aquilo que vivi e aquilo que posso imaginar. Muitas vezes no meu primeiro encontro com essas fotografias, sou seduzido pelo desejo de verdade, pela curiosidade que nasce junto à observação dessas imagens. Trata-se, é claro, de uma busca inglória por uma veracidade que não existe, visto que *“a imagem autêntica é uma contradição em si, porque está em lugar de algo que temos por real”* (BELTING, 2011, p.17). mas que sabemos que não mais o é.

Essa fase do meu processo de trabalho sugere um efeito de *Fata Morgana*¹⁰, no sentido de que a tentativa de desvendar (ou entender) a cena fotografada, se desfaz como uma miragem à medida em que me aproximo dela. Quanto mais eu conheço a imagem retratada, mais desconhecida ela se torna para mim, pois o conhecimento abre lacunas variáveis, gerando cada vez mais mistérios acerca da fotografia, produzindo desta forma, infinitas aberturas de pensamentos. É a partir desse ponto, em que abduco da busca por uma realidade autêntica (que não existe mais) e me dedico apenas aos recortes possíveis da narrativa visual, que a imaginação toma o lugar da verdade e entra em cena a construção de ficções. Assim, as narrativas presentes nessas fotografias, são atravessadas por imagens da minha própria memória, ou melhor, por fragmentos de imagens, uma vez que estas, também não são mais uma realidade. Walter Benjamin (1892-1940) já afirmara que, “*a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido*” (BENJAMIN, 1985, p. 224). As imagens que apreendemos na memória, embora muitas vezes nos pareçam claras, não são fidedignas, elas não reproduzem com exatidão os acontecimentos vividos. Essas imagens mentais que formulamos são frutos de

¹⁰ Efeito óptico. Miragem produzida por inversão térmica em determinados lugares, sendo vista com mais frequência no mar.

desejos inconscientes, logo, nos aparecem desconexas como num sonho. Ao tentar organizar esses fragmentos, colocamos em prática a nossa capacidade de invenção, juntando, reorganizando e colando os pedaços; o resultado é a produção de uma narrativa inédita e ficcional.

Pensar a imagem como um mecanismo propulsor que induz a memória à criação de narrativas ficcionais, talvez seja uma forma diferente de dizer que a memória é um tipo de imaginação em movimento, ou um conjunto de imagens em ação. Não há pensamento se não houver imaginação e não existe imaginação sem imagens. As imagens aqui referidas não são aquelas exclusivamente visuais. Pode-se imaginar com a audição, o tato, o olfato e com o paladar. Há maneiras de ver e de produzir imagens. De qualquer forma, somos impulsionados por elas, sejam estáticas ou em movimento. Nos sonhos, por exemplo, o que imaginamos é uma sequência (des)ordenada de imagens fragmentadas de momentos vividos ou não. Os fragmentos imagéticos produzem assim, fragmentos de memórias que reunidos, constroem uma narrativa distorcida sobre aquilo que pensamos ser real. Neste sentido, a fotografia, enquanto registro e imortalização dessas imagens, é um objeto de desejo da ficção. Gosto de pensar na ideia de que é quando o encontro entre esses dois conceitos acontece, que se estabelece uma relação de amor que resulta em imaginação e invenção, tornando nossas vidas mais poéticas.

Ao longo deste capítulo discorrerei sobre outro trabalho desenvolvido durante essa pesquisa, um objeto, que nasceu de um desejo de representar visualmente esse encontro fragmentário e ficcional entre imagens pretéritas e imagens presentes. Uma tentativa de viagem no tempo, um encontro utópico que é composto por momentos concatenados, ou seja, movimentos que geram o movimento seguinte. Esse objeto, tanto pode ser considerado um trabalho poético, como um documento de trabalho, pois sugere uma reflexão que me leva a pensar sobre essa conjunção entre duas situações distintas que são artificialmente organizadas e propostas. Seria quase como ter uma certeza do presente em uma imagem transparente do passado, e ao mesmo tempo ter uma sugestão do acaso em uma imagem do instante presente. Como um documento de trabalho pode acrescentar novas percepções sobre a ideia de temporalidade presente nas minhas obras, e como trabalho poético pode abrir caminho para uma breve discussão sobre os meios fotográficos empreendidos na arte contemporânea, mais especificamente sobre a forma expandida da fotografia, uma vez que, como poderemos observar na sequência, a utilização deste objeto durante o ato fotográfico ultrapassa os limites da fotografia convencional.

Onde existe uma fotografia
Residem a ficção e as memórias.
As tuas e as minhas.

É quando a imaginação visita a realidade.



São escutas de desejos secretos.

Sonhos...

Ilusões...



3.1 A Câmera do Tempo

Sabemos que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, e da mesma forma sabemos também, que dois ou mais tempos não podem ser vividos ao mesmo tempo, senão na ficção. E é justamente no campo da ficção que a *Câmera do Tempo*, um dos trabalhos que fazem parte desta pesquisa, flerta com a possibilidade de sincronizar dois tempos distintos. O que chamo de *Câmera do Tempo*, nada mais é do que o protótipo de uma máquina, um dispositivo óptico inventado por mim para gerar imagens (congeladas ou em movimento) compostas por cenas do passado e do presente simultaneamente, de forma que os fragmentos de memória encontrados no rastro temporal da nossa existência, sejam representados através do efeito óptico de um caleidoscópio. Trata-se de uma ilusão, uma tentativa de abordar as questões relativas ao tempo e ao espaço, a partir do encontro de fotografias do passado com fotografias do presente; uma ficção produzida pelo atravessamento de imagens que simulam um encontro temporal fragmentado. Um tempo que é ficção, pois só existe na imaginação.



Título: *Câmera do Tempo*

Ano: 2021

Técnica: Objeto/Dispositivo Óptico

Dimensões: 18cm x 13cm x 28cm

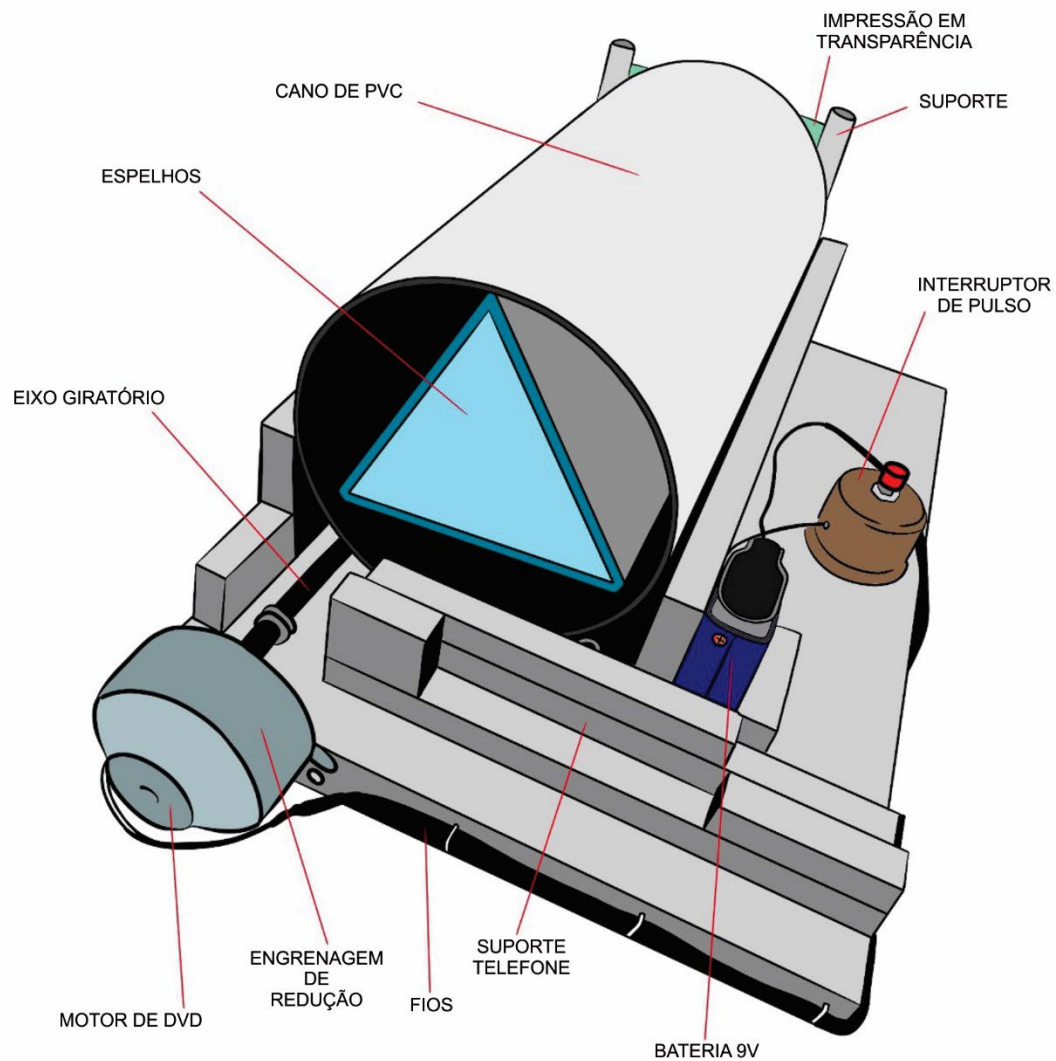
A estrutura do objeto/dispositivo óptico, consiste em uma base de MDF¹¹ medindo 18cm x 28cm, que acomoda dois eixos giratórios de impressora gráfica posicionados paralelamente. Um desses eixos é impulsionado pela rotação de um motor de aparelho de DVD¹², acoplado à engrenagem de redução do motor de um forno de micro-ondas. Esse acoplamento serve para reduzir a velocidade do primeiro motor, de 7800 RPM¹³ para 18 RPM. Alimentado por uma bateria de 9v, o motor é acionado por um interruptor de pulso. Sobre os dois eixos há um tubo de PVC¹⁴ com diâmetro de 100mm que gira mecanicamente, e que possui em seu interior um conjunto de espelhos que formam um túnel triangular. Em uma de suas extremidades, uma fotografia feita no passado, reproduzida e impressa em um filme de acetato, é posicionada como transparência entre a imagem do presente e a lente da câmera do telefone celular, que fica encaixado na outra extremidade do tubo de PVC. A sobreposição de duas imagens, uma congelada (passado) e outra em movimento (presente), atravessa o conjunto de espelhos e é captada pela câmera, produzindo uma nova fotografia (ou um vídeo) com um efeito caleidoscópico. A distorção produzida pelo conjunto de espelhos desse caleidoscópio representaria a fragmentação da memória.

¹¹ Medium Density Fiberboard (Placa de Fibra de Média Densidade)

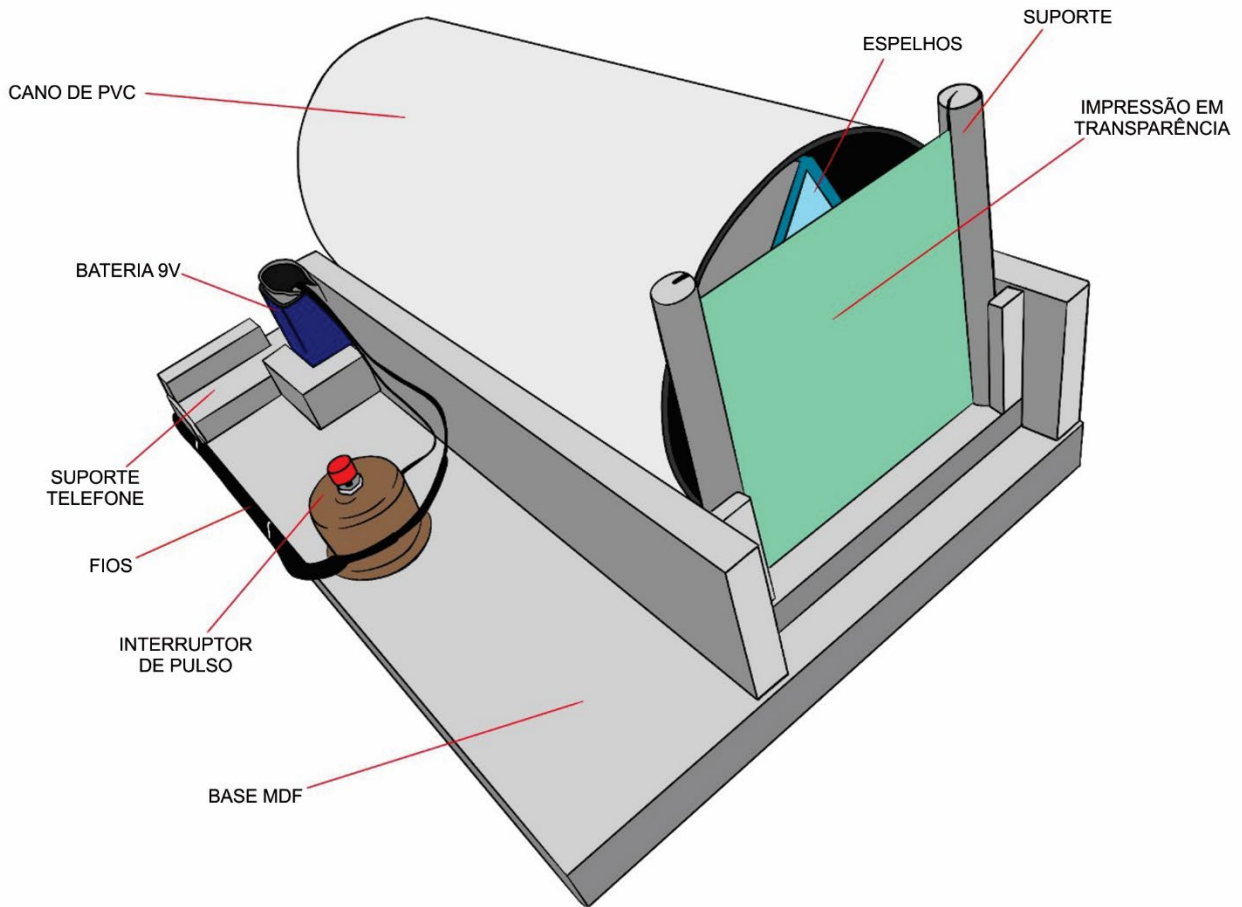
¹² Digital Video Disc (Disco de Vídeo Digital)

¹³ Rotações Por Minuto

¹⁴ Polyvinyl Chloride (Policloreto de Vinila)



Câmera do Tempo (esquema do projeto) - Desenho Digital - 2021



Câmera do Tempo (esquema do projeto) - Desenho Digital - 2021

3.2 Uma Máquina de Imagina(ção)

A *Câmera do Tempo* é uma invenção construída a partir de pensamentos que ousam elaborar um sentido para aquilo que não tem sentido, pois é uma tentativa de tornar visível um encontro impossível e anacrônico. A simultaneidade imagética de um momento do passado com um momento do presente é um ilusionismo, é um fazer artístico. Fazer essa experimentação é flertar com os limites do tempo e do espaço. Considero o ato fotográfico realizado com esse dispositivo, a evidenciação poética de um encontro de tempos distintos, digo isso não apenas pela utilização das fotografias em si (do passado e do presente), mas pelo hibridismo técnico empreendido no fazer. Afinal, “*as práticas fotográficas contemporâneas compreendem a multiplicidade e a heterogeneidade, as passagens e os atravessamentos entre as imagens*” (FATORELLI, 2021, p.6), assim como, a complexa combinação de dispositivos díspares. Senão, o que dizer de um aparato construído com peças obsoletas retiradas de equipamentos descartados, que funciona em conjunto com a alta tecnologia da câmera digital de um *smartphone*? Poderíamos pensar que é um caminho inverso ao seguido pela linha temporal dos métodos fotográficos, na medida em que o avanço da informática tem aperfeiçoado sistematicamente os computadores no que diz respeito ao campo da fotografia, seja na pré-produção ou na pós-produção. Em outras palavras, uma simples edição feita na pós-

produção da imagem, com o uso de *softwares*, filtros ou lentes produzidos em um laboratório industrial e ao alcance de qualquer pessoa, daria conta dos efeitos gerados pelo meu experimento. Não haveria a necessidade de organizar uma parafernália para tal feito, uma vez que, “*com as novas tecnologias computacionais, a fotografia pode ser reorquestrada de modo a preencher qualquer desejo*” (RITCHIN, 1990 *apud* SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 139).

No entanto, aqui estamos falando de arte e de poesia. E quando habitamos esse espaço de imaginação e de liberdade poética, estamos habilitados a inventar e produzir qualquer tipo de desenho, pintura, escultura, traquitana, que seja capaz de nos devolver em realidade visual, aquilo que projetamos na fantasia dos sonhos. Não é necessário que haja um objetivo funcional no algo a ser construído, desde que na construção, o fazer seja um meio de desenvolvimento e aprendizado. Como num ato de “*desinventar objetos*” como dizia Manoel de Barros (1916-2014) na sua sensível “*didática da invenção*”, realoco as peças de determinado aparelho, dando-lhes como destino uma nova função em outro, totalmente diverso do primeiro e desprovido da importância ou responsabilidade de ser “*um objeto de uso, necessário à vida cotidiana*” (SIMONDON, 2020, p.143). Aliás, no poema “*O apanhador de desperdícios*” o poeta nos convida a refletir sobre a potência das “*desimportâncias*” e sobre a capacidade que a “*invencionática*” tem, de ser muito

mais relevante do que a informática. Nos ensinando que é na simplicidade das coisas, que reside o que de mais próximo podemos considerar como definição da palavra felicidade, não no sentido de plenitude, mas como capacidade de entender e perceber momentos felizes nos pequenos encontros da vida.

O apanhador de desperdícios

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios. (BARROS, 2018, p.33).

Ora, se ao longo deste capítulo temos observado a presença frequente de palavras como imaginação, invenção, poesia, sonho e fantasia para tentar metaforizar uma relação amorosa entre a ficção e a fotografia, logo, podemos pensar que estamos entrando em uma máquina do tempo, que seria capaz de nos levar para lugares outrora imaginados como impossíveis, ou fantásticos. E para relacionar os efeitos produzidos pela minha invenção com os conceitos tratados nesta pesquisa, recorro à *Literatura Fantástica* que aborda esse antigo sonho do homem de conseguir justapor diferentes mundos e de buscar a eternidade (no sentido de oposição à morte), seja por um viés temporal ou espacial.

Na novela “*A Invenção de Morel*” (1940), o escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) descreve em sua narrativa, uma máquina inventada pelo personagem Dr. Morel. Trata-se de um aparelho capaz de captar além da imagem, tudo o que ela representa, como por exemplo, o movimento, o som, o cheiro, o sabor e a temperatura. Depois de gravar tudo e reter os dados em uma memória artificial, as ações e instantes são reproduzidos fielmente, recriando uma realidade de simulacro que é repetida de forma infinita. Uma tentativa de tornar possível, de alguma forma, a imortalidade do ser humano. Em uma passagem do livro o personagem narrador descreve essa possibilidade como um desejo, porém, prevê que mesmo com um certo aperfeiçoamento da tal

invenção, ainda assim, considera o êxito impossível. A imagem como um signo, ainda que se sobreposse à realidade, apenas igualaria o sentido da vida presente, em uma vivência futura.

Em algum dia, haverá um aparelho ainda mais completo. Tudo o que for pensado e sentido na vida — ou nos momentos de exposição — será como um alfabeto, com o qual a imagem continuará compreendendo tudo (como nós, com as letras de um alfabeto, podemos compreender e compor todas as palavras). A vida será, pois, um depósito da morte. Mas nem então a imagem estará viva; objetos essencialmente novos não existirão para ela. Conhecerá tudo o que sentiu ou pensou, ou as combinações ulteriores do que sentiu ou pensou. O fato de não podermos compreender nada fora do tempo e do espaço, talvez sugira que a nossa vida não seja apreciavelmente diferente da sobrevivência a ser obtida com esse aparelho (CASARES, 1986, p. 65).

Diferentemente do Dr. Morel, ao produzir este trabalho, não busco “imortalizar” um momento passado, que assim já é entendido por aquilo que significa uma fotografia, ou seja, a apreensão permanente do momento registrado. O que pretendo, ao utilizar o efeito do caleidoscópio para sobrepor imagens do passado no presente, em um tempo síncrono que se passa no mesmo espaço, é representar visualmente o que seria essa combinação de imagens feita pela fragmentação da memória, que aparece frequentemente como teoria, mas que não se consolida como uma imagem fora do pensamento. O que de certa maneira poderia parecer impossível de representar, surge na forma de capturas de cenas oníricas, quase que como uma abstração. Trata-se,

claro, de um registro ficcional que deseja tornar evidente o encontro impossível entre dois tempos. No entanto, a própria irredutibilidade da fotografia impossibilitaria a realização desse desejo, visto que,

[...] a imagem é sempre um outro, resultado de um deslocamento constitutivo, inerente ao seu processo de criação, irredutível à condição de duplo de uma realidade preexistente ou de réplica da experiência visual. O desafio frente a essa irredutibilidade é a compreensão do modo peculiar pelo qual a imagem fotográfica difere tanto dos objetos e dos fenômenos fotografados, quanto da imagem percebida pelos sentidos. (FATORELLI, 2021, p. 29).

Para além dessa capacidade de reflexão despertada nas imagens produzidas pelo experimento - como veremos mais adiante - interessa-me ainda, os pensamentos que se precipitam durante a construção do objeto. É no processo de fabricação da obra que os ajustes, tanto poéticos quanto teóricos, vão sendo feitos. A combinação de peças que não foram projetadas para funcionarem juntas, a improvisação de ferramentas, a adaptação de materiais, a hesitação em fazer o desconhecido, o receio do fracasso, são fatores que formam um conjunto de experimentações e descobertas a cada tentativa e erro. E às vezes, um erro é apenas um acerto disfarçado de dúvida. Digo isso, porque o meu “eu” artista não pensa como um profissional da engenharia, ou seja, não parte de um projeto com fórmulas pré-aprovadas. A ideia surge junto com a vontade de fazer, ainda que num primeiro momento eu não faça ideia de como fazer. Em outras palavras, são as incertezas que predominam. Foram várias as

tentativas fracassadas até chegar ao êxito de colocar a *Câmera do Tempo* em funcionamento, e ao vê-la operando, não houve apenas um sentimento de satisfação, mas sim, a convicção de que “*fazer um bom trabalho significa ser curioso e aprender com a incerteza*” (SENNETT, 2021, p. 60 e 61), mostrando que é com insistência e resiliência, que um artista consegue fazer coisas diferenciadas. Na arte, assim como em tantas outras situações da vida, não basta imaginar, é preciso agir.

3.3 No Olhar Caleidoscópico da Memória

A energia que me leva a produzir esse tipo de “máquina” que em um primeiro momento nem eu mesmo sei para que serve, é a mesma que impulsiona uma certa curiosidade que me acompanha desde a infância. Ao desmontar os brinquedos para encontrar em seus mecanismos de funcionamento, as respostas para suas ações programadas enquanto simples brinquedo, o meu “eu” criança remontava formas distorcidas de fazer funcionar a imaginação. Motores que impulsionavam rodas, passavam a servir apenas para produzir barulhos que aos meus ouvidos, eram interessantes. As luzes sincronizadas por pequenos circuitos que ocupavam uma função específica em brinquedos eletrônicos, eram destituídas de suas atribuições originais e designadas ao serviço de uma simples lanterna colorida, que me fazia imaginar formas nas sombras “*arco-iríficas*” produzidas em paredes. Essa ideia de um fazer poético percebida no ato de transformação empreendido pelas crianças em tais objetos, não é algo novo. Em meados do Século XIX ao escrever o texto *Moral do Brinquedo* (1853), o poeta francês Charles Baudelaire (1821) já dizia que,

essa facilidade de satisfazer a imaginação atesta a espiritualidade da infância em suas concepções artísticas. O brinquedo é a primeira iniciação da criança na arte, ou melhor, é para ela a primeira realização e, quando chegar a meia-idade, as conquistas perfeitas não darão a sua mente o mesmo calor, nem os mesmos entusiasmos, nem a mesma crença. (BAUDELAIRE, 1853, tradução minha).

Assim, acredito que o meu desejo de fazer essas associações poéticas entre arte e tecnologia através da invenção de uma máquina, tenha a influência direta do experimentalismo explorado por mim na infância. Filho de um marceneiro curioso e inventivo, sempre tive as máquinas e ferramentas bem próximas de mim, e muitas vezes elas serviam como brinquedos, fazendo parte do meu crescimento e da minha formação.

A presença do homem nas máquinas é uma invenção perpetuada. O que reside nas máquinas é realidade humana, é gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam. (SIMONDON, 2020, p. 47)

O sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett (1943) chama algumas dessas máquinas, que frequentemente habitam o nosso universo particular, de *ferramentas-espelho* (SENNETT, 2021, p. 101) e ele as classifica em dois tipos que nos ajudam a pensar sobre nós mesmos: os replicantes e os robôs. Os replicantes seriam aquelas máquinas que substituem as funções que deveriam ser executadas pelo nosso corpo, como por exemplo: um aparelho auditivo que nos devolve a audição na medida certa, um marca-passo que restaura a frequência cardíaca permitindo que o coração volte a funcionar de forma adequada, uma máquina de hemodiálise que filtra o sangue fazendo o papel dos rins que não funcionam mais. Enquanto os robôs seriam aqueles que fazem de forma mais potente aquilo que ainda somos capazes de fazer, tornando as ações mais rápidas, mais fortes e com maior capacidade;

como um veículo que se desloca com maior rapidez do que nossas pernas, uma máquina industrial que produz mais e em menor tempo do que as mãos de um operário, ou ainda, a memória de um computador cuja armazenagem, teoricamente, seria maior em relação ao cérebro humano. Nas palavras do autor, *“o replicante nos mostra como somos, e o robô, como poderíamos ser”* (SENNETT, 2021, p. 101).

A partir dessa análise sobre as máquinas, interessa-me pensar qual seria a dimensão humana da Câmera do Tempo enquanto objeto técnico. Seria possível classificá-la em pelo menos um dos dois tipos referenciados por Sennett? Ou ela seguiria um desvio, um caminho à margem dessas tipificações? Creio que o objeto/dispositivo inventado por mim não substitua nenhuma função do corpo humano e, também, não potencialize nenhuma das suas capacidades físicas, no entanto, acredito que a reflexão gerada no fazer e na operação da máquina seja a sua principal qualidade. Podemos pensar a Câmera do Tempo como um dispositivo que produz utopias, e que nos induz a pensar sobre questões da nossa própria memória, e sobre a relação do presente com o nosso passado, utilizando para isso o poder ficcional da fotografia. Dessa forma ela ajudaria a nos “espelhar”, considerando as questões mais amplas do tempo num sentido de existência. Um esquecimento, uma memória perdida, uma lembrança, são elementos que podem ser resgatados quando pensamos o encontro ficcional

do tempo produzido pelo experimento. Não seria absurdo dizer então, que essa minha vontade de criação artística e tecnológica tenha um certo teor nostálgico envolvido, pois carrega a memória da infância em cada movimento executado na produção de uma obra de arte.

Por outro lado, o filósofo francês Gilbert Simondon (1924 – 1989) em seu livro “Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos (1958), nos diz que na infância o nosso *“saber técnico é implícito, adquirido pelo hábito, não pelo pensamento”*, e que ao nos tornarmos adultos somos capazes de tomar consciência e realizar uma operação de reflexão, pois temos à disposição *“os meios de conhecimento racional elaborado pelas ciências”* (SIMONDON, 2020, p.143). Essa afirmação é importante para ressaltar o modo inventivo no meu processo artístico, que começou na infância, mas que obteve maior relevância ao conhecer os recursos disponibilizados pelo conhecimento científico, afinal,

a arte é um campo do conhecimento onde se colocam e resolvem problemas, é o lugar onde se pode especular sobre temas e relações que não são possíveis noutras áreas do conhecimento. (CAMNITZER, 2011).

Ao aprofundar os estudos sobre fotografia, memória e ficção, a artesanania ganhou status acadêmico, porém, sempre procurando manter a inocência do ser criança, até porque, como disse Oswaldo Montenegro ao se referir à arte: *“que ninguém a tente complicar, porque é preciso simplicidade pra fazê-la florescer”* (MONTENEGRO, 1997).

3.4 Porto Alegre x Braunlage I, II e III

Como venho ressaltando ao longo dessas argumentações, defendo que as imagens caleidoscópicas produzidas pela Câmera do Tempo não atuam simplesmente como elementos ilustrativos, mas buscam existir como meios de reflexão. Penso que, o conjunto de espelhos inserido no interior do tubo giratório do objeto/dispositivo, produz um efeito visual similar ao dos antigos caleidoscópios porque, assim como os pedaços de tecido desfiados, trapos, conchas e cacos de vidro contidos no “*brinquedo científico*”, o tempo e o espaço abordados por mim e representados na fusão das imagens produzidas pela máquina, também são “*da ordem do resto e da disseminação*”, são portanto, “*uma desmontagem errática da estrutura das coisas*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145), neste caso, da estrutura da memória.

Diferentemente do brinquedo tradicional, em que as imagens mudam conforme o giro do caleidoscópio, com a Câmera do Tempo a mudança ocorre no sentido temporal, visto que “o giro” se dá no momento presente da operação do dispositivo, alternando os significados da imagem vista. As fotografias do passado permanecem as mesmas, não se alteram no sentido de registro, no entanto, suas imagens já não pertencem mais ao passado, pois são modificadas, energizadas e revividas pela sobreposição das imagens do presente, sempre à luz da ficção.

A simbologia do caleidoscópio neste trabalho tem a ver com a forma poética de olhar as imagens por diferentes perspectivas e perceber a distinção do tempo e do espaço a que pertencem. Não tenho a pretensão de dizer que isso é possível ao simples olhar do espectador, mas penso que a capacidade de proporcionar um olhar reflexivo funcione da mesma forma em que quando estamos diante de uma fotografia feita com dupla exposição¹⁵, com a diferença de que neste experimento estamos diante de uma dupla exposição feita com um intervalo de quarenta anos. Imaginar a produção de uma fotografia do passado sendo concluída décadas depois, certamente coloca em evidência as questões existenciais do ser humano no que diz respeito à memória, trazendo a possibilidade de expandir o pensamento sobre a relação da ficção com a fotografia, projetando assim, novas realidades. Seria uma forma de reconstruir algo através de pedaços e refletir sobre aquilo que não está sendo dito explicitamente pela imagem, mas que tem o poder de dar condições de pensar a vida em forma de poesia, não em um sentido de gênero literário, mas como percepção de mundo.

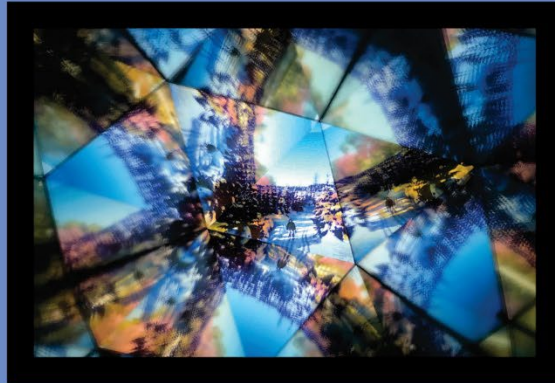
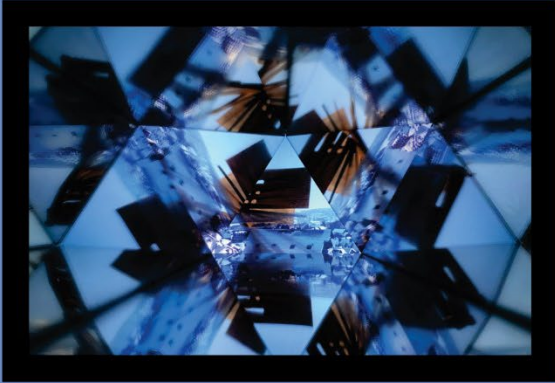
Para o experimento realizado com o objeto/dispositivo óptico “Câmera do Tempo”, uma sequência de doze fotografias feitas pela personagem Diva, na

¹⁵ Técnica fotográfica em que são sobrepostas duas ou mais fotografias, formando uma terceira imagem.

neve de Braunlage Harz, na Alemanha em 1981, foi reimpressa em material transparente e utilizada no dispositivo. As imagens do passado foram atravessadas por imagens do presente, feitas em determinados lugares de Porto Alegre, produzindo assim, novos registros. Dentre as dezenas de fotografias feitas na cidade, três foram selecionadas para compor a série intitulada Porto Alegre x Braunlage I, II e III. A primeira fotografia selecionada foi feita diante do Monumento aos Açorianos, de autoria do escultor gaúcho Carlos Tenius (1939), a segunda foi contemplada com as cores do Jardim Botânico de Porto Alegre, e a terceira tem como pano de fundo a abóboda da Catedral Metropolitana da capital. Sem aprofundar-me nos motivos escolhidos para tais locações, visto que penso ser desnecessário especificar, quero salientar que as memórias, tanto históricas quanto pessoais, foram levadas em consideração no momento dos registros.



Braunlage Harz / Diva - Série Fotográfica - 1981 - Acervo do autor



Título: Porto Alegre x Braunlage I, II e III
Série Câmera do Tempo
Ano: 2022
Técnica: Fotografia
Dimensões: 50cm x 35cm



“Porto Alegre x Braunlage I, II e III - Série Câmera do Tempo”
em exposição na Mostra de Fotografia “Através da Imagem - Imagens para Recomeçar”
Montenegro - 2022

Citando novamente o autor Richard Sennett,

três habilidades essenciais constituem a base da perícia artesanal. São elas as capacidades de localizar, questionar e abrir. A primeira tem a ver com tornar algo concreto, a segunda, com refletir sobre suas qualidades, e a terceira, com expandir o seu sentido. (SENNETT, 2021, p. 309).

Dessa forma, podemos pensar que com a produção do objeto/dispositivo Câmera do Tempo, foi concretizada a ideia de tornar possíveis na realidade, as imagens outrora pensadas como oníricas, depois, ao tentar refletir sobre a funcionalidade da máquina, questionamos a sua existência e dimensão humana enquanto objeto técnico. E para validar o pensamento de Sennett sobre a base da perícia artesanal, podemos pensar que a série fotográfica Porto Alegre x Braunlage I, II e III tem como principal objetivo, expandir o sentido do objeto/dispositivo Câmera do Tempo, colocando em suspensão as ideias de tempo e espaço, fazendo emergir pensamentos sobre os conceitos até aqui estudados.

Memórias Nos Fazem Relembrar

Antes de qualquer consideração, quero deixar claro que o que escrevo neste momento já é passado; pois as palavras que vão surgindo na página em branco, destituem suas antecessoras do instante presente, colocando-as em um tempo anterior. Neste momento escrevo algo para ser lido por alguém no futuro; futuro esse, que será o presente de quem lerá e que também se tornará passado ao término da leitura de cada palavra, ou seja, escrevo para um futuro predestinado a ser um passado.

Dois anos se passaram desde que a primeira palavra desta dissertação foi escrita. De lá para cá muita coisa mudou, e outras mudaram muito pouco. O caos que descrevi no início se manteve por um longo período, e mais vidas foram perdidas pelo caminho, algumas por negligência governamental outras por negligência própria mesmo. Por acreditarem em um tipo de ficção que é usada para o mal. Aquilo que chamamos de mentira (ou nos tempos cibernéticos de “*fakenews*”) contribuiu muito para a desinformação, e conseqüentemente para que situações de risco que poderiam ter sido evitadas, acabassem se concluindo. Que a memória desse período não seja perdida no tempo, e que os registros fotográficos e escritos, nos sirvam de suporte para evitar o esquecimento, e assim, não permitirmos que aconteça novamente.

No que refere ao cerne da pesquisa, considero importante salientar que um trabalho artístico não é feito para ficar contido em si mesmo. A intenção que nós artistas temos ao produzir determinada obra é válida, claro; mas o que verdadeiramente importa é o efeito que ela vai causar, e no que ela vai se tornar ao ser confrontada pelo olhar do espectador. O significado de uma obra artística atravessa épocas e é capaz de se modificar a cada contexto de exposição, ou seja, de apresentação aos diversos mundos em que estamos inseridos. Por isso a importância de um estudo científico, mas acima de tudo, poético.

Abordar o tempo e o espaço nos trabalhos apresentados nesta pesquisa foi um estudo fundamental para a análise e investigação das relações estabelecidas entre a memória e a ficção na fotografia. Até porque, fotografia, memória e ficção são conceitos que geram possibilidades, que transcendem os tempos e espaços, que criam caminhos e desvios, conduzindo o pensamento no trajeto sinuoso que uma pesquisa em arte percorre. Os experimentos que foram realizados e as novas referências que me foram apresentadas ou descobertas, serviram como ferramentas para auxiliar na percepção sobre o meu próprio trabalho. Não tenho a pretensão de desvendar com esta pesquisa, as capacidades particulares de cada conceito estudado, até porque isso seria impossível diante de tantos desdobramentos possíveis, mas apenas mostrar a

potência de reflexão que juntos eles disponibilizam ao ser humano, no sentido de elaboração de pensamentos sobre a própria existência.

Quando estou finalizando a escrita de um texto sobre arte, procuro não deixar a impressão de um encerramento. Penso que na arte, a reflexão é contínua, pois os caminhos além de diversos são transmutáveis. A pesquisa segue, pois os conceitos estudados permitem infinitas aberturas. Continuarei coletando memórias, garimpando fotografias, criando roteiros, editando imagens, inventando coisas, enfim, pesquisando e colaborando para fazer da arte um instrumento poético de sobrevivência. Uma ferramenta para ajudar a fazer com que as pessoas possam

“se sentir melhor preenchendo vazios existenciais ao constituir um pequeno mundo em paralelo, uma vida em outras dimensões, como um brinquedo, ou uma obra, revelando sombras de fantasmas com o cheiro de velhas fotografias.” (CUNHA, 2013, p. 75).

Um Breve Epílogo (Des)construído

Meu avô era pedreiro, no sentido nobre da palavra carregava o ofício natural de um João de Barro, construía casas, prédios, muros e o que mais lhe fosse solicitado. Derrubava e reerguia edificações como quem desmonta e monta um Lego¹⁶. Meu pai por sua vez ganhou a vida como marceneiro, e complementava a renda familiar fazendo bicos de carpinteiro. Tendo a madeira como matéria-prima construía e modificava o que queria, desde móveis e pequenos objetos à grandes estruturas, como madeiramento para telhados e até mesmo casas inteiras. Muitas vezes trabalhavam juntos e por vezes discordavam um do outro, mas sempre chegavam ao objetivo pretendido. Em comum entre os dois, havia a pouca (ou quase nenhuma) escolaridade e a responsabilidade de construir aquilo a que haviam se proposto. Embora inteligentíssimos dentro de seus ofícios, não tinham nenhum conhecimento acadêmico, o que não os impedia de construir, pois a construção era o objetivo, ainda que por vezes fosse necessário desconstruir algo para só então reconstruir com novo formato e funcionalidade.

Quando comecei a estudar arte na universidade em 2015, o que mais eu ouvia os professores falarem em aula era a palavra "desconstrução".

¹⁶ Jogo composto por várias peças de plástico que se encaixam umas nas outras e que permitem fazer vários tipos de construções.

Desconstruir a imagem, desconstruir o desenho, desconstruir o pensamento, desconstruir a forma de ver arte... enfim, a palavra do momento era "desconstrução". Eu ficava pensando: — Estou na faculdade para aprender e somar coisas novas ao conhecimento que já adquiri ao longo da vida. Meu objetivo aqui é refinar minha bagagem intelectual e não "desconstruir" o que já aprendi. Como posso querer construir desconstruindo? Isso não seria desaprender?

Com o passar do tempo fui entendendo que a desconstrução proposta pelos professores não tinha nada a ver com o ato de desconstruir/destruir, e que na verdade era necessária apenas uma análise mais profunda da palavra para que eu pudesse entender o verdadeiro sentido empregado por eles, o sentido de "desconstrucionismo", palavra definida no dicionário como *"teoria da crítica que preconiza a análise e interpretação de uma obra condicionada pela retórica, pela polissemia e pelo pluralismo"*, ou seja, desconstruir nada mais é do que enxergar as coisas por outra perspectiva, de forma que a reflexão sobre determinado assunto nos possibilite um entendimento mais amplo, uma capacidade de multiplicar os sentidos abrindo diferentes possibilidades.

Fui sendo desconstruído aos poucos e hoje entendo que essa "desconstrução" é fundamental e necessária na atual conjuntura em que vivemos, principalmente na área do ensino, mais especificamente no ensino de

arte que embora tenha sido reconhecido como uma área independente dentro dos parâmetros curriculares nacionais, na prática, ainda não atingiu a sua maioria. Enquanto houver professores com capacidade de desconstruir pensamentos gessados e olhares sem perspectivas, haverá pessoas com formação e capacidade de discordar e questionar, no intuito de desconstruir e reconstruir com novos formatos e novas funcionalidades, como tão bem faziam com ingênua maestria, meu avô e meu pai.

Amoré Dias Vieira.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARRETO, Bruno Gularte. **5 casas: fragmentos para pensar uma arqueografia de si**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. São Paulo: Alfaguara, 2018.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder em desejos: la concepción de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Morale du joujou**. Documento eletrônico. Disponível em: <https://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/moraljou.htm> Acesso em: 08 nov. 2021.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne Editora, 2011.

_____. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo. Brasiliense, 1985.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. Tradução: Regina Silva. Título original: Dopo il futuro. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e Vida**. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 2001.

_____. **O livro de areia**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVIÑO, Mariana Fogaça. **A construção do fantástico na novela *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares**. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015.

CAMNITZER, Luis. **O Artista, o cientista e o mágico**. Tradução: George Bernard Sperber. Nova Iorque: State University of New York, 2011.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. Tradução: Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

CORRÊA, Rafael. **Até aqui tudo bem**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2018.

CRIMMIN, Michaela. **Um alvo em movimento**. Em: Tensão & Conflito: arte em vídeo após 2008. Lisboa: Fundação EDP, 2017.

CUNHA, Eduardo Vieira da. **A fronteira e o buraco: o pampa e os limites entre arte e vida na obra de Copês**. Em: Revista Croma, Estudos Artísticos. Lisboa: FBAUL/CIEBA, 2019.

_____. **Eduardo Vieira da Cunha**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003.

_____. **Projeto percurso do artista: Eduardo Vieira da Cunha**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Cláudia de Moares Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução: André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **O peso dos tempos**. Levantes. São Paulo: SESC, 2017.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, Annateresa. **O retrato fotográfico como alteridade: Fernando Lemos**. Em: SANTOS, Alexandre e CARVALHO, Ana Maria Albani de. (orgs.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

FATORELLI, Antonio. **Hibridismos na fotografia: imagens do tempo**. Rio de Janeiro: Atipia, 2021.

FONTCUBERTA, Joan. **A Caixa de Pandora: A fotografia depois da fotografia**. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2014.

_____. **El beso de Judas. Fotografía y verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

GALEANO, Eduardo. **O caçador de histórias**. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2019.

_____. **O livro dos abraços**. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GOMES, Ana Filipa de Sá Alves. **Memória do tempo: tipologia de um retrato**. Dissertação de Mestrado em Pintura. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011.

GONÇALVES, Flávio. **Documentos de trabalho: percursos metodológicos**. Revista-Valise. Porto Alegre, v.9, n.16, p.18-39, dez. 2020.

_____. **As categorias peirceanas e as poéticas visuais (uma argumentação doméstica)**. Revista Porto Arte. Porto Alegre, v.25, n.41, jul. 2019.

_____. **As três categorias fenomenológicas em C. S. Peirce**. Não publicado.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2016.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Políticas de memória no nosso tempo**. Tradução: Ana Fabíola Maurício. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

KABAKOV, ILYA. **The man who never threw anything away**. Ilya Kabakov: Ten Characters. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1989.

KIEFER, Luísa Martins Waetge. **Sobre fotografia e ficção: histórias em imagens**. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

MAIRAL, Pedro. **A Uruguaia**. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. **Uma noite com Sabrina Love**. Tradução: Livia Deorsola. São Paulo: Todavia, 2019.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução: Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

POHLMANN, Angela Raffin. **Pontos de passagem: o tempo no processo de criação**. Tese de Doutorado em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

QUINTANA, Mario. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

RECAMIER, Paul-Claude. **Sobre a função do fantasma na criação artística e na psicose**. Em: Art et fantasme. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1984.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa e artes visuais**. Em: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. (orgs.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **A natureza metamórfica da fotografia.** Projeto História. Documento Eletrônico, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v70p65-91> Acesso em: 29 set. 2022.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHLÖGEL, Karl. **En el espacio leemos el tempo: sobre historia de la civilización y geopolítica.** Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

SENNETT, Richard. **O artífice.** Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2021.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos.** Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIEIRA, André Dias. **Um conto Japonês: o flerte da arte com a literatura.** Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais – Licenciatura. Montenegro: UERGS, 2018.

ZIELINSKY, Mônica. **Dos arquivos às colagens e às apropriações.** Em: Eduardo Vieira da Cunha. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003.

Filmes:

24 FRAMES; Direção: Abbas Kiarostami; Irã, 2017.

BALLET MÉCANIQUE; Direção: Dudley Murphy, Fernand Léger; França, 1924.

DARK; Direção: Baran Bo Odar; Alemanha, 2017.

LA JETÉE; Direção: Chris Marker; França, 1962.

NOSTALGIA; Direção: Andrei Tarkovsky; Itália, 1983.

QUANTO TEMPO O TEMPO TEM; Direção: Adriana Dutra; Brasil, 2015.

SHIRLEY - VISÕES DA REALIDADE; Direção: Gustav Deutsch; Áustria, 2013.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA; Direção: Pedro César; Brasil, 2010.

Músicas:

METADE. Compositor e intérprete: Oswaldo Montenegro. Rio de Janeiro: Warner Music, 2004. CD, (3:17)

"Digo às vezes que não concebo nada tão magnífico e tão exemplar como irmos pela vida levando pela mão a criança que fomos. Imaginar que cada um de nós teria de ser sempre dois, que fôssemos dois pela rua, dois tomando decisões, dois diante das diversas circunstâncias que nos rodeiam e provocamos. Todos iríamos pela mão de um ser de sete ou oito anos, nós mesmos, que nos observaria o tempo todo e a quem não poderíamos defraudar. Por isso é que eu digo: Deixa-te levar pela criança que foste. Creio que indo pela vida dessa maneira talvez não cometêssemos certas deslealdades ou traições, porque a criança que nós fomos nos puxaria pela manga e diria: 'Não faças isso.'"

José Saramago



