

**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

MAÍRA IMENES ISHIDA

REMINISCÊNCIAS
fotografia, identidade, memória e morte

São Paulo

2017

MAÍRA IMENES ISHIDA

REMINISCÊNCIAS:

fotografia, identidade, memória e morte

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Artes,
do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista - UNESP,
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Artes Visuais,
Área de concentração: Artes Visuais,
Linha de Pesquisa: Processos e
Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente

São Paulo

2017

MAÍRA IMENES ISHIDA

REMINISCÊNCIAS:
fotografia, identidade, memória e morte

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a Área de concentração em Artes Visuais, Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

I79r

Ishida, Maíra Imenes, 1985-
Reminiscências : fotografia, identidade, memória e morte / Maíra Imenes Ishida. - São Paulo, 2017.
140 p.: il., color.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente.
Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Esquecimento. 3. Identidade. 4. Memória. 5. Morte. I. Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701

Prof. Dr. Agnus Valente

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes – Orientador

Profª. Drª Rosângela Miranda Cherem

Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes

São Paulo, dia 6 de junho de 2017

À memória de minhas três avós, Ito, Nilza e Tuta.

Agradecimentos

À minha mãe, Márcia Imenes, pelo imenso apoio de sempre, entusiasta de meus projetos, pela inspiração, pelas memórias e fotografias, graças às quais pude desenvolver os projetos artísticos aqui apresentados. Além disso, pelo auxílio na correção e revisão dos textos.

Ao meu pai, Américo Ishida, pelo apoio, incentivo e pelo empréstimo de suas fotografias familiares e por ajudar a compor minha história, pelas histórias de nossos antepassados.

À Heloisa Marina, pela parceria que nasce dessa profunda amizade e que deu lindos frutos como o projeto *Eu à Beira do Precipício*. Pelas trocas como pesquisadoras e apoio constante. Pela leitura cuidadosa do primeiro capítulo com comentários valiosos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Agnus Valente, pela confiança, carinho, oportunidade e orientação.

À banca examinadora, Prof^a. Dr^a Rosângela Cherem pela cuidadosa leitura, valiosos apontamentos e indicações de leituras, e Prof. Dr. José Spaniol pela preciosa contribuição e comentários.

Ao Paulo de Tarso L. Brandão, pelas conversas, indicações de leitura e ajuda com os termos e textos filosóficos.

À Lúcia Quintiliano, pela companhia na caminhada repleta de conversas, trocas, pela leitura do texto e, sobretudo, pela contribuição na montagem da exposição final e expografia.

À Alessandra Íorio, pela companhia e amizade que se concretizou neste percurso, pelas trocas de informações e incentivo.

Ao Douglas Pêgo, pela mão e olho no auxílio da construção do projeto gráfico.

Ao Gonzalo Baz, pelas conversas iniciais, desde a concepção do projeto, e sugestões de leitura.

A todas as minhas companheiras de jornada que viveram comigo a experiência do mestrado dando apoio e incentivo, trocando informações e mantendo intensas trocas teóricas, especialmente: Amanda Branco e Karin Smidt.

Aos que leram o texto em processo de construção e deram suas contribuições e sugestões: Lucas Gorzynski, Ana Luíza Fortes, Luísa Dalgarrondo e Doris Cavallari.

Aos meus professores: Patrícia Azevedo, Solange Pastorino e Carlos Porro.

Às instituições que deram lugar a esta pesquisa e que abrigaram as exposições das obras: Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP), Espacio de Arte Contemporâneo (EAC) (Montevideu), Mercosul Cultural, Ministério da Cultura (MinC), Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Centro de Fotografia de Montevideo (CDF), Centro Cultural do Banco do Nordeste (CCBN), Fundação Cultural (BADESC), Círculo Ítalo-Brasileiro (CIB/SC), Fundação Catarinense de Cultura (FCC), Serviço Social do Comércio (SESC/CE) e Foto Club Uruguayo.

RESUMO

Esta Dissertação discorre sobre os processos de criação de parte de minha produção artística e as questões e os procedimentos que a envolvem. O recorte inclui reflexões a respeito da construção de identidade e memória, da produção de esquecimento e da morte. As aproximações teóricas se dão por meio das inquietudes fundantes e originárias de meu processo criativo. As obras em questão são realizadas por meio de estratégias e suportes, tais como: apropriação, montagem fotográfica, intervenção, instalação, autorretrato, rompimento das fronteiras entre espaço da obra e do espectador, encenação para a tomada fotográfica, vídeos e proposta participativa. Todas as obras partem do uso pessoal e social da fotografia e de sua relação com o tempo e a realidade. No entanto, as formas de construção das criações ocorrem em um campo de experimentação híbrido. A fotografia, nesse processo, é entendida como uma *imagem-afeto*, ao mesmo tempo que uma *imagem-construção*. Ao longo do desenvolvimento das obras, o entendimento sobre identidade se torna difuso, a memória é percebida como terreno movediço e surge a necessidade de dar lugar e corpo à morte.

Palavras-chave: Esquecimento. Fotografia. Identidade. Memória. Morte.

RESUMEN

Esta Disertación discurre sobre los procesos de creación de parte de mi producción artística y las cuestiones y los procedimientos que la envuelven. El recorte incluye reflexiones con respecto a la construcción de identidad y memoria, a la producción de olvido y a la muerte. Las aproximaciones teóricas se dan por medio de las inquietudes fundantes y originarias de mi proceso creativo. Las obras en cuestión son realizadas por medio de estrategias y soportes, tales como: apropiación, montaje fotográfico, intervención, instalación, autorretrato, rompimiento de las fronteras entre espacio de la obra y del espectador, escenificación para la tomada fotográfica, videos y propuesta participativa. Todas las obras parten del uso personal y social de la fotografía y de su relación con el tiempo y la realidad. Sin embargo, las formas de construcción de las creaciones se suceden en un campo de experimentación híbrido. La fotografía, en este proceso, es entendida como una *imagen-afecto*, al mismo tiempo que una *imagen-construcción*. A lo largo del desarrollo de las obras, el entendimiento sobre identidad se torna difuso, la memoria es percibida como terreno movedizo y surge la necesidad de dar lugar y cuerpo a la muerte.

Palabras-clave: Olvido. Fotografía. Identidad. Memoria. Muerte.

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1 SAMUEL FOSSO, AUTORRETRATO, 1976 41

FIG. 2 CINDY SHERMAN, BUS RIDERS, 1975-2000 42

FIG. 3 ANNA BELLA GEIGER, BRASIL NATIVO/BRASIL ALIENÍGENA, 1977 44

FIG. 4 BERNARDO OYARZÚN, BAJO SOSPECHA, 1998..... 45

FIG. 5 MARCOS LÓPEZ, ASADO EN MEDIOLANZA, 2001 46

FIG. 6 CHRISTIAN BOLTANSKI, DIX PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES, 1972 49

FIG. 7 MAÍRA ISHIDA, MIGUELINA, 2013 55

FIG. 8 JACQUES-HENRI LARTIGUE, SUZANNE LENGLEN, NICE, 1921 74

FIG. 9 MICHAEL WESELY, THE MUSEUM OF MODERN ART, 2001-2003..... 77

FIG. 10 HIROSHI SUGIMOTO, CARPENTER CENTER, 1993 78

FIG. 11 MAÍRA ISHIDA, RUA MIGUELETE 1777, 2013 78

FIG. 12 GUSTAVO GERMANO, AUSENCIAS (ARGENTINA), 2006..... 86

FIG. 13 ROSÂNGELA RENNÓ, SÉRIE IMEMORIAL, 1994..... 88

FIG. 14 ROSÂNGELA RENNÓ, BIBLIOTHECA, 2013..... 89

FIG. 15 MAÍRA ISHIDA E KARIN SCHMITT, ADOTE UMA MEMÓRIA, 2015 95

FIG. 16 MAÍRA ISHIDA E LÚCIA QUINTILIANO, ADOTE UMA MEMÓRIA, 2014..... 96

FIG. 17 JAQUES-HENRI LARTIGUE, PRIMA BICHONNADE, 1905..... 110

FIG. 18 FARNESE DE ANDRADE, CARGA GENÉTICA, 1981-85 121

FIG. 19 FRANCESCA WOODMAN, HOUSE #3, 1976..... 130

FIG. 20 MAÍRA ISHIDA, MEMÓRIA COMPULSIVA II, 2016, 134

SUMÁRIO

1 MODOS DE LER, OU NÃO, ESTA DISSERTAÇÃO 13

1.1 Diálogos 17

1.2 Delineando caminos e descaminos..... 18

2 IDENTIDADES FUGIDIAS..... 25

2.1 Primeiras incursões 25

2.2 A busca pela origem perdida 27

2.3 Identidades em construção: pequeno panorama 32

2.4 Identidades em desmoronamento: o autorretrato fotográfico na arte contemporânea 40

2.5 Histórias roubadas: apropriação de fotografias na arte contemporânea..... 47

2.6 Esta da foto não sou eu..... 54

2.7 Considerações sobre a Identidade, ou O Labirinto das fotografias 58

3 MEMÓRIAS MOVEDIÇAS..... 65

3.1 Incursões pela memória..... 65

3.2 O tempo da fotografia 71

3.3 Outros tempos, outras realidades 73

3.4 Sobre o esquecimento 81

3.5 Elogio à imaginação 90

3.6 Memória como espaço público..... 97

3.7 Considerações sobre a Memória, ou Imagens híbridas 101

4 MORTE 105

4.1 Das Reminiscências à Morte 105

4.2 Espectro 106

4.3 Lartigue, o inventor da fotografia 108

4.4 O tempo profano 112

4.5 Altar para os mortos 116

4.6 Magia, não arte..... 122

4.7 Um corpo e um rosto para os mortos..... 124

4.8 Considerações sobre a morte, ou Existir para desaparecer..... 128

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 133

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 137

ÍNDICE DO FOTOLIVRO

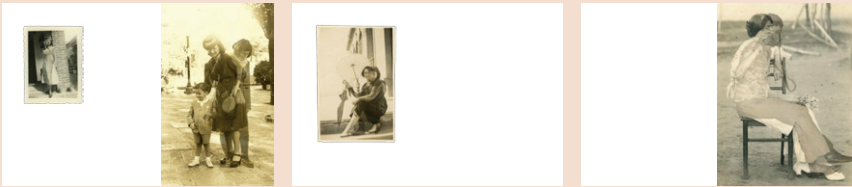
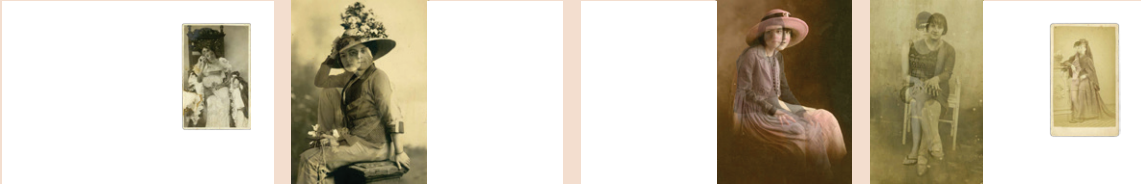
2 identidades fugidias

Eu à beira do precipício, 2010-
Coletivo]duas[, (Heloisa Marina e Maíra Ishida), série fotográfica e instalação.

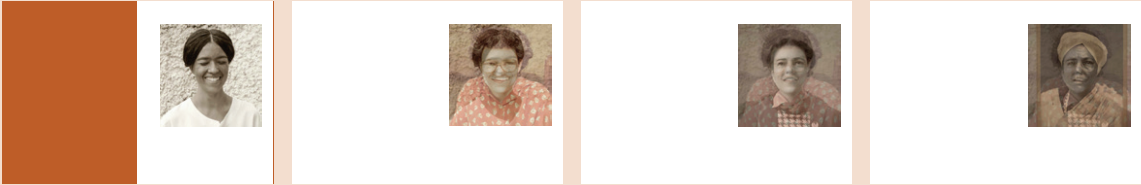




Reminiscências Roubadas, 2013
Montagem digital. Na ordem: Perpetua; Miguelina; María Helena; Clara; Flavia; Samanta; Isidora; Alejandrina; María Inés; Ana; María Eugenia; Marta e Marcelina.



S/ título, 2017
Montagem digital, realizada a partir da Série Eu à beira do Precipício e de uma fotografia de Alberto Henschel.



3 memórias movediças

Reminiscências Roubadas, 2013
(Fragmentos) Montagem digital.

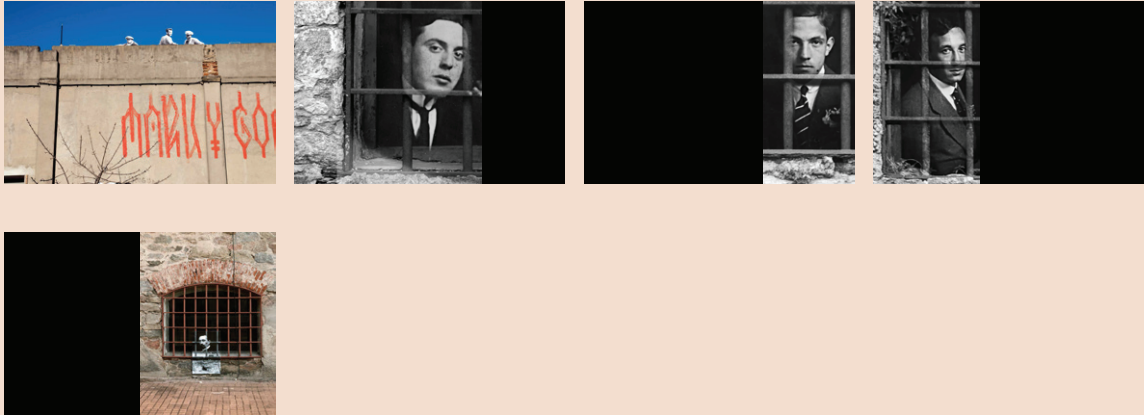


Reminiscências Urbanas, 2013-2015
Montagem digital. Na ordem: Rua Chaná, 1954; Rua San Salvador, 1610; Rua Acevedo Díaz, 1011; Rua Mercedes, 1629; Rua Mercedes 1647, Rua Mercedes, 1643; Rua Mercedes, 1639; Rua Liber Arce, 1610; Rua Maldonado, 1321; Rua Dr. Lorenzo Carnelli, 1294; Rua Miguelete, 1777; Rua San Salvador, 1610; Rua Liber Arce, 1610; Rua Maldonado, 993; Rua Chaná, 1954; Av. Gral. Rivera, 3119; Rua Ntra. Señora de la Encina, 1601; Rua Maldonado, 1259; Rua Maldonado, 1346; Rua Mercedes, 1322.





Memória Compulsiva I, 2016
Intervenção no *Espacio de Arte Contemporáneo* (EAC), Montevideú.



Esq. e meio, Fotografias de Guillermo Sierra; dir. Fotografia de Caetano López.



Vista do Pátio dos Fuzilados no *Espacio de Arte Contemporáneo*.



Fuzilamento, Pátio dos Fuzilados, fotografia pertencente à Biblioteca Nacional do Uruguai, sem data, autoria desconhecida.



Esq. Dom Pedro II, 1876, fotografia de Mathew Brandy, *Library of Congress*, Estados Unidos; dir, Negra de Pernambuco, 1869, de Alberto Henschel, de Recife, Pernambuco, da série Tipos negros, *Leibniz-Institut für Länderkunde*, Alemanha.



4 morte

Verso de fotografia, cartão de visita, acervo pessoal.



Fuzilamento, Pátio dos Fuzilados, fotografia pertencente à Biblioteca Nacional do Uruguai, sem data, autoria desconhecida.





Fotografias de acervo pessoal .

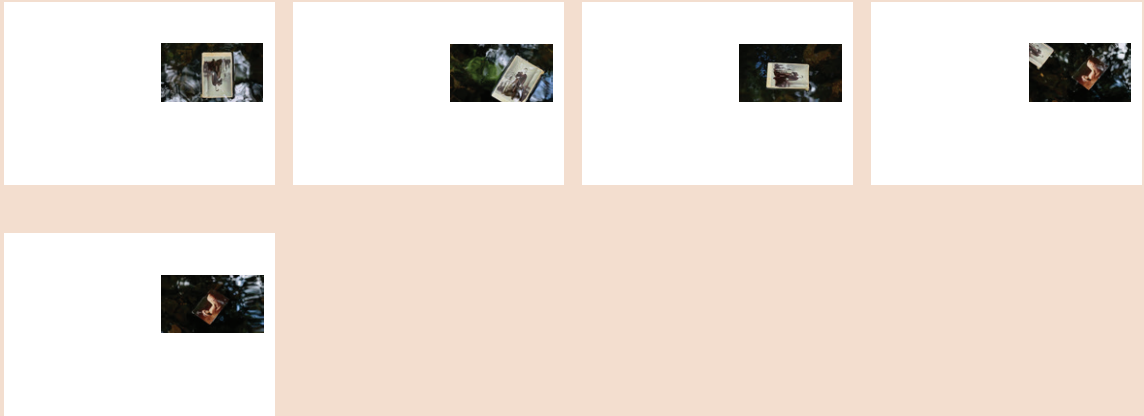


Memória Compulsiva II, 2016-2017

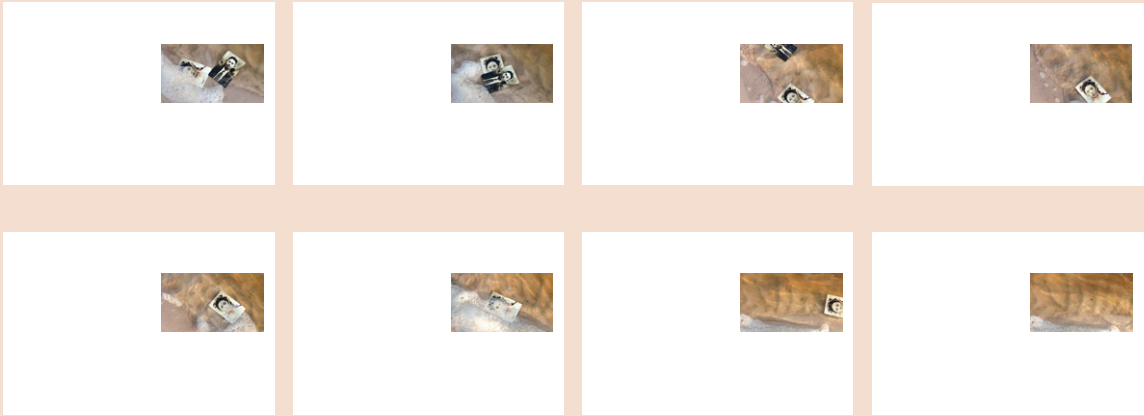
1ª, 6ª, 7ª, 8ª e 9ª fotografias de Alberto Henschel, Recife, Pernambuco, 1869, da série Tipos Negros, *Leibniz-Institut für*; 3ª fotografia de Alberto Henschel, Salvador, Bahia, 1869, da série Tipos Negros, *Leibniz-Institut für*; 2ª, 4ª e 5ª fotografias do acervo pessoal; 10ª autorretrato, 2016.



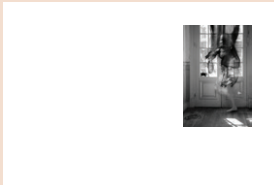
Segunda Morte, 2016-
frames do vídeo Segunda morte de Octavio, 2016, Florianópolis.



Segunda Morte, 2016-
frames do vídeo Segunda morte de Ito e Tadaiti, 2016, Montevidéu.



S/ título, 2015
Montevidéu.



1 modos de ler, ou não, esta dissertação

Esta Dissertação se debruça sobre os processos de criação de uma parte de minha produção artística e as questões e os procedimentos que a envolvem. O recorte proposto inclui trabalhos que estão permeados por reflexões a respeito da construção de identidade e memória, da produção de esquecimento e da morte.

As obras em questão são desenvolvidas por meio de diferentes estratégias e suportes, tais como: apropriação de fotografias, montagens fotográficas, intervenções, instalações, autorretrato, rompimento das fronteiras entre espaço da obra e espaço do espectador, encenação para a tomada fotográfica, vídeos e uma proposta participativa. As formas de construção das obras se dão, portanto, em um campo de experimentação híbrido. Todas partem, no entanto, do uso pessoal e social da fotografia, sobretudo a familiar, e de sua relação com o tempo e a realidade. Intenciono, dessa forma, delinear as principais questões que motivam o processo de criação, entendendo de onde surgem, e como vão se plasmando na materialidade das obras.

Os trabalhos referidos são: a instalação *Eu à beira do precipício*¹ (2010-), desenvolvido em colaboração com a atriz Heloisa Marina², as séries fotográficas *Reminiscências Roubadas*³ (2013) e *Reminiscências Urbanas*⁴ (2013-2015), o projeto participativo *Adote uma Memória*⁵ (2014-), a série de vídeos *Segunda Morte*⁶ (2015-), a intervenção *Memória Compulsiva I*⁷ (2016) e a instalação *Memória Compulsiva II*⁸ (2016-2017).

¹ <www.mairaishida.com/coletivo-duas> e <euabeiradoprecipicio.wixsite.com/coletivoduas>.

² Seu nome completo é Heloisa Marina da Silva. No entanto, optei por utilizar a forma de seu nome artístico, Heloisa Marina, pois ao longo do texto me refiro a ela como artista. Em alguns momentos, no entanto, tomei a liberdade de chamá-la apenas de Heloisa, já que seu nome artístico se constitui de nomes próprios.

³ <www.mairaishida.com/reminiscencias-roubadas>.

⁴ <www.mairaishida.com/reminiscencias-urbanas>.

⁵ <www.mairaishida.com/adote-uma-memoria>.

⁶ Obra ainda não publicada.

⁷ <www.mairaishida.com/memoria-compulsiva>.

⁸ Realizada no *Espacio da Arte Contemporáneo* (EAC), Montevideu.

Os principais pontos abordados e que permeiam as obras desde o início da pesquisa são: o entendimento da *identidade*, que vai se tornando difusa, e de sua relação com a fotografia na elaboração das imagens; a *memória* como terreno movediço, por não a entender como resgate de lembranças que restituem fatos, mas como processo que desenha e redesenha significados a partir de resíduos e fragmentos; e a necessidade, por fim, de dar lugar e corpo à *morte*.

Tais questionamentos nascem de inquietações pessoais, mas que ao serem colocados em um contexto mais amplo e confrontados com produções artísticas e teóricas relacionadas, ganham nova dimensão. Assim, o presente trabalho propõe olhar para o processo de criação das obras atravessado por diversas camadas de reflexões, em diálogo com produções visuais e ponderações teóricas de outros autores. Por outro lado, também propõe o caminho inverso: olhar esses temas e suas problematizações a partir de inquietações envolvidas em minhas criações. Partindo deste lugar, ao tratar de meu processo artístico, espero trazer como contribuição reflexões a respeito da construção de identidades, da produção de memória e esquecimento, e de como lidamos com nossa própria finitude.

A produção de minhas obras se dá por meio da junção de fragmentos de imagens, criadas por mim ou apropriadas, de momentos diferentes, conformando uma outra imagem. As conexões entre retratos familiares e a construção de narrativas possíveis trouxeram também inquietações a respeito da relação entre o dado real e o dado ficcional na fotografia. Entender como o processo de criação se desdobra a partir dessa apreensão dupla também é um dos desafios aqui propostos.

Esta Dissertação se constitui de três capítulos: *Identidades Fugidias*, *Memórias Movediças* e *Morte*, além desta introdução e das considerações finais. No capítulo que trata de identidades, parto do processo de criação de duas obras para tecer reflexões a respeito da relação entre imagem fotográfica e construção de identidades. Discorro sobre *Eu à beira do precipício*, uma série fotográfica apresentada em forma de instalação, na qual Heloisa Marina e eu criamos autorretratos baseados nas fotografias de nossos álbuns de família. Nesse projeto, pesquisamos as maneiras como estas memórias familiares são construídas para criar narrativas que compõem a identidade. Abordo também a série *Reminiscências Roubadas*, constituída de treze montagens fotográficas digitais, nas quais

sobreponho autorretratos sobre retratos de mulheres antigos, propondo uma descontinuidade narrativa entre as imagens do passado e as minhas, atuais. A criação dessas obras parte de indagações sobre o resgate de nossas origens, que nunca podem ser efetivamente encontradas.

O capítulo *Memórias Movediças* aborda o processo de criação das obras *Reminiscências Urbanas*, uma série de montagens fotográficas criadas a partir de fachadas de casas abandonadas e retratos fotográficos antigos; *Adote uma Memória*, um projeto colaborativo, no qual convido artistas e usuários da *web* a se apropriarem de meu acervo de fotografias antigas para criarem propostas artísticas de forma livre; *Memória Compulsiva I*, uma intervenção criada com retratos apropriados inseridos na fachada das celas e no muro perimetral do antigo presídio *Miguelete*, que hoje abriga o *Espacio de Arte Contemporáneo* (EAC), em Montevideu; e *Memória Compulsiva II*, instalação realizada a partir de um retrato fotográfico do século XIX, sobre o qual o espectador vê projetado seu próprio rosto, por meio do reflexo de um vidro. As questões que impulsionaram tais criações estão ligadas, sobretudo, à fotografia como suporte da memória, à reflexão a respeito da busca pela recordação total e, como consequência, a amnésia, e referem-se também à produção de esquecimento.

Por fim, o capítulo *Morte* trata da criação da série de vídeos *Segunda Morte*, em que filmo retratos antigos de familiares e desconhecidos flutuando sobre as águas de rios, ou mar, até que se percam. A produção dessa obra se debruça sobre os questionamentos a respeito da secularização do tempo e da morte, e da urgência em reconstituir um lugar para esta, assim como em meditar sobre a efemeridade da vida.

Em cada um dos capítulos que vão se sucedendo, no entanto, algumas das obras citadas anteriormente reaparecem. Isso ocorre pois cada uma delas não está permeada apenas pelas questões referentes a um dos três temas, mas por todos eles, com maior proximidade ou distanciamento.

Os temas propostos, por sua vez, estão tão intimamente conectados que voltam a aparecer, mesmo nos capítulos nos quais não são centrais. Há uma necessidade intrínseca à proposta do presente trabalho de correlacionar todos os temas e projetos artísticos. Cada um desses três capítulos faz menção aos demais, mas se articula em torno dos questionamentos e estratégias usadas na criação das obras referentes a seu tema

central. Esta arquitetura possibilita uma narrativa que conduz por caminhos que por vezes fazem retornar a pontos já abordados. No entanto, cada uma de suas retomadas acrescenta um novo ponto de vista, relaciona-se a uma nova experiência. Tal estrutura labiríntica, que vai das obras às reflexões teóricas e delas de volta às obras e também transita entre os diálogos com trabalhos de outros artistas e relatos de experiências pessoais, condiz precisamente com o modo de criação de meu processo artístico. A forma da escrita não nasceu, assim, de uma estruturação prévia, surgiu por si mesma, quando o conteúdo se materializou em forma.

1.1 Diálogos

O texto guia, com o qual propus um diálogo ao longo da Dissertação, é o livro de Roland Barthes (1984), *A Câmara Clara*. Havia lido este livro pela primeira vez durante a graduação e o coloquei de lado, na ocasião, com certo desdém. Naquele momento meus interesses envolviam os aspectos da construção das imagens fotográficas e suas intencionalidades e o *rastro do real* parecia-me apenas uma ideia obsoleta. A escolha do diálogo com esta publicação como eixo central das reflexões se deu em uma das releituras que vinha fazendo do clássico. Percebi que nele se embrenhavam questões que perseguia nas minhas criações mais recentes e que não havia encontrado em outros textos. O encontro do afeto nas fotografias como ponto de partida para a reflexão sobre essas imagens foi, num primeiro momento, o que fez nascer meu interesse pela obra de Barthes. Mas o vislumbre da morte em tais imagens, quando o filósofo as aborda a partir de um doloroso processo de luto e, portanto, de perda, terminou por determinar a escolha.

Ao longo do presente texto, evoco artistas e teóricos que são referências tanto na construção quanto na reflexão a respeito das questões abordadas. Quando reflito sobre trabalhos de outros artistas, penso também sobre as questões que envolvem os meus e esse aprofundamento influencia e enriquece meu processo de criação. As imagens de Cindy Sherman (1954-), Samuel Fosso (1962-), Anna Bella Geiger (1931-), Bernardo Oyarzún (1963-), Christian Boltanski (1944-), entre outros, são importantes para pensar a relação entre fotografia e construção de identidades. Para refletir sobre a memória são

fundamentais as obras de Rosangela Rennó (1962-) e Gustavo Germano (1964-). Nas meditações sobre a morte evoco as imagens de Francesca Woodman (1958-1981).

Estabeleço diálogos com a teoria de Boris Kossoy (1941-), a partir de sua compreensão da fotografia como detentora de duas realidades, bem como o pensamento de Joan Fontcuberta (1955-) e sua crítica à fotografia vista como produtora de um discurso inequívoco sobre o real. Por outro lado, a obra de Andreas Huyssen (1942-), aborda memória e o esquecimento e Susan Sontag (1933-2004) auxilia no entendimento do processo de secularização das imagens, enquanto Mircea Eliade (1907-1986) traz contribuições que tangenciam questões vinculadas à secularização do tempo e da morte.

1.2 Delineando caminos e descaminos

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

Antonio Machado

Uma Dissertação na linha de pesquisa de *Processos e Procedimentos Artísticos* enfrenta a dificuldade de ter por parâmetro a construção de conhecimento historicamente estabelecido para sustentar pesquisas em ciências desenvolvidas nas universidades. Ao incursionar-me nesta empreitada, meu problema inicial era o da definição da função deste texto que agora se lê. Por um lado, parecia-me que a simples descrição dos processos criativos não poderia constituir a Dissertação por si só, por outro, uma pesquisa voltada para a reflexão teórica tampouco poderia satisfazer as especificidades da área. Ambos procedimentos deveriam estar presentes, mas de que forma integrá-los? Qual viria primeiro? Haveria algum modelo a ser seguido? Além disso, havia a possibilidade do artista que escreve sobre seu próprio processo de criação confundir-se com seu objeto de estudos. A escrita corre o risco de tornar-se pessoal demais.

Além disso, como enfrentar a dificuldade de redigir um texto linear, quando o que se propõe é discutir a produção de trabalhos artísticos que se conectam entre si e com os temas que os perpassam ao mesmo tempo e em diversos aspectos, sobrepondo-se? Cada um dos pontos pelos quais eu procurava dar início a esta escritura me levava a todos

os outros que eu precisava abordar. Reflexões sobre uma obra específica se desdobravam sobre as outras, envolvendo, por vezes, todo o seu conjunto. Como, então, delinear os capítulos? Como fazer um recorte das questões imprescindíveis para tratar dos processos aqui apresentados? Como estipular uma ordem por meio da qual pudesse conduzir o leitor por um caminho linear e seguro? (Como agarrar com duas mãos esse objeto resvaladiço que é a obra de arte?).

A primeira resposta que encontrei no início deste processo foi a de que não há modelo a ser seguido. De alguma maneira, como menciona Lancri (2002), toda pesquisa em arte⁹ reinventa a maneira de se fazer pesquisa nessa área. Dessa forma, dispus-me a criar uma forma de escrever sobre meu processo de criação e as questões que o envolvem, trazendo artistas e autores para travar diálogos. Permiti-me dar início a uma caminhada, em meio ao desconhecido. Para trilhar este percurso, foi necessário lidar com incertezas, abrir-se para a possibilidade do erro, assim como se faz na criação artística.

Como uma Dissertação em arte deve referir-se aos processos e procedimentos, os problemas recaem justamente sobre as referências e inspirações nas escolhas da criação artística. Mas também podem incidir, como no meu caso, nas experiências pessoais e nas relações estabelecidas com determinados entornos e contatos com pessoas. Minha produção artística se desdobra sobre os temas da memória e da identidade e são, por vezes, trabalhados a partir da minha imagem. Dessa forma, as motivações nascem de um lugar muito pessoal: das experiências. Excluir as vivências e histórias pessoais implicaria deixar de fora um dos pontos fundamentais da criação das obras. Propor um distanciamento seria um empreendimento intrincado e infértil.

Assumi, assim, o desafio de me debruçar sobre minhas experiências pessoais para entender como elas haviam semeado questões que depois foram se plasmando nas obras. De fato, o texto começou a tomar corpo a partir do instante em que coloquei de lado as anotações que havia feito definindo sua estrutura e me pus a escrever caoticamente, em uma espécie de *desordem experimental*, sem obedecer à rota prévia.

Para que fosse possível tratar das obras apresentadas nesta Dissertação era preciso propor um recorte. No entanto, a limitação a apenas um ou dois aspectos do processo de criação reduziria as possibilidades de aproximação às obras e à complexidade

⁹ O autor se refere à mesma linha de pesquisa em questão.

das questões que envolvem sua criação. Para não incidir no erro de me tornar excessivamente reducionista, decidi enfocar três pontos essenciais: identidade, memória e morte, tratados por meio de suas relações com a imagem fotográfica. Certamente haveria outras abordagens possíveis, mas esta me pareceu acertada por abranger o essencial das questões que venho perseguindo em minhas criações. Todo trabalho artístico permite infinitas portas de entrada para as aproximações teóricas. Escolhi embrenhar-me nas reflexões por meio das questões fundantes e originárias de meu processo criativo.

Ao apontar diferenças entre a produção científica e a artística, Lancri (2002) fala sobre a personificação do autor, pois na pesquisa em *Processos e Procedimentos Artísticos* aparece a individualidade, surgem a memória pessoal, os relatos de experiências, e, em certa medida, a vida do artista. Dessa forma, pelo fato de se tratar de uma escritura que discorre sobre o meu processo de criação, considerei imprescindível o uso da primeira pessoa do singular. Isso se deve ao fato de que no corpo do texto se intercalam reflexões teóricas, relatos de experiências e descrições de processos de criação que, em alguns casos, operam dentro de minha vida pessoal. Afinal, a construção da memória é uma de minhas problemáticas fundantes e ela nasce a partir das experiências.

Em momentos específicos, no entanto, aparece o uso da primeira pessoa do plural. Esse mecanismo é usado por dois motivos: o primeiro deles é que na obra *Eu à beira do Precipício*, desenvolvida em colaboração com a atriz Heloisa Marina, algumas reflexões são compartilhadas com ela, ou foram elaboradas em conjunto ao longo de nosso processo. O segundo é o fato de que em diversos momentos me coloco no lugar dos que veem as imagens do mundo e assim compartilho a experiência do olhar com outros. Portanto, não será difícil reconhecer o porquê das diferentes vozes aparecerem no corpo do texto, quando houver a necessidade do *eu* desdobrar-se em *nós*.

Os processos de criação artística aqui tratados são permeados por questionamentos e experiências pessoais. Porém, a partir deste lugar, específico e subjetivo, procuro alcançar temas mais universais e vincular-me a outros pensamentos e trabalhos artísticos. Acredito que, na arte, ao trabalhar-se com o mais íntimo de si, pode-se tocar o mais universal. Este pensamento permeia os diversos momentos desse percurso nos quais me dedico a discorrer sobre relatos pessoais e meus próprios sentimentos.

Ao desenvolver a pesquisa, cada projeto artístico mostrava se articular a todos os outros ao mesmo tempo, assim como cada assunto se vinculava intimamente com outros. O que é a identidade sem a memória? O que é a memória na fotografia sem a reflexão de sua relação com o real? Como pensar a representação na imagem fotográfica sem refletir a respeito de sua relação com o tempo? Como falar de fotografia, tempo e memória, sem refletir a respeito do esquecimento e da morte? Cada imagem fotográfica apropriada constitui um universo de interpretações e correlações. Toda fotografia se relaciona intimamente com o passar do tempo e, portanto, nos aponta para a efemeridade; toda fotografia nos aponta para a morte, mas também se mistura à nossa ideia de identidade, memória e origem. Assim como “Da parte de um grão, o grão todo é parte”¹⁰ (VALENTE, 2008, p. 48), também de cada uma das imagens aqui apresentadas são parte todas as imagens.

Ao contrário do que poderia propor uma produção puramente teórica, não se trata de olhar para a identidade, a memória e a morte e delinear-las como conceitos para usá-los na análise de uma produção artística. No decorrer do texto, as noções de identidade vão se tornando difusas, pois este é o caminho traçado pelas obras. A memória será abordada a partir de ponderações sobre quanto dela é formada pela imaginação e, também, pelo viés questionador que deixará manifesto seu lado mais obscuro, a produção do esquecimento. Por fim, aparecerão interrogações a respeito da secularização da morte e a necessidade de dar lugar aos nossos mortos. Certamente a presente pesquisa dialoga com teorias da fotografia e estão postas em meio ao cenário de discussões contemporâneas, mas é no seio da dúvida mesma que encontra seu terreno mais fértil e daí retira seu caudal nutritivo para desenvolver-se.

Cada um dos capítulos se constitui em um percurso em torno de suas questões centrais e, embora se conecte aos demais, é apresentado e encerrado como uma unidade. A ordem dos três se delineou, por fim, a partir do meu trajeto, pois comecei minhas pesquisas no campo da criação artística partindo de indagações sobre a representação e autorrepresentação na imagem fotográfica e, então, dediquei-me a pensar a respeito da construção de identidades. Reflexões sobre a construção das memórias surgiram em seguida, por meio da apropriação de retratos fotográficos antigos. A partir daí a

¹⁰ Trecho retirado de “CUBOGRAMA”, uma imagem-poema de Agnus Valente (2008).

problemática da produção do esquecimento se tornou cada vez mais central e, por último, comecei a pensar a presença da morte nas minhas produções artísticas.

Para que as imagens das minhas obras não se tornassem meras ilustrações do texto que se lê, pois não é assim que as compreendo, apresento-as no início de cada capítulo, como em um fotolivro: montadas em função da composição e do projeto gráfico, conformando um discurso autônomo, mas conectado à escrita. Para isso, recriei as imagens, retirando-as de suas séries iniciais, reconstruindo-as de forma que constituíssem um projeto novo. Dessa forma, o leitor não se encontrará diretamente com as obras aqui mencionadas (que, em certos casos, são instalações, intervenções, projeto colaborativo, ou vídeo), mas com um desdobramento delas.

As imagens, em cada capítulo, antecedem o texto para que fiquem na memória ao longo da sua leitura. A experiência certamente não será a mesma que ao apreciar cada um dos projetos aqui mencionados em uma sala de exposições, ou nas ruas, mas possibilitará uma fruição estética autêntica. Para facilitar a leitura e as conexões entre texto e imagem, o leitor poderá consultar o *Índice do Fotolivro*. O exercício proposto é o de aproximar a Dissertação à experiência com as obras. Esta escolha me parece ainda mais acertada considerando o fato de que minha produção artística criada a partir de fotografias familiares parte da premissa de que o espectador se relaciona com elas – não apenas, mas sobretudo – por meio da afetividade.

Por fim, reitero: a tessitura do presente texto evoca o processo de criação em seu corpo, indo e voltando em uma narrativa não linear. Este texto, que é um labirinto, foi escrito nesta estrutura devido à demanda de seu próprio assunto. Por inteiro, cada capítulo em simultaneidade com os outros. A organização da Dissertação foi criada da mesma forma que as imagens o foram: por camadas. Cada uma delas, transparente, deixa-se ver e é vista através das outras. Cada uma das questões abordadas conecta-se intimamente com outras questões, a partir das quais são aprofundadas.

O leitor saberá perdoar os relatos e comentários íntimos, o tom pessoal, por vezes empregado nesta Dissertação. Pois é também disso que tratam as obras aqui abordadas. Como dito antes, este texto versa inventar uma forma de escrever sobre a minha própria produção.

A imagem do labirinto é importante, porque ao adentrá-lo um aventureiro deve estar disposto a perder-se. É com o intuito, portanto, de levar o leitor a se perder, que o convido a penetrar este pequeno labirinto.

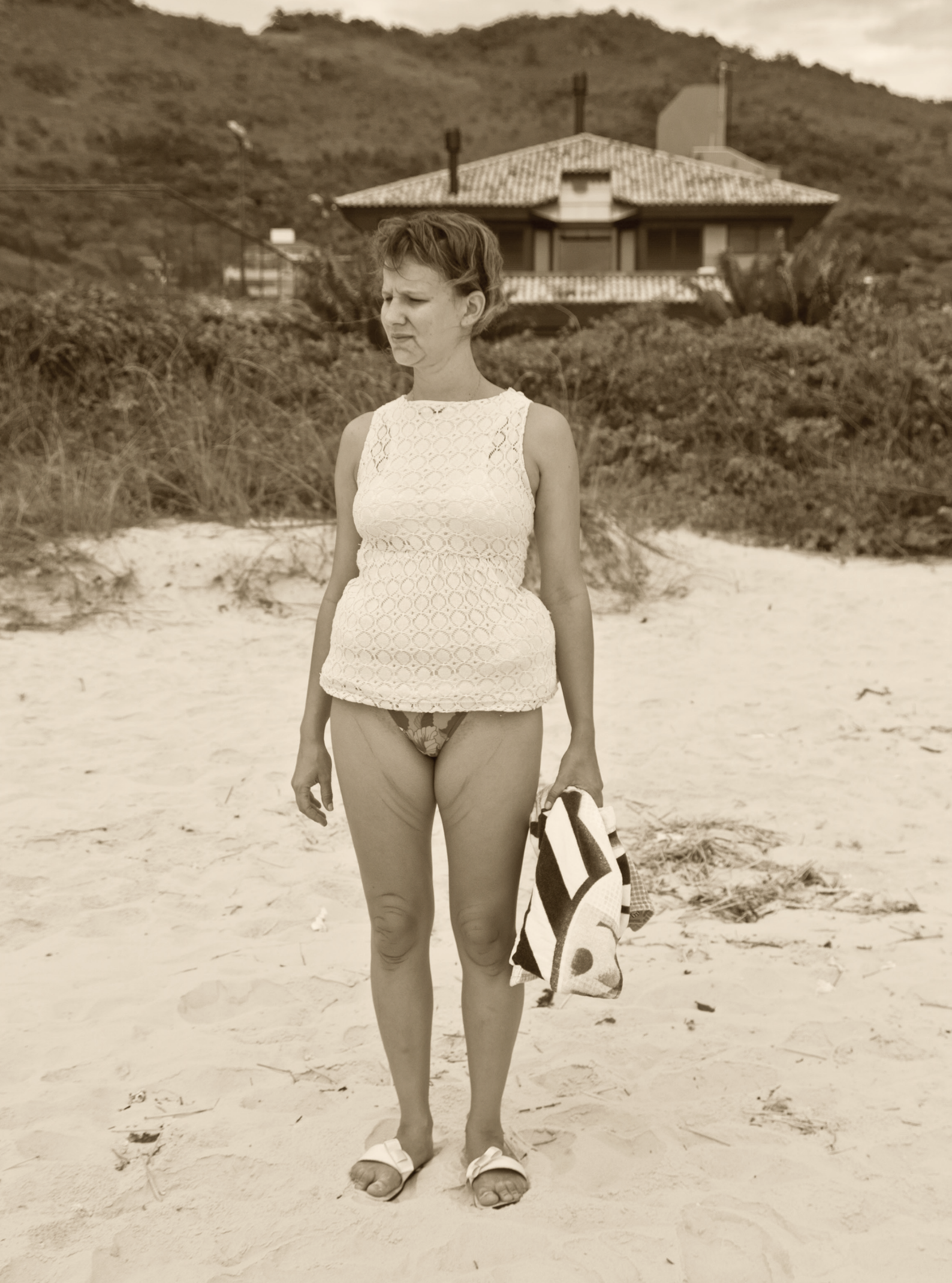
2 identidades fugidias



Toda memória é uma construção.









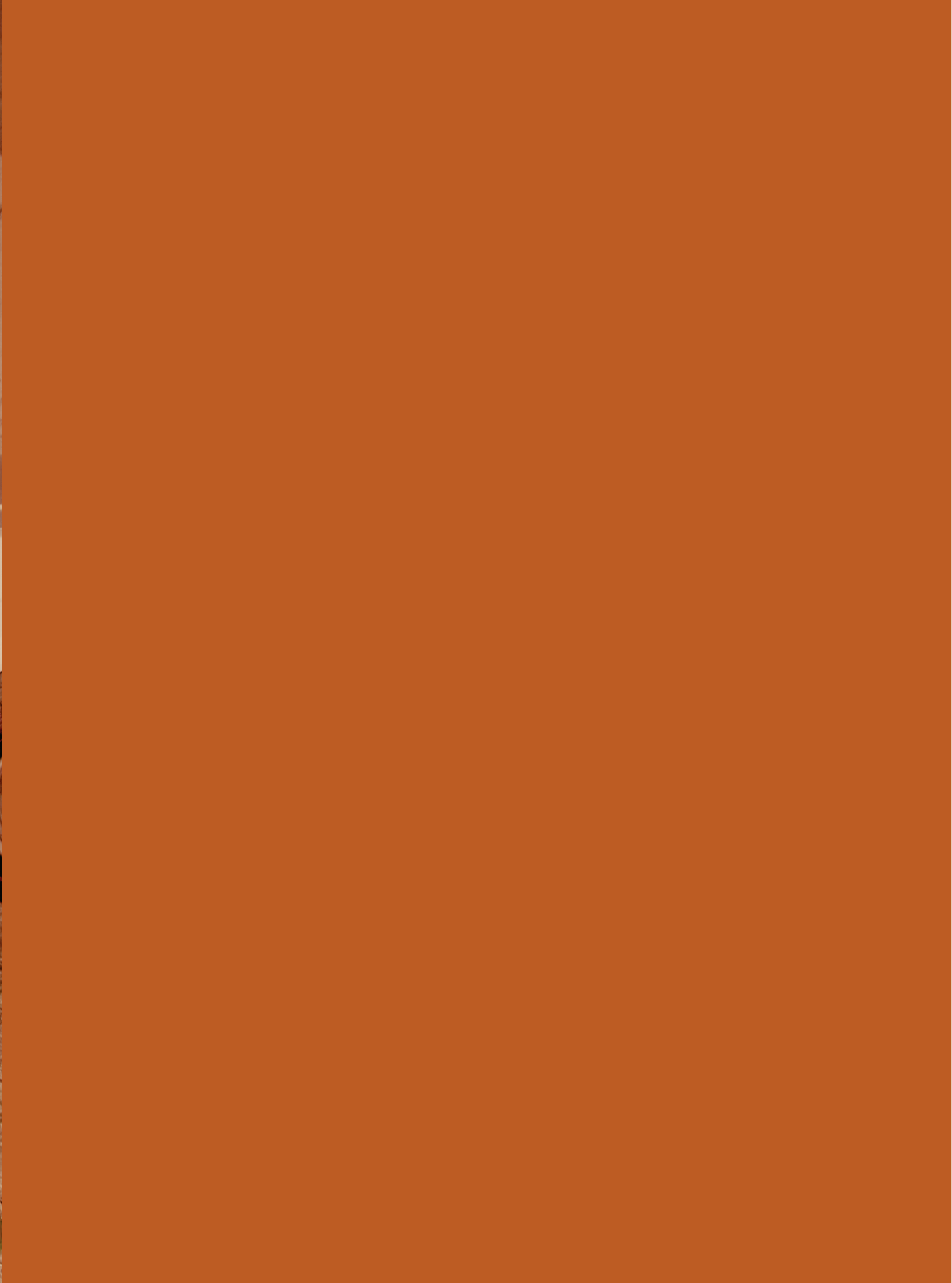


























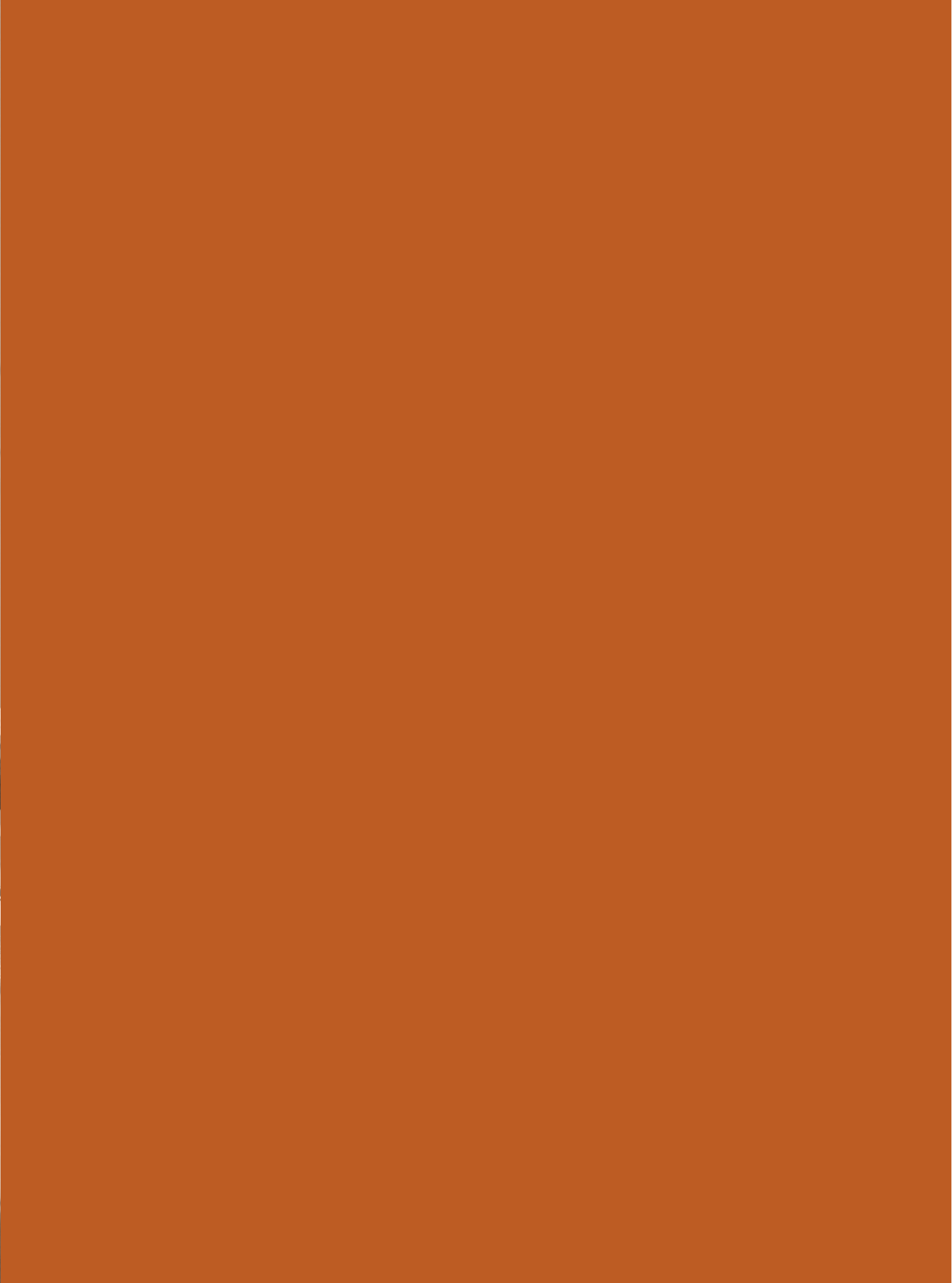
















































2.1 Primeiras incursões

Quando, ainda na graduação em Artes Visuais, comecei a adentrar os caminhos da pesquisa no campo da imagem fotográfica, deparei-me com questões a respeito de sua essência. Precisava encontrar uma definição para a fotografia, perscrutar em seu íntimo o que a difere das demais imagens. Além disso, também me parecia necessário compreender o que ela é capaz de dizer sobre o mundo, como se vincula ao imaginário e como se relaciona com o real. Desconfiava das afirmações de Barthes quando declara que:

[...] a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (BARTHES, 1984, p.15).

Nas primeiras incursões comecei a buscar na representação fotográfica a retratação do *outro*, as culturas diferentes da minha e as paisagens desconhecidas, tentando aprender com os grandes mestres do fotojornalismo do século XX aquela forma de aproximar o longínquo. Logo nessas primeiras tentativas descobri, por meio de certo desconcerto, a impossibilidade de retratar os mundos distantes do meu. As imagens que gerei nessas experiências não faziam mais que expor a distância entre o *eu* e o *outro* e a nossa incomunicabilidade. Aquelas culturas e paisagens apareciam nas imagens evasivas, apartadas, esvaziadas de vida, e isso dizia mais respeito a esta *fotógrafa* do que ao fotografado.

A partir dessa constatação voltei toda minha investigação no campo dessa arte à possibilidade de considerar a imagem fotográfica como construção de possíveis representações de si mesmo. Comecei a pensar toda fotografia como um autorretrato. As imagens captadas pela câmera me pareciam ser de coautoria entre aquele que aperta o

disparador e, do outro lado da objetiva, aquele que posa, que se submete ao *click* e cuja imagem é captada. Para que houvesse algo deste último presente no retrato, seria necessário um tipo de contrato, de consentimento e cumplicidade, entre ambas partes. Seria preciso que o modelo se tornasse presente e evocasse, com sua pose, uma autorrepresentação, que se inventasse a si mesmo diante da câmera. Inclusive as paisagens, aparentemente imóveis, pareciam-me surgir o mesmo processo ao serem fotografadas, pois também elas se mostram apenas depois de um tempo de convívio. Em certa medida, terminei por acreditar que os fotógrafos que andam roubando imagens pelo mundo em busca de um simples “exótico”, ou “extraordinário”, no fim das contas, voltavam de suas caçadas com um punhado de objetos inertes.

As primeiras tentativas a partir dessas sensações deram-se no campo do retrato. Experimentei jogos de representação, nos quais queria provar os limites, as tensões, mas também convivências, entre fotógrafo e fotografado. Convidei diversas pessoas para posarem para mim e, a partir de seu consentimento, procurei criar personagens totalmente distintos dos quais elas estavam habituadas a representar em seus cotidianos. Depois as fotografei “à sua maneira” de ser. Experimentei também estar diante da câmera, inverter papéis. Precisava sondar e provar as sensações de inventar e ser inventada pela câmera.

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me intensamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer [...] (BARTHES, 1984, p.22).

Foi em meio a essas experimentações descritas que dei início ao desenvolvimento do trabalho *Eu à beira do precipício*, em colaboração com a atriz Heloisa Marina, que consiste em uma série de fotografias apresentadas em forma de instalação. Começamos a pensar o projeto em 2008 e continuamos a desenvolvê-lo até o presente. Da representação e do autorretrato, as imagens nos levaram a pensar novas questões que, posteriormente, tornaram-se centrais em outros trabalhos: as concernentes à memória.

2.2 A busca pela origem perdida

Para os americanos
branco é branco,
preto é preto
E a mulata não é a tal.¹
Caetano Veloso

No fim de 2007 e início de 2008 fui passar três meses em Fort Lauderdale, Flórida, em um intercâmbio de trabalho para estudantes de graduação durante as férias de verão. Acompanhavam-me três amigos, dentre eles Heloisa. O objetivo deste tipo de intercâmbio é propiciar uma experiência intercultural a partir de um trabalho temporário. Entretanto, no período em que acabamos por realizar a viagem, havia uma conjuntura de crise econômica nos Estados Unidos e um *boom* de intercâmbios incentivados pelas empresas que então gerenciavam o negócio em diversos países. Durante o período em que estive lá, na cidade de cento e sessenta e cinco mil habitantes, havia centenas de estudantes estrangeiros à procura de um trabalho temporário, número acima da demanda de mão de obra do comércio e do sistema hoteleiro. Desta forma, durante o primeiro mês passei caminhando de estabelecimento em estabelecimento preenchendo as *application forms*, uma espécie de questionário destinado a aspirantes aos trabalhos disponíveis.

Se agora relato este episódio, é porque encontro nele o nascimento, o germe, de um problema que viria a acompanhar-me em cada um de meus projetos artísticos. Naqueles formulários, além das informações sobre educação e experiência profissional, aparecia uma questão, geralmente apresentada ao final, com as seguintes alternativas para assinalar (opcionalmente): *White, Black, Asian, Native* ou *Hispanic*. Ignoro a forma como essa informação era utilizada no processo seletivo, mas a questão me deixava consternada por outro motivo. Nenhuma das cinco opções poderia servir para o meu caso. A divisão em cinco “grupos” humanos misturava conceitos como língua, etnia e procedência. Era incapaz de decidir por um deles. Eu não era suficientemente oriental para ser *Asian*, não era suficientemente branca para ser *White*, e embora fosse latino-americana, o espanhol

¹ Letra/manifesto *Americanos* do músico Caetano Veloso, declamada no show *Circuladô*, no Rio de Janeiro, em 11 de março de 1992 (< https://www.youtube.com/watch?v=k1gk_Xmz6ZA&vl=en-US >).

não era minha língua nativa. Nessas cinco opções, “casinhas”, esperando por um X, eu via apenas o lado avesso, o que eu não poderia ser.

Agora, passados mais de nove anos, não sei dizer como se deu exatamente, mas, de algum modo, ao chegar nos Estados Unidos, imediatamente me dei conta de que lá eu não era considerada “branca”. Isto não se devia ao fato de eu ser estrangeira latino-americana, mas estava ligado à minha aparência física, o que me fazia refletir a respeito de sempre ter sido considerada “branca” no Brasil.

Apenas depois de dois meses na cidade comecei a entender a dinâmica dos grupos sociais. Passei a trabalhar como faxineira em uma pequena pousada, e também como caixa em um *fast food*. As divisões “raciais” se desenhavam também a partir das divisões de trabalho. No *fast food* havia apenas dois grupos, *Black* e *Hispanic*, do qual também eu fazia parte, apesar de não falar bem o espanhol no momento. A maioria dos trabalhadores como eu, era estrangeira, mas à minha diferença, quase todos tinham ido aos Estados Unidos para constituir uma vida lá. Alguns haviam chegado de barco desde Cuba, outros tinham atravessado o deserto do México, muitos haviam escapado de situações de pobreza ou violência em seus países de origem, muitos sentiam saudades de sua terra natal, a qual não podiam ir visitar.

Heloisa, quem me acompanhou a inúmeros estabelecimentos, tendo a ascendência polonesa, entre outras, apresentava traços suficientemente “brancos” para ser considerada *White*. Ela trabalhou durante os três meses em um hotel, como faxineira. Entretanto, para ela a questão racial, que também seria decisiva em sua estadia, se apresentava de maneira completamente diferente. Entre os hóspedes, a primeira reação era a de tratá-la como parte da família dos donos do estabelecimento e, ao perceberem seu engano, ficavam consternados. Precisavam de uma explicação. Alguns chegaram a perguntar-lhe se ela era descendente de poloneses. Em conversas com a atriz, ela relata desconfiar que por detrás dessa pergunta pudesse haver a busca por uma explicação plausível, na visão de tais hóspedes, para o fato de haver uma mulher branca trabalhando como faxineira: que ela fosse descendente de poloneses.

Assim, a questão racial se desenhava de forma estranhamente evidente, refreando nossas concepções, em categorias que não nos diziam respeito, que não reconhecíamos como nossas. Esses “grupos” aos quais éramos obrigadas a pertencer não

se referiam à língua materna. Os negros eram *Black*, fosse sua língua a inglesa, ou o *créole*². Portanto, também não era uma referência à localização geográfica de procedência. Tinha mais a ver com o meio social, os lugares a frequentar, as pessoas com quem conviver, os trabalhos a executar, etc. Tratava-se do social como determinante da *identidade*, independentemente da língua ou da procedência.

Inevitavelmente a experiência nos levou a reflexões sobre nossas identidades. Quem éramos, o que éramos? O que era ser brasileira? O que era esse lugar de não-branca, ou branca? O que significava ser latino-americana em um sentido tão genérico e que me permitia percorrer os mesmos espaços que cubanos, mexicanos, costa-riquenhos, guatemaltecos, salvadorenhos, mas que me distanciava de meus amigos, brasileiros brancos? Como estas categorias raciais podiam interferir nos trabalhos que poderíamos ou não assumir? Como podia o “outro” (que eu não havia podido apreender em minhas imagens) definir para mim uma categoria identitária completamente alheia à minha construção de identidade? Em que consistia a identidade?

No seio de nosso país nunca havíamos tido uma necessidade tão urgente de desenvolver uma ideia clara sobre nós mesmas. Mas naquele momento, a imposição de papéis sociais segundo nossas aparências nos serviram como sapatos apertados e saímos à procura de um outro entendimento. O deslocamento geográfico a outro país havia provocado outro movimento, o de dentro de nós mesmas para fora, de forma tão profunda que era possível olhar desde longe para o lugar de nossa procedência. Porém, a busca pela identidade teria necessariamente a forma de uma espiral centrípeta, que gira em torno de si mesma buscando seu eixo central, sem jamais poder encontrá-lo.

Talvez no intuito de apreender essas questões, começamos a desenvolver um projeto usando a fotografia, meio já familiar para mim, e que se apropriava também da linguagem da performance teatral na construção de personagens. Por um lado, a autorrepresentação nas fotografias era um tema que já vinha me interessando, por outro, as memórias pessoais e o limiar entre realidade e ficção eram temas de interesse de Heloisa Marina em suas pesquisas teóricas e práticas no teatro.

Assim surgiu *Eu à beira do precipício*. A princípio pensamos em criar imagens pouco explicativas que representassem diferentes “tipos” de mulheres, maneiras

² Vários de meus colegas de trabalho no *fast food* eram haitianos.

diferentes de uma mesma pessoa, um corpo, representar-se ou ser representado. Estávamos, naquele momento, influenciadas pelas imagens de Cindy Sherman (1954-), e suas múltiplas possibilidades de ser a partir de um mesmo corpo. Fascinava-nos sua forma de desconstruir a autorrepresentação. “De onde venho?” era a pergunta que vinha à frente da nossa pesquisa.

Por interessar-nos o aspecto da construção da autoimagem, terminamos por chegar às nossas próprias caixas de sapatos e álbuns que abrigavam a suposta narrativa de nossas histórias. As imagens familiares guardadas em nossas casas e nas casas de nossos parentes poderiam dar uma pista de nossas *origens*. Seria possível desmontar essas fotografias até encontrar algo dentro delas, ou por detrás da superfície de prata tantos anos antes sensibilizada pela luz? Haveria, depois do processo de desagregação, algum resíduo sólido, uma verdade palpável?

Essas fotografias revelaram-se, porém, serem mais comuns do que específicas e de tanto se parecerem entre si, e às de álbuns de outras famílias quaisquer, terminaram por nos convencer de que eram paradoxalmente universais e ordinárias. Esta constatação, longe de causar desinteresse, surtiu mais inquietações para a nossa pesquisa. Pusemo-nos a refletir a respeito de como essas imagens tão comuns podem estar, ao mesmo tempo, tão fortemente confundidas com memórias pessoais. Além disso, como elas terminam por ancorar a construção de histórias individuais.

O primeiro passo que demos foi fazer uma grande seleção de fotografias que para nós fossem representativas do corpo de nossos álbuns. De forma intuitiva chegamos a um conjunto de aproximadamente cem retratos que nos pareciam estar entre o íntimo e o genérico. As imagens traziam, ao mesmo tempo, as cenas mais comuns e repetíveis, como o retrato de uma jovem na frente de sua casa e, ao mesmo tempo, cenas infrequentes, como a de uma moça que, em postura provocativa para a sua época, olha a câmera de forma desconcertante.

Em seguida nos pusemos a reconstruir cada um dos retratos, recriando as cenas, recuperando as poses captadas. Refizemos cenários e figurinos, posamos imitando nossas antepassadas, atuando para a câmera. Como se fosse possível desvendar mistérios por detrás das imagens como quem reconstitui a cena de um crime. Refotografamos cada retrato, revivendo cada personagem. Realizamos um tratamento digital nas imagens finais

para dar-lhes um ar de envelhecimento. Como resultado obtivemos “falsas” fotografias de diferentes épocas, aparentemente espontâneas, que parecem representar diferentes mulheres. São, no entanto, imagens nas quais aparecemos sempre Heloisa e eu, construídas em cada pormenor, desde os detalhes dos pequenos gestos até os objetos dispostos nas cenas. Por último, novamente impressas, devolvemos as fotografias a porta-retratos que são dispostos nas exposições da mesma forma como alguém os disporia nas paredes de sua própria casa.

O que nos mobilizava no início, era perscrutar a estrutura intencional de cada imagem. Depois, muitos outros aspectos foram se sobressaindo. Ambas somos, ao mesmo tempo, fotógrafas e fotografadas. O teatro entrou no projeto para assumir o papel autoral de estar do outro lado da objetiva: a pose como performance.

Eu à beira do precipício nos acompanha desde então. Hoje conta com 29 imagens que são apresentadas em forma de instalação, com as fotografias em porta-retratos junto a alguns móveis e objetos familiares, quase um cenário. Essa parceria deu origem ao Coletivo]duas[que realiza projetos e exposições. Em 2014 fez a primeira exposição, no Círculo Ítalo-Brasileiro³, em Florianópolis, SC, e, em 2015, esteve presentes na Mostra SESC Cariri de Culturas⁴, em Juazeiro do Norte, CE. Além das instalações, as imagens da série ficam disponíveis em uma página web⁵, que funciona também como um espaço expositivo.

A série segue em construção e ganha força no processo, à medida que os anos passam e nossos rostos vão se modificando. Dialoga com os outros projetos meus aqui presentes, e também com alguns trabalhos de Heloisa Marina, tais como seu solo *Poses para não esquecer* (2013) e a peça de teatro realizada pela Dearaque Cia, *À Distância* (2013). A persistência neste trabalho artístico que leva tantos anos em construção, e que se cria a passos lentos devido à nossa distância geográfica, às dificuldades orçamentárias e a tantos outros entraves, deve-se à pertinência das questões sobre identidade, representação e autorrepresentação que atravessam nossos projetos e obras, e permanecem como questões centrais.

³ Realizada por meio do *Edital de Estímulo à Cultura Elisabete Anderle* 2013, promovido pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC).

⁴ Realizada pelo Serviço Social do Comércio (SESC/CE), 2015.

⁵ <<http://euabeiradoprecipicio.wix.com/coletivoduas>>.

2.3 Identidades em construção: pequeno panorama

*Espalha espelhos pelo carnaval
E cada cara e corpo é desigual
Sabe o que é bom e o que é mau
Chão é céu.⁶*

Caetano Veloso

A fotografia é habitualmente associada à identidade, assim como também à memória, e, por vezes, essas duas palavras são tidas como seus sinônimos (um conjunto de fotografias de São Paulo, do início do século passado, guardado em um arquivo de museu, por exemplo, é anunciado como “a memória da cidade”; retratos fotográficos de um grupo de pessoas, sobretudo as pertencentes às camadas sociais não-hegemônicas, são comumente divulgados como sua “identidade”). Pautada no mito de que a fotografia é um meio exato e seguro de transmissão de informação e de preservação da memória, a imagem gerada pela câmera foi, já no século de seu surgimento, associada à *verdade* como se pudesse tornar um fato irrefutável. Tanto a memória, quanto a identidade, parecem exigir crédito sobre a *evidência do fato representado* para que seu vínculo com a fotografia seja estável e confiável.

A veridicidade da representação fotográfica, no entanto, foi e vem sendo questionada em diversos âmbitos desde o século XIX. Na área das artes visuais diferentes criações colocam em evidência os aspectos subjetivos e arbitrários da produção dessas imagens. Esta discussão ao mesmo tempo se renova e toma fôlego com o surgimento da imagem digital.

Desenvolvendo um panorama das teorias que acompanharam a produção fotográfica ao longo de sua história, Dubois (1998) a divide em três grandes grupos. O primeiro deles a percebe como “espelho do real” e se pauta na ideia de verossimilhança e verdade. O segundo a percebe como “transformação do real”, sendo crítico às teorias do primeiro grupo, deflagrando os aspectos constitutivos arbitrários da imagem fotográfica como o enquadramento, a iluminação, o ponto de vista etc., alegando, portanto, as noções de subjetividade. O terceiro grupo, no qual também se insere Barthes, entende a fotografia

como “traço do real”, isto é, sua representação se dá por contiguidade física do signo com seu referente⁷. Desta forma, Dubois (1998, p. 45-46) propõe “voltar à questão do realismo referencial sem a obsessão de se cair no artilho do analogismo mimético, livre da angústia do ilusionismo”.

Com o surgimento da imagem digital, advêm diversas outras perspectivas para considerá-la ora uma ruptura com a fotografia, ora apenas um *continuum*. Por vezes são destacados os aspectos de construção e manipulação, para suplantarmos a ideia de referente fotográfico. Todas estas noções não ocorreram de forma sucessiva e cronológica, mas foram se sobrepondo, ao longo do tempo, de forma que em cada momento histórico é possível perceber que discursos diferentes se desenvolvem em paralelo.

Quero propor ao leitor observar que nossas noções sobre a fotografia, em nosso cotidiano, não são puras. Nunca abandonamos totalmente a ideia de que as imagens fotográficas carregam mesmo algo de *verdade*, para além de seu “traço do real”, porque não estamos acostumados a supor *a priori* que elas sirvam para contar narrativas inventadas. Seduzidos diante de uma fotografia de um ser querido, também acreditamos que ela “jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato [...]” (BARTHES, 1984, p. 14), e não recusamos a relação íntima que a fotografia mantém com a realidade, pois é através deste vínculo que ela é percebida enquanto tal, à diferença de outras imagens. Por outro lado, já não podemos afirmar que possa existir a fidedignidade neutra em sua representação e é fácil deixar-se levar pela ideia de que a fotografia é usada para delinear *certas verdades* engrossando as camadas de discursos que ajudam a compor.

Em suma, essas visões, por certo contraditórias, nos acometem quando somos pegos inadvertidamente observando uma fotografia que nos seduz. Distraidamente, nosso olhar é investido por uma ou outra visão, sobretudo quando se trata de uma imagem que nos afeta. No plano do discurso, sabemos que as fotografias são manipuladas e manipuláveis, no plano afetivo nos deixamos ser enganados por elas. Não costumamos abrir um velho álbum de nossa família para analisar como as narrativas foram sendo

⁶ Trecho da letra *Zera a Reza* do Álbum *Noites do Norte*, 2001.

⁷ Trata-se da teoria do índice que retoma as teorias do semiótico americano Charles S. Pierce, particularmente a noção de índice (ROUILLÉ, 2009, p. 190).

fabricadas por meio de escolhas técnicas, mas para deixar que lembranças venham ao nosso encontro para desencadear nossas memórias internas.

O desenvolvimento de meus projetos aqui apresentados leva em conta o cruzamento de diversas formas de apreensão das imagens fotográficas, quando nos dispomos a observá-las. Considero que sobre cada fotografia estão dispostas diversas camadas semitransparentes de conhecimentos, percepções e discursos, que se combinam e recombina. Isto não quer dizer, no entanto, que sejam apagadas, ou diluídas, as tensões entre as suas diferentes noções. Ao contrário, é justamente a partir destes pontos conflitantes que surgem as imagens que crio e sobre eles se articulam para colocar à prova seus limites, explorá-los, distendê-los.

Além disso, preciso ainda fazer uma ponderação sobre a forma como estou considerando os textos que evoco para colocar em diálogo com os projetos aqui apresentados. Meu interesse reside entre aquilo que é dado a ser visto na imagem e o que é percebido por aquele que a olha. Por isso, preocupa-me mais levar em conta os diversos entendimentos sobre a fotografia como constitutivos do imaginário que a compõe, que chegar a uma concepção definitiva de como ela se relaciona com o real. Os modos de entendê-la, apreciá-la, questioná-la são parte inerente do meio no qual ela pode viver, e são, por assim dizer, pertencentes à realidade que a constitui. Assim, as inquietações em meu percurso que me levavam à busca por uma essência foram aos poucos sendo suplantadas para dar lugar ao conflito que se coloca entre essas múltiplas visões.

Vale analisar, portanto, alguns aspectos das interpretações das imagens fotográficas em diferentes épocas, os imaginários surgidos a partir delas e como todos estes aspectos vão se sobrepondo aos já existentes para constituir os modos como as vemos hoje.

Diante das primeiras superfícies sensibilizadas pela luz, os homens ficaram cativados pela potência de sua representação “fiel” da realidade, pela sua “verossimilhança”. O crédito em sua fidedignidade era tamanho que o fotógrafo norte-americano Mathew Brady (1822-1896), conhecido por seu registro da Guerra Civil, chegou a afirmar que a fotografia era “o olho da história” (FABRIS, 1991, p. 24). O próprio nome da nova técnica “fotografia” implicava na ideia de que a “escrita da luz” prescindia da mão do homem e, portanto, de seu olhar subjetivo. A certeza na objetividade da

representação fotográfica ganhou força por ter sido considerada como um registro “neutro”, em que a imagem era entendida como resultante de um mecanismo físico-químico e, portanto, não poderia mentir: “um duplo de realidade, uma reprodução mimética do objeto que se achava frente à objetiva” (KOSSOY, 2007, p. 44). Este modo de conceber a fotografia em seus primeiros tempos ainda ecoa sobre nosso imaginário.

No âmbito privado, as imagens mecânicas transformaram as formas de construção das narrativas familiares. O daguerreótipo dominou a cena até a década de 1850 entre a elite social, seduzida pela sua técnica que para a época “proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade”, além de ser um meio que permite difusão, por ser um procedimento simples (FABRIS, 1991, p. 13).

O declínio da daguerreotipia se deu a partir do surgimento dos cartões de visitas que, sendo mais baratos e possibilitando a reprodutibilidade, deram ampla acessibilidade às fotografias, chegando aos que até então não podiam obter seus retratos. Essa expansão não se deu apenas porque possibilitada pelas novas técnicas, mas correspondeu aos anseios e às necessidades impostas pela época em que elas emergiram. É justamente nesse momento que os homens de negócios se instalam na fotografia, o gosto sofre uma decadência e começam a surgir os primeiros álbuns de fotografia (BENJAMIN, 1994). Desse modo, a vulgarização da imagem e a sua reprodução em larga escala é ancorada pelo pensamento liberal, dominante na época, “mas responde também a exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado de massa” (FABRIS, 1991, p. 14).

Certamente, as narrativas pessoais não são produzidas somente a partir das imagens fotográficas, mas constituem-se de uma série de elementos. No entanto, a fotografia, desde seu nascimento, joga um papel importante na construção das histórias à margem da história, sendo o retrato uma das vertentes mais exploradas e de rápida e próspera eclosão. Os álbuns de família constituíam um dos mais importantes recursos de construção das narrativas familiares do século XX, principalmente após a popularização da fotografia a partir das décadas 1930 e 1940 com o surgimento de câmeras de operação relativamente simples e custos mais acessíveis. O costume de elaboração de álbuns em papel, no entanto, vem se perdendo com o surgimento da imagem digital.

Não foi apenas no plano privado que a câmera ganhou prestígio como elemento fundamental de construção das memórias e aparato de observação objetiva da realidade. É na ciência e no arquivo que o valor documental atribuído à imagem fotográfica encontrou um campo extenso de credibilidade. A fotografia nasceu no seio de uma cultura positivista e se desenvolveu junto às disciplinas científicas durante o século XIX. A nova técnica foi incorporada como instrumento de registro que procurava a objetividade no próprio método e na tecnologia. “Daí a crença na sua objetividade e fidedignidade. Daí o seu estatuto de reprodução ‘verdadeira’ dos fatos” (KOSSOY, 2007, p. 59-60).

São estas mesmas ciências surgidas a partir do positivismo que terminam por revelar sua ideologia e seus preconceitos ao tentar legitimar valores tais como o eurocentrismo, a industrialização, o espírito econômico liberal (FONTCUBERTA, 2010a) e, acrescento, o colonialismo, entre outros. Ao contrário do cinema, que cedo foi dado à ficcionalidade, a fotografia obediente e fiel, foi servir à ciência na construção de suas *verdades*. Proponho olhar para dois exemplos, dentre muitos outros, para evocar o imaginário da época e suas implicações ao redor dos usos das imagens fotográficas.

O primeiro é trazido por Kossoy (2007) e se refere à metodologia de “classificação” das ciências naturais, na qual se inserem as inúmeras fotografias de índios e negros, com o objetivo de designar “tipos” humanos, na segunda metade do século XIX. O que estava por trás desse projeto, no entanto, era o programa colonialista, que usava a fotografia para justificar, por meio das fisionomias, a pretensa “inferioridade” do *outro*, quando comparado ao modelo de homem branco europeu civilizado. Segundo o autor,

[...] para a antropologia emergente das últimas décadas do século XIX, impregnada pela mentalidade positivista, a fotografia era um meio de *substituição* literal do fato antropológico e não uma simples *representação* desse mesmo fato (KOSSOY, 2007, p. 57-58).

O caso citado por Kossoy é o do naturalista Agassiz (1807-1873), quem participou da expedição ao Brasil denominada *Thayer* e realizada durante os anos 1865 e 1866 (MACHADO; HUBER, 2010). Nascido na Suíça, emigrara para os Estados Unidos na década de 1840 e era “um dos principais nomes da ciência naturalista norte-americana” (MACHADO, 2007, p. 70). Uma das atividades que o cientista desempenhou durante a

viagem foi a realização de duas séries fotográficas, que somam quase 200 imagens. A primeira, denominada *Tipos raciais puros*⁸, foi concretizada no Rio de Janeiro, onde encomendou ao fotógrafo Stahl (1828-1877) que fotografasse diversos negros de diferentes etnias previamente selecionados. Mulheres e homens foram retratados de corpo inteiro e nus, de frente, costas e perfil, além de terem registrados seus bustos. A segunda, *Raças mistas* foi fotografada em Manaus por um dos voluntários da expedição, com seus poucos conhecimentos na técnica.

No contexto do debate da época a respeito das “raças”, instaurado nos Estados Unidos, Agassiz havia se posicionado ao lado dos criacionistas e era partidário da teoria da degenerescência, segundo a qual a miscigenação das “raças” humanas levaria à infertilidade e à degradação. Ao mesmo tempo, defendia o abolicionismo, a segregação racial e a ideia de que havia “uma hierarquia natural na escala dos seres, de animais para humanos, assim como entre as raças humanas” (MACHADO; HUBER, 2010, p. 31).

Seu objetivo era compor uma documentação visual de todos os “tipos raciais” do mundo, especialmente os negros, da qual fariam parte as imagens brasileiras, para apoiar suas ideias e comprovar a inferioridades dos povos não-brancos e, sobretudo, dos miscigenados. Agassiz nunca chegou a publicar essas imagens, mas algumas das realizadas no Rio de Janeiro serviram de base para as gravuras que ilustram *Viagem ao Brasil* (AGASSIZ, 2000).

Embora o projeto de Agassiz consistisse em colocar a fotografia em prol da ciência na comprovação de teorias carregadas de preconceitos raciais, os bustos gerados por Stahl seguem o modelo estético da época, apesar dos retratados aparecerem nus ou seminus. Cento e cinquenta anos depois, olho um desses retratos (ou ele é que me olha?), identificado como da etnia Mina Aouni, nº 21, não tem nome, e o que vejo é um homem e, além disso, sua dignidade. Na imagem, despida do contexto que a gerou, nada vejo que pudesse respaldar qualquer discurso que embasasse uma teoria racista. Isto me leva a pensar que, apesar da fotografia ter sido usada como método para sustentar tais teorias, o que os cientistas viam na imagem estava apenas fora dela, isto é, em seu olhar.

⁸ A artista Rosana Paulino (1967-) desenvolveu diversas obras a partir dessas imagens, tais como *Assentamento* (2013) e *Adão e Eva no Paraíso Brasileiro* (2014) (<www.rosanapaulino.com.br/>).

O segundo caso, apontado por Fontcuberta (2010a) é ainda mais ilustrativo. No contexto da segunda metade do século XIX, a fotografia parecia poder não apenas constatar a verdade, mas também revelar uma verdade até então oculta. Inúmeros especialistas vinham trabalhando a relação entre características físicas e faculdades humanas. Nesse contexto, o cientista britânico Galton (1822-1911) realizou diversos estudos nos quais relacionava dados estatísticos, fisionomia e faculdades mentais como, por exemplo, o tamanho do cérebro e a inteligência. Em seu livro *Inquiries into Human Faculty*, publicado originalmente em 1883, cunhou o termo “eugenia” que se referia ao estudo do melhoramento da hereditariedade humana. Escreve no primeiro capítulo:

Devemos libertar-nos dos milhares de preconceitos que carregamos antes de julgarmos os rumos pelos quais as diferentes raças precisam ser aperfeiçoadas. Precisamos ficar atentos aos nossos próprios instintos com relação ao que é aparentemente o melhor, e não os tomarmos como critério para o resto da humanidade (GALTON, 2001, p. 2, tradução nossa).⁹

O método utilizado em alguns de seus estudos, descrito no livro, faz uso das fotografias como instrumento para estabelecer uma nova ciência da natureza humana (FONTCUBERTA, 2010a). Para gerar seus “retratos compostos” que seriam imagens representativas de determinados grupos, ou “raças”, Galton selecionava retratos de diferentes pessoas de rosto inteiro obtidos sob a mesma condição de luz e ângulo e sobrepunha as imagens. A partir desse método, gerava um rosto único que carregava as características gerais de todos os outros. Segundo Galton (2001, p. 7, tradução nossa), “O efeito do retrato composto é evidenciar todos os traços onde há concordância, e deixar apenas um fantasma do traço das peculiaridades individuais”¹⁰. Como se fosse possível criar “a face” do grupo e dela extrair sua verdadeira identidade.

No ano 1877, conseguiu uma grande quantidade de retratos de presos e os separou em grupos segundo os crimes cometidos e os sobrepôs para encontrar os traços comuns. Com isso Galton pretendia definir a fisionomia genérica de cada “tipo” de delinquente,

⁹ No original: *We must free our minds of a great deal of prejudice before we can rightly judge of the direction in which different races need to be improved. We must be on our guard against taking our own instincts of what is best and most seemly, as a criterion for the rest of mankind* (GALTON, 2001, p. 2).

¹⁰ No original: *The effect of composite portraiture is to bring into evidence all the traits in which there is agreement, and to leave but a ghost of a trace of individual peculiarities* (GALTON, 2001, p. 7).

para, a partir dela, poder reconhecer a criminalidade em um indivíduo. À diferença da imprecisão da pintura, Galton confiava na objetividade da fotografia que lhe conferiria precisão em seu método.

A associação entre fotografia e estatística serviu para criar sistemas classificatórios sociais coercitivos que mais tarde, em sua expressão mais perversa, levou ao racismo genocida e às políticas de repressão (FONTCUBERTA, 2010a). É também sob o signo de objetividade e neutralidade que o dispositivo¹¹ fotográfico foi utilizado como instrumento de controle social e ferramenta de disciplina (FONTCUBERTA, 2010a). Os sistemas de vigilância e os registros civis revelam a imagem a serviço de uma sociedade de controle. A câmera simboliza o poder que captura os indivíduos “[...] para poder situá-los em complexos sistemas classificatórios e organizativos próprios das comunidades tecnicamente avançadas” (FONTCUBERTA, 2010a, p. 71, tradução nossa).¹² Em diferentes áreas do conhecimento e instituições, as câmeras são colocadas a este serviço: comprovar, testemunhar, constatar, controlar. Das fotografias de perícia e dos sistemas carcerários ao uso na psicologia, na biologia e na medicina, entre outras ciências, passando pelas carteiras de identidade e outros sistemas de identificação como as carteiras estudantis, ou os retratos de desaparecidos, chegando ao fotojornalismo, todos esses usos se vinculam ao imaginário de que as fotografias detêm certa objetividade e que, diferentemente de outros tipos de imagem, se vinculam às coisas que representam.

Essas questões, aqui apenas delineadas, nos levam à compreensão de por que é também no campo da representação fotográfica que diversos artistas vão encontrar um caminho propício para questionar padrões de identidades. Por haver sido e ser a fotografia um dispositivo usado a propósito de impor determinados valores como critérios universais (como a hierarquia das raças no fim do século XIX, ou a imposição de padrões de beleza nas imagens publicitárias) é também nela que encontram a ferramenta para a desnaturalização de padrões de comportamento social e de representação. Além

¹¹ Agamben (2009, p. 40) parte do conceito de “dispositivo” de Foucault para ampliá-lo: “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos seres viventes”. O dispositivo fotográfico pode ser visto também sob a concepção proposta pelo filósofo.

¹² No original: *[...] para poder situarlos en complejos sistemas clasificatorios y organizativos propios de las comunidades tecnológicamente avanzadas.*

disso, é no campo do autorretrato que os artistas vão descobrir força expressiva na desconstrução de arquétipos indentitários, pois é a partir da autoimagem que encontram o domínio para discorrer sobre si mesmos como *outro*.

2.4 Identidades em desmoronamento:

o autorretrato fotográfico na arte contemporânea

*No creo en brujas, pero que las hay, las hay.*¹³

Assim como Barthes (1984) ao ver-se fotografado, não posso deixar de experimentar uma sensação de estranhamento quando me deparo com um retrato da minha pessoa. A fotografia deveria revelar algo, mas o que ela pode dizer a meu respeito? É capaz de evidenciar algum traço seguro de realidade sobre mim? Ou ao contrário, como na afirmação do filósofo, “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 1984, p.25).

Em meados da década de 1970, o então adolescente e fotógrafo Samuel Fosso (1962-) nascido em Kumba, Camarões, trabalhava em seu estúdio em Bangui, República Centro-Africana, onde fazia retratos de indivíduos e famílias e nas horas vagas começou a experimentar fotografar-se a si mesmo (Figura 1). Muito além de autorretratos, no entanto, o jovem parecia querer evocar em sua própria imagem aqueles tantos *outros* que fotografava durante seu expediente, além das referências do imaginário pop, psicodélico e disco (NJAMI, 2010). Mais tarde, na série *Tati* (1997), apresentou mulheres, homens, estrelas de rock, burgueses, chefes de tribo, imagens que foram tornando-se cada vez mais extravagantes. Fosso não apenas apresenta uma identidade descontínua, fragmentária, mas também expõe estereótipos, os coloca à prova.



FIG. 1 Samuel Fosso, *Autorretrato*, 1976

Na mesma década, a fotógrafa norte-americana Cindy Sherman (1954-) fazia as imagens de *Untitles A-E* (1975), cinco retratos de seu rosto que, caricatamente maquiado, se transformava em diversos *outros*. Utilizando um mínimo de artifícios, a artista atua para a câmera criando imagens a partir das quais emergem personagens distintos. No mesmo ano deu início ao projeto *Bus Riders* (1975-2000), no qual também posa simulando para a câmera com diferentes roupas e maquiagens, criando um novo compêndio de tipos sociais (Figura 2).

¹³ Ditado popular de origem galega.



FIG. 2 Cindy Sherman, *Bus Riders*, 1975-2000

Em ambos trabalhos, *Bus Riders* de Sherman e as fotografias dos anos 1970 de Fosso, o estúdio e seus acessórios são deixados aparentes, provocando um deslocamento de papéis (de trás para a frente da câmera) que evidencia a conjunção fotógrafo/retratado. Ambos artistas elaboram propostas com base nos estereótipos de representação. Sherman migra para o imaginário da figura feminina no cinema, percorre a história da arte; Fosso atravessa os arquétipos de feminino e masculino, mistura modelos estéticos de retratos familiares com o universo pop, chega às grandes figuras históricas mundiais negras; ambos elaboram e reelaboram padrões, evidenciam e contestam os aspectos constitutivos das imagens.

O que observo nesses retratos, não é tanto o desdobramento de um indivíduo em inúmeras imagens, mas a desconformidade das imagens com os próprios indivíduos. E, além disso, deles consigo mesmos: o que é ser homem, negro, branco, africano, mulher? Como definir-se a si mesmo, se a identidade foi conformada a partir de uma referência externa? Os artistas provocam uma ruptura entre retrato e retratado. Atestam uma

descontinuidade entre fotografia e identidade. Não é possível fazer a própria imagem coincidir consigo mesmo, porque a identidade individual é fragmentária, frágil, fugidia...

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso [...] (Barthes, 1984, p. 24).

A fotografia se assemelha àquilo que representa, mas o que significa a semelhança? Quando Barthes se depara com as fotografias de Richard Avedon (1923-2004) reconhece nelas os escritores ali retratados, sem nunca os ter visto: “A semelhança é uma conformidade”, afirma o filósofo, “mas a quê? A uma identidade. Ora, essa identidade é imprecisa, imaginária mesmo, a ponto de eu poder continuar a falar de “semelhança”, sem jamais ter visto o modelo” (BARTHES, 1984, p.159).

Na obra *Brasil Nativo/Brasil alienígena* (1977) (Figura 3), a artista brasileira Anna Bella Geiger (1933-) posa para a câmera imitando os gestos cotidianos de indígenas representados em fotografias. O resultado é uma descontinuidade entre os pares de imagens, o índio e a artista, repetindo o mesmo gesto. As fotografias de Geiger não são mais que caricaturas da imagem do *outro*, evidenciando uma desconformidade. A artista não pode mimetizar-se com ele, desde seu lugar. A imagem do índio, símbolo sobre o qual se buscou construir uma identidade nacional, o *Brasil Nativo*, emerge como um estereótipo com o qual não é possível uma reconciliação. A confrontação das imagens emudece a tentativa de identificação, o *Brasil Alienígena*.



FIG. 3 Anna Bella Geiger,
Brasil Nativo/Brasil Alienígena, 1977

O artista chileno Bernardo Oyarzún (1963-) de origem mestiça poderia ser exatamente este *outro*, o exótico, o nativo, aquele que representaria uma unidade nacional. “Tem a pele negra, como um atacamenho. O cabelo duro, lábios grossos prepotentes. Queixo amplo, testa estreita, como sem cérebro” (tradução nossa)¹⁴. Esta descrição de identificação junto a um retrato falado é parte da obra *Bajo sospecha* (Sob suspeita) (1998) (Figura 4). Fazem parte dela, também, dois autorretratos fotográficos, de frente e de perfil, semelhantes aos registros policiais, e os inúmeros retratos de parentes do artista dispostos em uma parede.

¹⁴ No original: *Tiene la piel negra, como un atacameño. El pelo duro, labios gruesos, prepotentes. Mentón amplio, frente estrecha, como sin cerebro.* Texto colocado abaixo do retrato falado na obra *Bajo sospecha*.



FIG. 4 Bernardo Oyarzún, *Bajo Sospecha*, 1998, Instalação na Bienal de Veneza, 2007

O artista criou esta obra a partir de um incidente no qual a polícia chilena o “confundi” com um criminoso e o deteve. Torna visível os critérios ainda vigentes no sistema de controle baseados nas correlações entre fisionomia e criminalidade. Oyarzún é o delinquente de Galton, aquele que representa os traços gerais do criminoso, e é, ao mesmo tempo, representante da raça degenerada de Agassiz. Mas ele não está sozinho, pois seu rosto se parece a muitos outros. O artista retorna ao conceito de mestiçagem para demonstrar que as sociedades atuais ainda vivem sob as noções de preconceitos dos padrões coloniais. Segundo o artista, esta obra é “uma ficção real do ‘defeito’, a patética visualidade de uma patética sociedade doente e negada de si mesma”¹⁵ (OYARZÚN, 2011, tradução nossa).

No entanto, sua obra não é apenas uma denúncia dos preconceitos raciais. O artista também destitui o poder discursivo sobre as formas simbólicas de racismo. Coloca em evidência as estratégias dos estados-nação, ao induzir “padrões iconográficos e imaginários de uma identidade branca, infrutuosamente branqueada nas políticas republicanas da América Latina”¹⁶ (OYARZÚN, 2011, tradução nossa). Quem toma a

¹⁵ No original: [...] *una ficción real del “defecto”, la patética visualidad de una patética sociedad enferma y negada a sí misma.*

¹⁶ No original: [...] *patrones iconográficos e imaginários de una identidad blanca, infructuosamente blanqueada en las políticas republicanas de América Latina.*

palavra é o *outro*, o índio, o miscigenado, o latino-americano, não apenas para colocar em pauta um discurso alternativo, mas, ao mesmo tempo, para problematizar a relação entre representação e identidade. Um rosto sempre se parece a muitos outros, então, o que pode revelar sobre o indivíduo?

Em suas fotografias, o argentino Marcos López (1958-) agarra-se aos estereótipos do latino-americano, do argentino, do crioulo, até tirá-los dos domínios do centro-europeu, transformá-los em próprios, desgarrá-los do fetichismo do exótico, subvertê-los, exibi-los como troféus, desgastá-los, torná-los horrendos, incompreensíveis, levá-los ao naufrágio. Não mais os nega ou evidencia sua “construção”. Em uma irrupção irreverente dos padrões de identidade e estereótipos impostos, usa a fotografia para perverter seu aspecto de *substituição literal do fato antropológico*. Se não era possível fazer a imagem fotográfica coincidir com uma identidade, então se faria necessário criar um novo *eu* para que coincidissem com a tal imagem. Em uma paródia da *Santa Ceia* de Leonardo Da Vinci (1452-1519), *Asado en Mediolanza* (Figura 5), López advoga pela excentricidade exacerbada do tipo “argentino”, ao mesmo tempo em que cria um mundo falso, ficcional, para que esses indivíduos possam habitá-lo.



FIG. 5 Marcos López, *Asado en Mediolanza*, 2001, da série Sub-realismo Criollo

Os procedimentos de autorrepresentação descritos colocam em xeque a *identidade* quando questionam papéis sociais, o feminino, o latino-americano, o nativo, o africano e a imposição dos padrões de sexualidade. A fotografia foi a ferramenta, não por casualidade, utilizada para evidenciar a construção dessas *identidades* impostas pelo social.

Quando se pretende uma transformação é necessário desnaturalizar os padrões existentes. A fotografia tem um papel importante na desconstrução do *outro* porque ela foi usada como evidência científica da definição de “tipos”, “caracteres”, “inteligências” e “padrões de normalidade”, como parte da produção de *identidade*. O *outro* a que me refiro, e que nos apontam Fosso, Sherman, Geiger, Oyargun, López (e tantos outros artistas), é preciso esclarecer, não é aquele diferente de mim mesma, o *outro* é o divergente ao padrão estabelecido. Isto é, eu mesma sou o *outro*, porque ninguém coincide totalmente com o arquétipo de normalidade. Todos somos o *outro*.

2.5 Histórias roubadas: apropriação de fotografias na arte contemporânea

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,
Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.¹⁷

Fernando Pessoa

A estratégia de apropriação de fotografias – que podem ter sido descartadas ou não – é uma prática comum nas criações no campo das artes visuais e que vem sendo cada vez mais explorada, desde seu surgimento na década 1960, como o caso das apropriações das imagens midiáticas de Andy Warhol (1928-1987). Diferentes artistas, com diversos intuitos, apropriam-se de imagens fotográficas para criar obras a partir de deslocamentos, recombinações, interferências, reinterpretações, entre outras estratégias. Nesse sentido, a artista norte-americana Susan Hiller (1942-), graduada em antropologia, desenvolveu o trabalho *Dedicado aos artistas desconhecidos* (1972-76), no qual apresenta uma coleção de cartões-postais que mostram o mar revolto sobre a costa. Interessava-lhe investigar e revelar como estes e outros artefatos, recolhidos e utilizados em suas obras, “refletiam e

¹⁷ Trecho da poesia *Não sei quantas almas tenho* (PESSOA, 1993).

reforçavam as atitudes e crenças da sociedade que os produzira” (ARCHER, 2001, p. 141). No Brasil, Anna Bella Geiger criava a já citada obra *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977), (Figura 3), trabalho que resulta ser menos a busca por uma identificação com “o elemento nativo brasileiro”, que uma operação crítica na qual se revela a impossibilidade da identificação com o *outro* (CHIARELLI, 2002, p. 116).

A partir da década de 1970 há um verdadeiro *boom da memória*¹⁸, quando inúmeros artistas se voltam sobre o tema do passado e, nesse afã, muitos deles trabalham sobre fotografias encontradas, em grande parte imagens familiares perdidas ou descartadas. Todas estas formas de apropriação assumem uma posição diante das imagens do passado. Dentre elas está a obra do artista francês Christian Boltanski (1944-) que esteve constantemente presente em minhas pesquisas e é referência para minhas criações artísticas. Em seus trabalhos do início de carreira interessam-me as formas de construção das narrativas a partir de uma perspectiva que dilui as fronteiras entre o individual e o social.

Em seu trabalho *Dix Portraits Photographiques* (1972), (Figura 6), Boltanski parte de fotografias de meninos para criar a imagem de sua própria infância. São inúmeros garotos que posam exatamente no mesmo lugar, diante de uma escada em um parque, cada um em uma idade diferente. O artista escreve embaixo de cada imagem seu nome e uma data, como se se tratasse de seus próprios retratos, de sua história de vida. O que percebo, a partir dessa obra, é que cada fotografia em particular participa de um contexto social, expõe comportamentos. Embora fotografias familiares sejam relacionadas às memórias particulares, elas se parecem tanto que remetem a inúmeras outras, formando um corpo que transcende o individual. Nenhum dos garotos da série é Boltanski, mas qualquer um deles *poderia ter sido*.

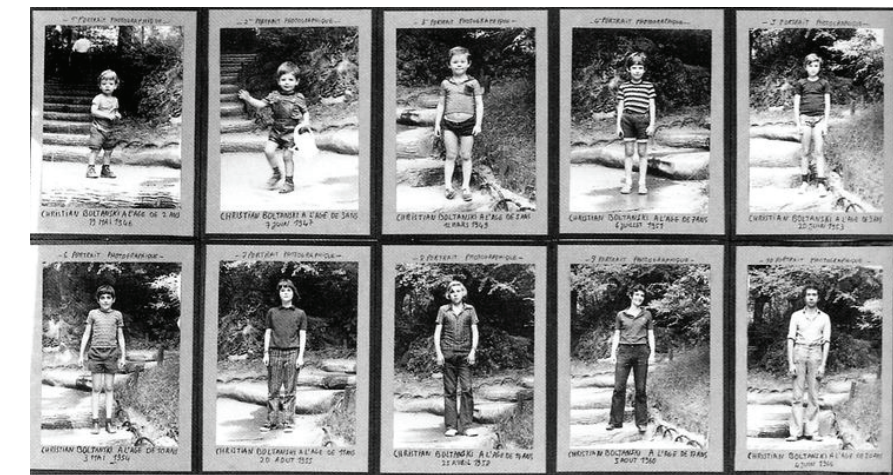


FIG. 6 Christian Boltanski, *Dix portraits photographiques*, 1972

Também em *Album de la famille D* (1971), obra em que o artista reúne inúmeras fotografias em um “álbum familiar”, noto a universalidade das narrativas afetivas construídas por meio das imagens. A família *D* poderia ser a família de qualquer um, Daniela, Denis, Daiane. São inúmeras as pessoas que possuem fotografias que se parecem àquelas do álbum de *D*. São cenas ordinárias, a família reunida ao redor da mesa, mães com bebês, crianças pequenas brincando, férias na praia. Ao olhar o conjunto de imagens reconheço também minha própria memória familiar e percebo como os modos de representação que em meus álbuns me pareciam tão particulares, são espantosamente prosaicos.

O fato das fotografias familiares se parecerem e os álbuns não apresentarem uma individualidade – ao contrário, representam todo um corpo social, não nos diz porque elas operam, como nenhuma outra imagem, em um lugar íntimo: a memória. Esta questão premente impulsionou e segue incentivando minha pesquisa no campo das fotografias familiares, no projeto *Eu à beira do precipício* e em outros. Encontro um enigma nas imagens do passado que nunca pode ser respondido (satisfatoriamente).

Por isso, um de meus interesses concentra-se entre o singular e o plural das imagens fotográficas. Estas reminiscências não se conformam com seu estado particular de memória privada, e, ao mesmo tempo, não querem ser reduzidas ao documento histórico. O deslocamento de um álbum para a obra de arte opera nesse sentido, gerando um trânsito do individual ao social. Mas também em sentido oposto quando, por

¹⁸ Assunto tratado no capítulo 3 *Memórias Movediças*.

exemplo, olho as imagens do Álbum de *D* e a partir delas sou capaz de ativar minhas próprias memórias.

Na instalação *Eu a beira do precipício* não mostramos as fotografias *originais*, são expostas apenas nossas reconstituições. Veem-se somente dois rostos, o de Heloisa e o meu, sempre inseridos em algum cenário e vestindo um figurino de outra época. Estas imagens “falsas”, porém, não se pretendem passar por “verdadeiras”, isto é, elas tendem a tornar perceptível o seu próprio processo de construção. Quando em uma ou outra imagem representamos nossas avós, tias, mães ou até mesmo alguma desconhecida parenta longínqua, criamos dispositivos de distanciamento, maquiagens caricatas, penteados toscos e às vezes incluímos elementos descontextualizados, um cabo de USB esquecido sobre o piano, um broche da Mafalda¹⁹, ou qualquer outro objeto que desminta o tratamento digital que imita o envelhecimento dos químicos sobre os papéis fotográficos.

Este procedimento parece querer brincar com as afirmações de Barthes (1984, p. 121), segundo as quais “a foto é literalmente uma emanção do referente”. Pois nossas fotografias da série revelam um referente duplo, ou para dizer de outra forma, oferecem um falso referente fotográfico a partir de um referente “verdadeiro”. As imagens *parecem* de uma época, mas são de outra, *parecem* retratar diferentes pessoas, mas são sempre as mesmas. Em um primeiro olhar desatento, as fotografias podem levar a pensar no que não esteve diante da câmera, ao menos não *daquela* que gerou a imagem que se apresenta. Uma noiva casa-se com simplicidade na década de 1970, duas senhoras amigas sentam-se juntas para fazer crochê nos anos 1980, algumas imigrantes japonesas posam assustadas para o fotógrafo no início do século XX. Este *parecer* remete inevitavelmente à sua falsa origem. Porém, ao observar atentamente os retratos, é possível perceber a reconstituição de época na sua produção, as imagens podem devolver-nos ao seu processo de montagem.

Para propor uma interpretação das imagens fotográficas, Kossoy (2009) elabora uma teoria segundo a qual as fotografias se constituem de uma *primeira* e uma *segunda realidade*. A primeira se refere à história do referente e os procedimentos do fotógrafo na hora da tomada. A segunda é a realidade da representação que acompanha a imagem ao longo de sua história, desde o seu surgimento, é a sua realidade própria, construída,

¹⁹ A famosa personagem do cartunista argentino Quino.

codificada. Para o teórico, embora a fotografia seja um *documento do real*, uma fonte histórica, é “antes de tudo uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia de seu autor” (KOSSOY, 2009, p. 30-31). Desta forma, quando olhamos uma fotografia, o que vemos é a *segunda realidade*, pois a *primeira* não é acessível. Este seria o papel do historiador: tentar acessar a *primeira realidade* da imagem por meio de conhecimentos a respeito da história do fotógrafo e seu contexto, do objetivo da imagem, e com que fins e para quais meios ela foi gerada para ser veiculada, por exemplo.

Heloisa e eu estamos nos fundos da casa de minhas tias tentando reproduzir, reinterpretar, uma cena de minha avó sentada ao lado de uma amiga. Eu uso um vestido comprado em brechó, do qual se vê apenas a parte de cima, Heloisa tem uma peruca na cabeça. Maquiamo-nos de forma grotesca, as rugas são traços feitos com lápis de olho. Sobre a mesa alguns objetos estão cuidadosamente dispostos de forma a parecer que foram deixados ali casualmente: uma camisa branca amarrotada, uma bolsa de época, também encontrada em um brechó, e uma pequena câmera fotográfica digital com seus cabos. Ela põe a mão sobre o meu ombro, eu respondo com um gesto tocando sua mão enquanto inclino a cabeça para trás. Sorrimos. A câmera está sobre o tripé, do lado de dentro da cozinha, olhando-nos pela janela. Escutamos o *click*, saio correndo para ver como ficou. Repetimos, até captar a espontaneidade em nossas expressões fabricadas. Esta é a *primeira realidade*.

A *segunda* é o que se vê na imagem pronta: duas senhoras posam espontaneamente em um momento casual do cotidiano, aparentemente nos anos sessenta. Estão nos fundos de alguma casa. Há algo estranho, porém, suas rugas não parecem naturais, o amarelado da foto é homogêneo demais para ser do envelhecimento do papel e a câmera fotográfica sobre a mesa parece ser digital. Quando criamos as imagens intencionamos fazer a *segunda realidade* mostrar que para encontrar a *primeira* é preciso reconstituí-la.

Também as imagens de *Dix portraits photographiques* de Boltansky revelam-me isto: as imagens fotográficas podem ser apresentadas (aparentadas) de forma que sua *segunda realidade* nos afaste, ao invés de aproximar-nos da sua *primeira realidade*. O que a fotografia mostra pode ser uma simples evidência de que ela mesma é capaz de esconder sua própria origem. Segundo Kossoy (2009, p. 47), a *primeira realidade*, inacessível na

superfície da imagem, só pode ser alcançada por meio da intuição e da imaginação: “há pois um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto”²⁰.

Diz Barthes (1984, p. 16): “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. Constatamos essa afirmação diante de uma fotografia de um ente querido, sobretudo distante dele no tempo e no espaço; incapaz de olhar para a imagem e ver sua estrutura, sua superfície plana e tão seduzida por ela sou levada pela afetividade, vejo apenas o ser querido preso em um tempo passado.

Se as imagens fotográficas são “espelhos com memória”²¹, as de *Eu à beira do precipício* refletem outras fotografias. São espelhos defeituosos que na superfície apresentam ranhuras e oxidações: querem revelar-se como tais, tentando atravessar sua invisibilidade. Na série se estabelece um jogo entre o aparente e o não manifesto das fotografias: por um lado faz as imagens falarem por meio da afetividade, representam encontros e operam no reconhecimento de memórias pessoais e íntimas. Por outro, o deslocamento mostra aos olhos o que nelas era invisível, seu processo de construção, sua superfície bidimensional.

Minha mãe não é uma espectadora comum de *Eu à beira do precipício*, pois foram retiradas de seus álbuns muitas das fotografias que reproduzimos. Sua história, portanto, em certa medida, é veiculada na série. Para ela, que se relaciona de forma intensamente afetiva ao material exposto, as fotografias são totalmente invisíveis, e mesmo os espelhos que criamos. Diante da fotografia de Heloisa fingindo estender a roupa no quintal do amigo de um amigo em Belo Horizonte, em 2010, ela vê Dona Francisca estendendo roupas no fundo do quintal de sua mãe, em algum momento de sua adolescência. O que estas imagens produzem, tanto quanto as originais de seu álbum, é um desencadeamento de lembranças. Pouco importa, para ela, se na imagem se vê Dona Francisca, ou Heloisa, o que lhe importa é o que ela, através da imagem, recupera em sua memória. Esta constatação me fez pensar que as imagens fotográficas, talvez não sejam invisíveis por serem uma “emanação do referente”, como diz Barthes (1984), mas pela

forma afetiva como nos relacionamos com elas (também Barthes recorre ao retrato de sua mãe para poder encontrar a essência da fotografia²²).

Assim, as imagens de Boltanski de um dos meninos diante da escada no parque (Figura 6), poderiam desencadear a memória de outro menino, hoje adulto, pois uma imagem *faz lembrar* a outra. De algum modo, as imagens do passado podem recuperar lembranças justamente por se parecerem com outras fixadas em nossas memórias. E, dessa forma, cada álbum familiar guarda em si a iminência de tantos outros.

A percepção do contexto social das imagens faz notar os álbuns menos em suas individualidades que em sua universalidade, porém, as fotografias dos outros também podem nos comover e ativar nossas memórias pessoais e afetivas. É por este motivo que na apropriação das imagens me interessam menos as histórias particulares que as representações comuns. E, no entanto, é só a partir de histórias muito pessoais que é possível comunicar-se com o universal. Dito de outro modo, a fotografia de minha avó Nilza ao piano pode comover outras netas que também recordem suas avós tocando o instrumento, mas tanto mais elas se comoverão, quanto mais particularidade for dada à minha história. Quanto mais singular é a minha imagem, mais ela se universaliza.

Por isso em *Eu à beira do precipício*, algumas imagens representam as cenas mais comuns, repetíveis: uma mulher na cozinha veste um vestido da moda *hippie*, princípio dos anos 1980. Porém, ela tem a boca contraída, suspensa em meio a uma palavra, o que dirá? Em cada uma das fotografias queremos reproduzir um contexto social, (*studium*), mas sem perder de vista que as imagens só teriam potência à medida em que fosse possível reconhecer nelas uma singularidade (*punctum*)²³. Ao construir uma poética pessoal a

²⁰ Esta proposição será tratada mais detalhadamente no capítulo 3 *Memórias Movediças*.

²¹ “Espelho com memória” é a forma como foi chamado o Daguerreótipo, expressão primeiramente utilizada por Oliver Wendell Holmes em 1861 (FONTCUBERTA, 2010b, p. 25).

²² É no mistério dessas imagens que o filósofo tenta encontrar a essência da fotografia, e não em seus usos sociais ou em seu corpo histórico, e tampouco nas análises estéticas. Nessa busca, Barthes recusa-se a colocar de lado a afetividade, ao contrário, é na particularidade de um retrato de sua mãe quando criança que parece vislumbrá-la: “Algo como uma essência da Fotografia flutuava nessa foto particular. Decidi então “tirar” toda a Fotografia (sua ‘natureza’) da única foto que com certeza existiu para mim, e tomá-la de certo modo como guia de minha última busca” (BARTHES, 1984, p. 109).

²³ Barthes define esses dois conceitos, *studium* e *punctum* em *A Câmara Clara* (1984). O primeiro é da ordem da cultura, reconhecê-lo significa entrar em contato com a intencionalidade do fotógrafo, compreendê-la, aprová-la ou não; porque a cultura “é um contrato feito entre os criadores e os consumidores” (BARTHES, 1984, p. 48). O segundo, vai além de qualquer interesse distanciado, histórico, social, ou estético, “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). Nas palavras de Fontanari (2010, p. 69), “o *punctum* é a inversão do possuir, é o desprendimento [*(de) saisissement*] do sujeito sensível, e o apagamento do *studium*, ou melhor, de qualquer tentativa e desejo de empreendimento retórico”. O conceito de *punctum* é tratado no na segunda parte do livro *A Câmara Clara*, com uma acepção diferente, relacionando-o, ademais, com o próprio tempo (BARTHES, 1984).

partir de resíduos íntimos, poderíamos alcançar o que há de mais universal nos álbuns familiares. Isto é, desdobrar uma reflexão a respeito da construção da memória por meio dessas imagens e o vínculo afetivo que se estabelece com elas e, ao mesmo tempo, colocar à prova a constituição da identidade por meio da produção de narrativas.

2.6 Esta da foto não sou eu

*Discrepo con aquellos que creen
que hay una sola eternidad
Descrean de toda soledad
Se engaña quien cree la verdad*²⁴

Fernando Cabrera

Em 2013 morava em Montevideú, Uruguai, e desenvolvia alguns projetos relacionados à representação da mulher em fotografias. Frequentava a feira de antiguidades Tristan Narvaja, na qual comprava retratos femininos, quase todos da primeira metade do século passado, que intuitivamente me pareciam de interesse para a criação de obras. Em meio à desordem das antiguidades, procurava encontrar uma forma de organizar a relação entre fotografia e memória para desmascarar seu aspecto arbitrário e evidenciar como os padrões de feminino estavam sendo construídos ali, grão ante grão, naquelas poses, rígidas ou casuais. Queria encontrar um cerne que pusesse em evidência como aquelas mulheres, que me olhavam desde um tempo passado, não eram mais que papel sensibilizado. Ao mesmo tempo, sabia que era cativada, sem nenhum pudor, pela matéria-tempo que impregnava as superfícies amareladas. Precisava entrar mais no jogo das ficções.

Não sou arquivista, nem colecionadora. Ao contrário, sempre aceitei como natural à existência o processo de decomposição que o tempo impõe aos objetos. Meu maior interesse nas fotografias encontradas consistia exatamente no fato de serem imagens abandonadas e destituídas de história, em vias de desaparecimento. Retratos estes que haviam perdido o fio condutor que as narrativas familiares vão tecendo ao longo das gerações.

²⁴ Trecho da letra de *La casa al lado*, de Fernando Cabrera, compositor de música popular uruguaio (<www.musica.com/letras.asp?letra=1986467>>).

Para estudar a construção intencional da pose de cada uma daquelas mulheres, resolvi copiar seus gestos, criando diversos autorretratos que imitassem cada uma delas (Figura 7). Neste processo me interessava perseguir o momento do *click*, imaginando a relação entre o fotógrafo e a fotografada no jogo de criação da imagem. Cogitava se aquela posição da mão, ou o leve giro de cabeça, havia sido dirigido pelo fotógrafo ou se havia sido intenção da própria fotografada. Que expressão colocar nos olhos? Que contração ou relaxamento dispor nos lábios? É preciso parecer mais despojada ou mais grave? Ou, de repente, escolher um olhar severo, mas dar uma pequena intenção de sorriso nos lábios, tratando parecer alegre sem, no entanto, perder o ar de importância e inteligência. Diversos daqueles retratos eram cartões postais que traziam os endereços dos estúdios onde haviam sido originados. As ruas e as casas existem ainda e isso me dava a impressão de que havia algo *real* nas imagens. Aquelas pessoas *existiram*, talvez até ainda existam e *estiveram lá*, diante do fotógrafo e da câmera.



FIG. 7 Maíra Ishida, *Miguelina*, 2013
da série *Reminiscências Roubadas*

Apesar disso, meu interesse sobre estas imagens não é o de encontrar e restaurar aquele instante do *click*. Ao persegui-lo caio no abismo entre o que se vê na superfície do papel e o momento perdido no passado, aquele átimo de duração de todo irrecuperável. E também entre o que está presente na fotografia e o que é anteposto quando se olha a imagem, no que se imagina a partir dela.

Comecei a trabalhar com camadas sobrepostas para sublinhar essa relação ambígua entre real e imaginário. Sobrepos digitalmente os autorretratos às fotografias daquelas mulheres, fazendo coincidir as imagens em alguns pontos e divergir em outros. Precisava reivindicar, novamente, a autoria da pose, enfatizá-la ainda mais. Já havia adquirido a experiência de *imitar* para a câmera desde as primeiras produções de *Eu à beira do precipício*, mas agora se tratava menos de uma repetição do gesto, que de sua caricaturização. Os meus gestos procuram chamar a atenção para o que é intencional: a posição dos pés e das mãos, a expressão dos rostos, o vestuário e as joias. Ao mesmo tempo contraponho posturas que são possíveis hoje diante da câmera, um ar displicente, uma mão no bolso, os pés desajeitados, a coluna torta; objetos corriqueiros do meu tempo aparecem em minhas mãos, um celular, cabos de USB, uma mochila. Atualizo, enfim, a pose em uma imagem, a torno possível hoje e coloco em evidência o próprio contrato entre fotógrafo e fotografado, fazendo-os coincidir. As tensões e cumplicidade entre ambos são distintos em cada momento histórico.

Algumas das fotografias possuíam no verso uma inscrição com o nome das mulheres que representam, mas a maioria carecia de qualquer informação a esse respeito. Às que não faziam referência ao nome, inventei um para devolver-lhes. Este gesto, simples e simbólico reestabelece o vínculo da imagem com o mundo das designações. Retirei as mulheres representadas da homogeneidade de um passado impreciso e devolvi-lhes a singularidade de um sujeito.

A obra *A mulher que perdeu a memória* (1988) de Rosângela Rennó (1962-) é um retrato de mulher desvanecido em que não é possível vislumbrar seu rosto. Também imagino as minhas mulheres amnésicas, e ofereço isto a quem as vê: que inventem para elas novas memórias. Eu lhes devolvo um nome e lhes empresto minha descendência. De alguma maneira pareceria que estes velhos retratos guardassem algo de minha origem. Esta, porém, não seria mais que uma história fantasiada por quem as vê. Roubei imagens

do mundo para fazê-las minhas, para trazer à tona a invenção de todas as histórias. Esta série, que se constitui de treze imagens, denominei *Reminiscências Roubadas*.

Em 1883, Galton sobrepunha retratos para encontrar os traços comuns de um grupo, aqueles que fossem determinantes, representativos. Ao construir *Reminiscências Roubadas* desejo que as camadas não sirvam senão para atestar a descontinuidade entre essência e aparência; a fotografia já não encontrará campo para revelar uma verdade oculta. Sua relação com o real se sobrepõe a uma invenção deliberada, em camadas transparentes, nas quais ora uma, ora outra se destaca. São camadas de tempo – o passado e o presente, que a fotografia imediatamente transpõe também para o passado –, são camadas de realidades sobrepostas.

É por meio do traço de afetividade existente nas fotografias familiares que me aproximo das imagens para produzir as montagens de *Reminiscências Roubadas*. Uma relação fraterna é composta entre mim e as mulheres do passado. A série pressupõe que cada um olhe as fotografias na esperança, ainda, de encontrar algum rastro de verdade, porque o que se procura ver nessas imagens é a testemunha que *esteve* diante da câmera. Porém, é somente através da dúvida que se pode abordar estas imagens. Na série quero deixar aparente apenas a fissura de incerteza, pois é desta que nascerá o desejo de seguir em uma nova busca. Quem são? Qual a relação entre elas? Essas mulheres são parentes? São avós, tias, ou coisa assim?

Reminiscências Roubadas ganhará uma dimensão dolorosa se cumprir seu desígnio de desejo nunca realizado. Sempre apenas a promessa. Se suas imagens forem assim observadas, na tentativa de ver coincidir uma *origem* com a *verdade de um passado*, tornarão visível aquilo que nelas invento, imagino. Na série, não se pode encontrar nada a não ser aquilo que dela sonho. Minha câmera não capta a realidade, mas inventa a realidade que capta. E essa invenção é uma realidade inteiramente participante deste mundo.

2.7 Considerações sobre a Identidade, ou O Labirinto das fotografias

*Todas as imagens do mundo formavam um labirinto. Eu sabia que no centro desse labirinto não encontraria nada além dessa única foto, cumprindo a palavra de Nietzsche: “um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne”.*²⁵

Roland Barthes

Nas reproduções de *Eu à beira do precipício*, ao descortinar as montagens por trás das fotografias, Heloisa e eu encontramos um cenário vazio. Se buscávamos uma resposta sobre o que constituía a identidade, e se pretendíamos que as fotografias pudessem dar uma pista de nossas origens, o que se tornou evidente é que por trás de cada imagem há apenas uma imagem por fazer-se. Este vazio é o precipício encontrado.

No meio da espiral da busca pela identidade não há um ponto central, uma essência. Quanto mais toco e recomponho o passado revolvendo as velhas fotografias, mais percebo minha origem como alheia e estranha. Diz Foucault (1979, p. 21): “A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”.

No quadro imaginário que, Heloisa e eu fomos desenhando sobre as fotografias de *Eu à beira do precipício*, vislumbramos nas relações familiares dos velhos álbuns uma série de traços diversos que se sobrepõe: ternura e brutalidade, paixão e desigualdade. Para nós, as distintas pessoas que aparecem retratadas, donas de casa, empregadas domésticas, pianistas, colonas, senhoras, jovens, entre outras, põem manifestadas as ambiguidades nas relações afetivas no seio das histórias familiares. Nossas casas têm sempre duas portas: a da frente e a dos fundos. Buscamos restaurar as memórias por esses dois vieses, das lembradas e das esquecidas.

Cada um daqueles seres, cada passado claro ou nebuloso, cada cenário, cada gesto nos habita. Não para conformar uma identidade palpável, mas para torná-la difusa,

apenas delineada pela imaginação, como uma sombra em dia nublado que requer para si uma presença, mas cujos contornos são indefiníveis. Não somos apenas um, somos muitos (FONTCUBERTA, 2010a). A identidade é apenas um descontínuo. Aquele *outro* que não me era possível retratar vive no interior de mim mesma, por isso não me reconheço. Eu não sou apenas o *outro*, mas *os outros* que me habitam.

Por mais que se desmonte a estrutura constitutiva das fotografias não posso fazer minha imagem coincidir com meu “eu” fragmentário [“todo mundo é apenas uma cópia de uma cópia”, diz Barthes (1984, p. 152)]. A repetição do mesmo rosto na série pode também levar ao esvaziamento da conformidade consigo mesmo.

Já não se trata mais do meu rosto, mas do esgotamento do “eu” como unicidade definida, tangível. Quanto mais me sobreponho, menos pareço comigo mesma. Quando assumo, como Oyarzún, que meu rosto se parece ao de muitos outros, o que admito é que a aparência não revela a identidade. Esta não pode ser desvendada, portanto, por meio da aparência daquilo que é representado na superfície fotográfica. Mesmo para admitir que a imagem se pareça com o real, seria necessário perguntar-se o que é a semelhança. Afinal, esta depende também de um sistema de representação cultural, porque são as próprias formas de representação que criam “modelos de construção da realidade” (FONTCUBERTA, 2010a).

Além disso, quando olho uma fotografia não consigo, a partir da sua superfície, encontrar sua origem, retornar ao instante que lhe deu existência. Isto somente seria possível na coincidência da imagem com o fato retratado, como se a fotografia restituisse o momento exato em que o fotógrafo fez o *click*. No entanto, nunca recupero esse momento tal qual ocorreu, a partir da imagem. Apenas posso vislumbrá-lo por meio de uma interpretação em “um complexo e fascinante *processo de construção de realidades*” (KOSSOY, 2009, p.47). Uma imagem, assim, se constrói entre os meus olhos e a superfície fotográfica e também entre esta e outras imagens (por vezes coladas em minha memória). Nesse momento,

Estamos diante de *realidades superpostas*, a que se vê retratada na imagem (*segunda realidade*, a da representação), convivendo com aquela que se imagina e que teve lugar no passado (*primeira realidade*) num jogo ambíguo, eterno e deslizante (KOSSOY, 2009, p. 130).

²⁵ Trecho da obra *A Câmara Clara* (BARTHES, 1984).

Posso, a partir deste ponto, abandonar a busca pela *identidade*, pois esta jamais poderia configurar-se como algo definível dentro da imagem. A *identidade* agrupa os diferentes para torná-los homogêneos, só pode existir como elemento externo, como forma de enquadrar o *outro*. *Eu à beira do precipício* e *Reminiscências Urbanas* são obras cujos processos de criação se desdobram sobre a fenda entre fotografia/origem/identidade. É justamente nessa fissura que podemos desorganizar a estrutura da imagem, construir ou reconstruir, uma, ou várias histórias.

A partir deste momento, preciso tecer algumas considerações sobre o conflito que se apresenta na relação entre fotografia, realidade e real, sobre o qual se desdobra meu processo de criação. Ao admitir a fotografia como participante de *construções de realidades*, pareceria preciso abandonar por completo a noção de referente fotográfico “necessariamente real”. Para Barthes (1984), à diferença de outras imagens, a fotografia remete a um referente “no mundo”.

Quando olho um retrato e acredito estar vendo uma fotografia, penso que se trata de alguém *real*, que *esteve* diante da câmera. Isto pode não ser a verdade sobre dada imagem, mas assim é como eu a percebo. Pelo menos esse é o pressuposto que se toma para considerar uma imagem como fotográfica de fato, ainda que a imagem digital tenha vindo dissipar suas margens e nossas certezas.

É por meio desse referente *no mundo* que as fotografias nos aproximam, ou ao menos nos fazem sentir mais próximos das coisas distantes, como sente Barthes (1984) quando se fascina ao ver “os olhos que viram Napoleão” em um retrato. A reação imediata diante da fotografia, não é a de notar primeiro sua superfície plana, mas ater-se à sua dimensão amorosa e ao que o filósofo chama de seu *noema*²⁶, o *isso foi*²⁷ (*isso esteve, isso*

existiu). Ou seja, aquilo que é apreendido do objeto de percepção, na fotografia, é a prova de que o que se vê na imagem, existiu (BARTHES, 1984).

Para rechaçar o referente fotográfico “necessariamente real”, seria necessário ignorar as sensações que tomam de assalto um curioso desprevenido que abre um álbum e se depara pela primeira vez com um antigo retrato de um conhecido. Nele o sujeito fotografado está ali, preso em um passado, muito mais jovem, em uma fascinante imobilidade. Observando alguém que amo em uma fotografia, estou despojada de juízos, entre ela e eu não se interpõe qualquer discurso. No amor também estou só (assim como na dor). Nesse instante a fotografia se torna invisível e, portanto, também sua estrutura. Por este motivo, em meus projetos, sinto que é necessário atravessar o afeto com camadas, no intuito de trazer à superfície as partes constitutivas da imagem para torná-la visível.

Assumir o referente fotográfico barthesiano, por outro lado, parece levar a negar que a imagem fotográfica é uma construção social, como teóricos vêm enfatizando. Para Fontcuberta (2010a), por exemplo, não há diferença entre pintura e fotografia, pois esta, a partir do surgimento da imagem digital, pode assumir o que sempre havia sido sua natureza: desvinculada do real pode ser vista apenas como um discurso.

A compreensão barthesiana de referente fotográfico necessariamente real, poderia levar ao equívoco de tentar subtrair da imagem uma verdade sobre o mundo. Ora, mas é também Barthes que afirma:

[...] só posso ter a esperança louca de descobrir a verdade porque o noema da Foto é precisamente *isso foi* e porque vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso *ao que há por trás*: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (...). Infelizmente, escruto em vão, nada descubro [...] (BARTHES, 1984, p. 148-149).

Quando olho uma fotografia posso ver e perceber diversos aspectos. Nela se sobrepõem a sensação de tempo transcorrido, de presença do elemento ausente e, aos poucos, a consciência, cada vez mais inegável, da manipulação das imagens. Seria possível assumir aquilo que esteve presente, o referente fotográfico irrefutável, sem, no entanto, negar que a fotografia é uma construção?

Quando afastamos a imagem de seu referente, como fazemos em *Eu a beira do precipício*, aventurando-nos a revelar a estruturação intencional das fotografias, não é

²⁶ Segundo o Dicionário de Filosofia, Noema: “Na terminologia de Husserl, o aspecto objetivo da vivência, ou seja, o objeto considerado pela reflexão em seus diversos modos de ser *dado* (p. ex., o percebido, o recordado, o imaginado). O N. é distinto do próprio objeto que é a coisa; p. ex., o objeto da percepção da árvore é a árvore, mas o N. dessa percepção é o complexo dos predicados e dos modos de ser dados pela experiência: p. ex., árvore verde, iluminada, não iluminada, percebida, lembrada, etc.” (ABBAGNANO, 2010, p. 713).

²⁷ Este conceito de Barthes será tratado mais extensamente no capítulo 3 *Memórias Movediças*, subcapítulo 3.2 *O Tempo da Fotografia*. O termo original usado por Barthes é *ça-a-été*, que segundo a nota do tradutor do livro *A Câmara Clara*, perde a uniformidade na tradução, pois o verbo *être* significa ser, estar, existir (BARTHES, 1984, p.115). O conceito também pode ser encontrado traduzido como *isso existiu*. Adotarei a forma usada pela tradução utilizada, no entanto o leitor deve ater-se ao sentido original do termo.

ainda pelo “noema” *isso foi* que nos relacionamos de forma intensamente afetiva com estas imagens familiares?

Desvendar a estruturação intencional das fotografias, para mim, não significa abandonar sua dimensão amorosa, que nos faz ver na imagem o *real passado*. Ao desenvolver os projetos artísticos, portanto, interessam-me esses aspectos, talvez irreconciliáveis, na forma de compreender as imagens fotográficas. Por isso, não me preocupa tanto perseguir a essência da fotografia baseada em sua relação com o real, quanto seguir no encalço do *que podemos ver nela*. Por vezes desconfio que por trás das imagens fotográficas não há nada. A fotografia seria em si exatamente o que se nos mostra: uma fotografia. Um objeto antes de tudo, uma superfície emulsionada e sensibilizada pela luz (ou uma impressão digital e ainda, uma tela constituída de pixels). Todo o resto aconteceria entre o que é dado a ser visto e aquele que vê.

Quando trago uma imagem familiar para dentro de uma obra, sei que ela carrega consigo o aspecto irredutível do referente fotográfico, o que vemos nas fotografias de nossas famílias é o *real*. Não o semelhante, mas o *real* em si. Quando seguro em minhas mãos uma foto, não vejo a imagem, mas alguém ou alguma coisa que existiu, que está diante de mim e que esteve presente na frente da objetiva (BARTHES, 1984). Somente essa condição me bastaria para crer que o que sustento entre os dedos é verdadeiramente uma foto. Disponho-me, portanto, a sofrer a sensação de estar diante, não de *uma realidade*, mas *do real*.

No entanto, meu olhar está carregado de outras histórias. O que vejo nas imagens fotográficas dos álbuns de minha família está também entremeado com as noções que tenho sobre as narrativas familiares, os meus relatos, uma memória ampliada, a memória dos outros, os contos que escutei ao longo da vida. Importa menos que a imagem seja “verdadeira”, que ela continue atuando sobre minha memória e sobre o imaginário, vinculando-se diretamente à minha *construção de realidade*.

Ora, esse conflito, talvez irredutível, entre o *real* e a *construção de realidades*, é o que na fotografia me fascina. Nessa condição me aproprio dos retratos alheios para trazê-los para dentro das obras. Essas duas formas se desdobram também sobre o universal e o singular na fotografia. Meu interesse por esses objetos reside justamente entre o corpo social ao qual pertencem e sua individualidade: a noiva sorri para a câmera, segurando

em uma das mãos um buquê ordinário, está diante de um carro gol branco com a porta aberta, ao fundo um muro sem reboco, o chão, de brita. Ela tem um semblante sereno, mas a sua mão livre aperta os dedos em um gesto tenso, seu corpo todo está teso. Na fotografia não vejo apenas *uma* noiva, vejo *esta* noiva.

A fotografia é intermediada pelo intelecto, pela imaginação, mas também pela memória pessoal e, portanto, pelos afetos. Nos meus projetos artísticos que seguem há sempre essa dupla visão: *imagem-afeto*, *imagem-construção*. Essa relação também está presente quando observo o aspecto da memória nessas imagens, entre o pessoal e o histórico. Não se trata, desta forma, de uma busca pela conciliação dos olhares, ao contrário, é no jogo das tensões insolúveis das imagens fotográficas que sedimento meu processo de criação artística. As diferentes formas de apreender essas imagens se sobrepõem simultaneamente nas obras aqui apresentadas, e não resultam em um discurso homogêneo, mas se manifestam no próprio conflito. As obras se constituem em camadas, nas quais ora uma, ora outra se sobressai conformando uma imagem que não é soma de duas anteriores, mas uma terceira, com suas tensões e ambiguidades.

3 memórias movediças





M. F. DO PAZO



MONTVIDEO

more love more smiles more peace
more party more kindness more fun
flowers more sweetness more soul
more support more time more chocolate
more love more trees more space
more love more support more nature





Detiembre 23a
Alejandro



Toda memória é inventada.





1610

Bel
Bou



Giro
a la

IZQUIERDA



8224

8224









Rubis



ENVENIDOS
WWW.
ELMUNDOALREYES
SIN TI.ORG

DOFAI

1294





21



BPS-73346278

VENDO
096 707 728

1610

Bel
Bole

arquitecta

g. deiro 3271/603
tel. 096 707 3041

1608

AGUS
Tena







Si Ud. tiene residuos
que el recolector
no se lo lleve, llamar
al 1950 - 1950 o al
C.C.Z. de su zona.
Montevideo Ciudad Limpia
I.M.M.

1954

STK

3119

BLENDERS B
3121

BLENDERS



GRABAR
NO SA
GRABAR



2628 1706
REIKLUSUI TIBETANO

ELECTRIC
GAS
08564
26238

2628



SIN HABLAR, NI PENSAR, SIN DOLOR NI TRISTEZA, EL AMOR
INFINITO ASCENDERÁ EN MI SER E IRE LEJOS, MUY LEJOS,
POR LA NATURALEZA, FELIZ COMO SI FUERA CON ALGUNA MUJER."

Arthur Rimbaud.

VOROTO.







1346

TIO VERNON
1947 - 2018

O amor da
minha vida
é você Pe Lu! ♥
Los Pestoi-Kas // Lás New Bools ♥
Rotart ← Kobô Pelô Thomas























157

LIBERTAD

156

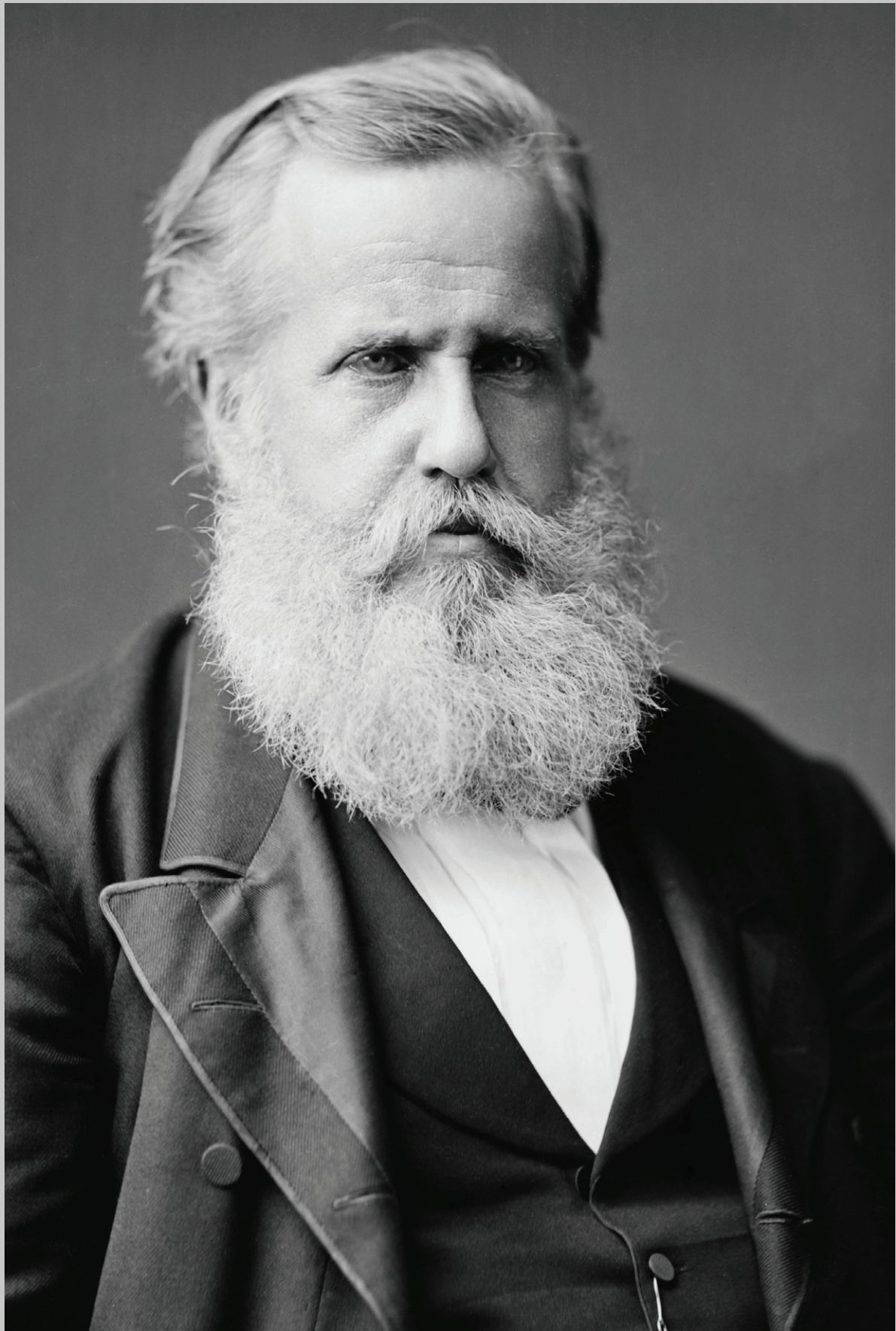
155





ENTRE TODOS LOS HOMBRÉS
QUE LLEVAN LAS DESGRACIAS







3.1 Incursões pela memória

*No pasa el tiempo no pasan los años
Inventa cosas con cosas de antaño
A nadie espera la casa de al lado
Se va acordando, se acuerda soñando
Se va acordando¹*

Fernando Cabrera

Quando, ainda morando em Montevideu, me vi com um pequeno acervo de retratos de diferentes épocas, os mais antigos datando do fim do século XIX, que haviam “sobrado” da série *Reminiscências Roubadas* produzida pouco antes, comecei a indagar-me o que fazer com essas imagens cuja história eu desconhecia. Sentia algum tipo de responsabilidade por elas, principalmente em relação às mais antigas, como se se tratassem de valiosos documentos históricos.

Por outro lado, esses pequenos despojos familiares, pareciam predestinados à desapareição e era essa a beleza que neles eu encontrava. Havia atravessado mais de um século e agora, seu destino parecia caber em minhas mãos. O tempo havia restabelecido a estas fotografias a aura² dos objetos únicos. Se acaso foram reproduzidas várias cópias delas, cada um dos exemplares terminou criando seu próprio percurso. Manchas de fungos, incisões, marcas de manuseio, dedicatórias faziam delas peças singulares que carregavam resquícios de histórias. Isso me levou a pensar na relação entre fotografia e memória.

¹ Trecho da letra de *La Casa al Lado*, músico compositor popular uruguaio (< www.musica.com/letras.asp?letra=1986467>).

² A aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 1994, 101).

Habitava a capital uruguaia há dois anos. Para quem nasceu e cresceu no Brasil, a arquitetura da cidade não chama a atenção somente pela história, mas também pela decadência. Alguns bairros centrais, hoje populares, mantêm ainda suas antigas construções de uma época mais abastada. A sobrevivência dessas arquiteturas se deve, provavelmente, mais à economia estagnada que ao espírito de preservação. Os novos habitantes não podem custear a manutenção das sacadas adornadas em ferro, das portas e janelas imensas e talhadas, ou dos ornatos das fachadas. Os monumentos erigidos às antigas glórias, como o portal da primeira copa do mundo, ou a *Plaza Independencia*, não fazem mais que acentuar a diferença entre o presente e os momentos prósperos que ficaram para trás. Para o olho estrangeiro, Montevideu é uma cidade cinzenta e melancólica. Os uruguaios são vistos e, em alguma instância, se veem como um povo nostálgico. Este discurso permeia o senso comum em uma espécie de estereótipo de autoimagem.

Caminhando pelos bairros, observava que muitas casas estavam desabitadas. Algumas delas haviam sido tapeadas para que invasores não se apropriassem dos espaços inutilizados pelos proprietários. O abandono das casas as colocava em processo de acelerada deterioração, sendo possível encontrar por uma extensão grande da cidade, sobretudo nos bairros centrais, edificações em todos os estágios do processo de assolação. De algumas sobreviviam apenas a parede da fachada, resistindo ao desmoronamento. Essas pequenas ruínas começavam a ser postas em maior risco quando um modesto crescimento econômico deu início a um processo de construção de prédios nas áreas mais valorizadas. Acompanhei a demolição de alguns casarões que em pouco tempo deram lugar a pequenos edifícios.

Essas casas chamavam minha atenção pelo mesmo motivo que as velhas fotografias que acumulava: rastros remanescentes equilibrando-se entre o permanecer e o desaparecer. Casas tapeadas e vazias pareciam coincidir, em alguma coisa, com as imagens com as quais vinha trabalhando.

Na série produzida pouco antes, *Reminiscências Roubadas*, havia me apropriado de retratos familiares femininos que encontrava dispersos na Rua Tristán Narvaja entre os velhos objetos em dias de feira. Eram foto-postais, ou fotografias soltas, quase sem informações, sem história, vendidas ora a preço de velharia, ora de antiguidade. Havia

inserido autorretratos sobre estes retratos antigos, recriando as poses das fotografadas com aparente desleixo. As duas imagens sobrepostas, delas e minha, se veem ao mesmo tempo, por momentos se confundem, por outros se distinguem. A criação dessa série se deu em meio a uma reflexão sobre a construção de identidades tendo como base fotografias. Haveria alguma relação entre imagem e construção de identidades? Poderia aprender algo sobre esta a partir daquela?

A sedução por buscar na superfície sensibilizada pela luz respostas sobre minha origem quando mergulho em meus álbuns familiares reside na impressão de que essas imagens me falam diretamente desde o espaço da memória. No entanto, fui aprendendo a desconfiar da fotografia. Ora, se um álbum é constituído de imagens selecionadas intencionalmente, através dele se reconstitui uma memória, não falsa, mas fabricada (FONTCUBERTA, 2010a).

Tal processo de construção se dá em cada uma das etapas, desde a tomada da foto envolvendo as escolhas do fotógrafo e do fotografado, depois na revelação e ampliação e, por último, na construção dos álbuns ao longo das gerações, que selecionam imagens para guardar ou descartar. Dessa forma, naquela série fotográfica o que me mobilizava era o exercício do olhar sobre as imagens familiares: apreender o que havia sido intencional, gesto, expressão, composição, enquadramento, iluminação, entre outros.

Seria possível pensar a arquitetura da cidade de modo similar a esse processo? Alguns edifícios são escolhidos para serem conservados: o *Cabildo*, o *Teatro Solís*, o *Palacio Salvo*, o antigo *Club Uruguay*, a *Catedral Metropolitana*, o *Palacio Legislativo*, as praças e seus monumentos, a *Puerta de la Ciudadela*, entre outros. A maioria das casas, no entanto, estava sujeita a permanecer ou desaparecer conforme os interesses particulares de seus proprietários. Assim, a arquitetura da cidade também sofria processos de seleção, intencionais ou não, na sua configuração e permanência. Poder-se-ia dizer que à diferença das fotografias, as construções das cidades dizem mais respeito à memória pública. Entretanto, as fotografias da virada do século XIX para o XX, por exemplo, tomadas em seu conjunto, também representam costumes e valores de uma época enquanto documentos históricos.

Há, porém, uma importante diferença entre as formas como vejo as imagens fotográficas e as casas abandonadas. As fotografias não apresentam o passar do tempo que as atravessa (a superfície desgastada do papel fotográfico, sim, mas a imagem estagnada da pose, não), enquanto as casas se transformam no transcurso do tempo, em todos seus elementos.

Do processo de observação desses dois elementos, fotografia e arquitetura, nasceu o desejo de levar a imagem fotográfica ao espaço urbano para redimensioná-lo no tempo. Fotografei as casas tapeadas, suas paredes, portas e janelas, fiz montagens digitais nas quais sobrepos os retratos das mulheres situando-as à frente, apoiadas nos parapeitos, ou saindo das portas. Imprimi as montagens em tamanho natural e depois retornei para colá-las sobre as mesmas construções que havia fotografado, em forma de *lambe-lambe*.

Talvez, alocando tais imagens sobre a parede, pudesse aproximar as casas de seu tempo anterior, quase devolvê-las ao seu tempo passado, transformar a planura das fachadas em uma imagem fotográfica. Queria produzir um efeito de outra temporalidade sobre a paisagem urbana, como em uma imagem minúscula que havia encontrado por acaso na internet e cuja autoria nunca pude localizar. Nela via-se uma paisagem intercedida por uma fotografia. Fora, a paisagem com duas montanhas, dentro, a mesma paisagem, em continuidade, com uma casa velha ao fundo e duas pessoas, quicá do início do século passado. A paisagem de fora, em cores, real, atual; a imagem de dentro, do passado, ilusória, em preto e branco. Esse efeito surpreendente escondia o modo como havia sido produzida. Não pude distinguir se era uma montagem, ou se a fotografia antiga havia sido impressa em tamanho natural e colocada dentro da mesma paisagem que representava. Inútil tentar desvendar seu mistério ampliando-a, pois quanto maior, mais visualizava os pixels e menos distinguia a imagem. Assim mesmo, ela provocava algo em mim. Era diferente de outras imagens que havia visto produzidas a partir de paisagens que sofreram intervenção de fotografias tiradas no mesmo lugar, mas em outro tempo³. À diferença das outras experiências, essa representava para mim uma paisagem habitável.

Para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser *habitáveis*, e não visitáveis. Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem

empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo” (BARTHES, 1984, p. 63-65).

Esse deslocamento no tempo a que se refere Barthes era precisamente o que sentia olhando aquela pequena imagem e possivelmente tenha sido esse o sentido que persegui na construção dessas intervenções que chamei *Reminiscências Urbanas*. Procurei tornar as casas tapeadas espaços novamente habitáveis, sem retornar a um tempo anterior de forma nostálgica, mas buscando recuperar, talvez em um tempo utópico, “[...] uma ideia de cidade em sintonia, e não em polêmica, com seu passado”⁴ (BOGLIONE, 2015, tradução nossa).

As intervenções de *Reminiscências Urbanas* foram realizadas sobre três casas e duraram um breve período de tempo, pois foram arrancadas um ou dois dias depois de afixadas. Durante o processo de construção das interferências na paisagem urbana, percebi que fachadas estão em constante transformação, todos os dias se alteram suas superfícies com cartazes, grafites, pichações etc. A destruição das minhas intervenções, no entanto, eram ações pontuais. O ato de retirar as montagens com fotografias antigas, deixando intactos cartazes e propagandas ao lado, fez-me pensar que, de alguma forma, essas imagens espectrais provocavam desconforto. Quando em uma madrugada vazia terminei de colar uma das montagens sobre uma fachada na Avenida Rivera, um homem alcoolizado que passava gritou assustado e começou a chamar a multidão invisível para ver a aparição.

Os estudos que fiz para as intervenções urbanas acabaram se constituindo como uma série fotográfica em si. A experiência da relação com as interferências na rua, no entanto, é seguramente muito diferente do contato com as imagens da série, seja em uma sala de exposições, seja na internet. A intervenção é potente no que se refere ao tempo passado inserido no tempo presente da paisagem urbana, porém é efêmera e vulnerável. A série fotográfica, por sua vez, adquire o caráter de imobilidade, pois as casas são registradas em um dado momento, retirando suas imagens das constantes alterações da

³ Como por exemplo as imagens do fotógrafo russo Sergey Larenkov que compõe imagens da Segunda Guerra Mundial com fotografias atuais (<sergey-larenkov.livejournal.com>).

⁴ No original: “[...] una idea de ciudad en sintonia, y no en polémica, con su pasado. Em nota no jornal uruguaio *La Diaria*, sobre a abertura da exposição *Reminiscências Urbanas* no Centro de Fotografia de Montevideo (CDF), 2015 (<ladiaria.com.uy/articulo/2015/10/cocktail-party>).

rua. Cada uma das imagens da série é conformada por camadas sobrepostas de diferentes fotografias, resultando em uma única imagem composta por fragmentos fotográficos de dois tempos diferentes. Os quadros adquirem uma leveza que os *lambe-lambes* não têm, porque na sala expositiva o espectador está a salvo dos fantasmas – e do tempo –, mas na rua é parte do cenário no qual o passado ressurgue.

As casas que aparecem na série estavam enclausuradas e desocupadas no momento em que as fotografei, pois, meu interesse residia nesses espaços que se tornaram inúteis. Tão inúteis quanto as fotografias que já não constituem nenhum relato. Conformei uma coleção de imagens nas quais pessoas anônimas voltam a habitar espaços desabitados. Penso esses vazios urbanos como as lacunas de esquecimento dentro da memória. Nelas sei que me falta algo, mas não posso precisar o quê. Nas sobreposições de fragmentos temporais, rastreio o apagar das reminiscências. Desse modo, esse projeto não se desenvolve apenas sobre o tema da memória em si, mas também sobre a produção do esquecimento.

O que me interessava nas casas e nos retratos era esse ínterim, antes do desaparecimento, o momento propício de tomar uma decisão entre a permanência ou o apagamento de um rastro. Ao contrário de debruçar-me sobre a nostalgia, que vê apenas as glórias do passado e lamenta o que fica para trás, percebia o esquecimento como parte inerente à memória. É necessário refletir sobre aquilo que se perde para que seja possível construir a cidade que se deseja.

A construção da memória e a produção do esquecimento, tanto a nível pessoal, quanto público, tornaram-se questões centrais nas minhas criações em diversos projetos artísticos, desde *Eu à beira do precipício*, passando por *Reminiscências Roubadas* e *Reminiscências Urbanas*, estendendo-se sobre o projeto colaborativo *Adote uma Memória*, até os mais recentes *Memória Compulsiva I e II* e *Segunda Morte*.

3.2 O tempo da fotografia

*Se você olhar a foto de sua avó, sentirá mais sua ausência que sua presença.*⁵

Christian Boltanski

Tenho sobre minha escrivaninha um retrato de minha avó, parecido a um três por quatro. Trata-se de uma fotografia anterior ao meu nascimento e isso é praticamente tudo que sei sobre ela. Nunca conheci esta mulher representada, pois aquela com quem convivi criança, e que habita minha memória, era idosa e parecia pequena e frágil, às vezes conversava em japonês e falava palavrões. Sei, no entanto, que esta que está aqui também é minha avó. De dentro da imagem é o passado que me olha.

A relação da imagem fotográfica com a memória está pautada em sua relação com o tempo e também com a realidade. Se a compreendo por meio da ideia (obsoleta) de “espelho com memória”, concluo que por meio da fotografia posso reconstituir uma memória segura, real, fidedigna: minha avó era assim, tal qual a vejo na imagem. Por outro lado, se a considero como discurso individual e socialmente construído, seu vínculo com a memória se torna complexo e resvaladiço.

Quando vejo as fotografias de um jornal de notícias que representam guerras, acontecimentos cotidianos, ou manifestações políticas de qualquer concepção ideológica, desconfio das imagens. Diante delas, prefiro ser aquela que suspeita, analisa, indaga, justamente porque, nesse contexto, as imagens têm a finalidade de comprovar, testemunhar, constatar. Lembro-me do dado ficcional que é “inerente à imagem, na medida em que a fotografia é um testemunho que se materializa a partir de um processo de criação, isto é, construção” (KOSSOY, 2007, p. 54).

Porém, esse mesmo dado ficcional interessa-me muito pouco quando observo as *minhas* fotografias familiares. Com o olhar impregnado de afeto, olho este retrato em minhas mãos de outro modo: aceito placidamente a ideia de real e de passado na imagem; a fotografia é aquela que retém um instante, embalsama o momento. É somente por meio

⁵ Entrevista do autor por Marcello Dantas. Exposição *Christian Boltanski 19924458 +/-*, no SESC Pompéia em São Paulo (BOLTANSKI, 2014).

dessas noções que observo esta imagem de um ente querido. Apreendê-la, possuí-la, faz sentido para mim na medida em que, não o rememora (não lembro dele assim), mas traz na sua superfície o toque da realidade: esta é minha avó.

Em meio ao luto pelo falecimento de sua mãe, Barthes se depara com alguns retratos dela, nos quais não a reconhece. É somente em uma fotografia em que ela aparece ainda criança, que finalmente sente reencontrá-la. O filósofo dá à imagem o nome *Fotografia do jardim de inverno* e constata ser esta única fotografia que realmente existe para ele.

Para Barthes (1984, p. 117), “o que funda a natureza da fotografia é a pose”, aquilo que esteve diante da câmera e “é necessariamente real”. Diante do ser amado e ausente não se pode negar à fotografia sua “dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (BARTHES, 1984, p. 115). Esta condição, chamará *ça-a-été*, que traduzido encontra-se *isso foi*⁶, ou *isso existiu, esteve* presente. Esta qualidade única da fotografia causa-lhe uma perturbação que o filósofo não encontra com quem compartilhá-la: “o espanto do ‘*Isso foi*’ também desaparecerá. Já desapareceu. Sou, não sei por que, uma de suas últimas testemunhas [...]” (BARTHES, 1984, p. 140)⁷.

O que vejo nesta imagem de minha avó é uma presença dada pelo real passado (*isso foi*). Guardo seu retrato como se fosse um pedaço dela mesma, sua pele. Esta é a potência que encontro nas fotografias familiares, aquilo que as torna belas: sempre estão mediadas pelos afetos e desafetos. Ao olhar para as minhas fotos observo que essa inegável presença me atravessa.

⁶ O conceito *isso foi* também é atribuído, na segunda metade do livro *A câmara Clara*, ao *punctum*: “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro “estigma”) que não o “detalhe”. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (“*isso-foi*”), sua representação pura” (BARTHES, 1984, p. 141).

⁷ Gostaria de enfatizar novamente o fato de que para Barthes, encontrar o *isso foi* na fotografia não implica dizer que dela se possa extrair uma afirmação definitiva sobre a realidade. Pois é esse mesmo autor que assevera que a fotografia diz “isso é isso, é tal, mas não diz nada mais”, não pode sair de uma “linguagem dêitica”, como uma criança a indicar algo apontando o dedo (BARTHES, 1984, p.14). Nesse sentido, é preciso lembrar que para Barthes (1984, p. 129), embora a fotografia não minta quanto à existência daquilo que ela representa, “pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é tendenciosa”.

3.3 Outros tempos, outras realidades

*Toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo que nos anuncia algo e que, ao mesmo tempo, nos despista. Resta-nos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidades e evidência, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas.*⁸

Boris Kossoy

A ideia de que a fotografia carrega um pequeno fragmento de um tempo passado teve várias implicações no modo como foi compreendida. A forma como se captura, por meio de um instrumento, a luz que incide sobre os objetos, leva à sensação de se poder possuir um fragmento da realidade. Esse pensamento, por sua vez, levou a muitas outras deduções equivocadas a respeito da *veracidade* da imagem fotográfica, como discutido no capítulo anterior. Parece-me importante, por ora, observar como a compreensão desse fragmento de tempo foi determinante na forma como se costumou perceber a imagem fotográfica em sua relação com a construção de memórias, pois a fotografia tem sido usada na constituição de narrativas pessoais e históricas, desde seu surgimento.

Ao longo do século XX, a fotografia se pautou, predominantemente, na ideia de instantâneo: o momento único capturado pela câmera em um átimo, capaz de interromper o decurso de um acontecimento. No entanto, esta não foi, ao longo da história, a única forma de proceder dos fotógrafos. Na primeira década da nova descoberta, o tempo de obturação da tomada era tão longo que as seções fotográficas exigiam dos fotografados longo período de imobilidade. Os profissionais criaram apoio para mãos e braços e dispositivos que fixavam cabeças e joelhos, para que os modelos não se movimentassem. Essa exigência de concentração se tornava perceptível na imagem final. O aparato técnico “[...] levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo [...]” (BENJAMIN, 1994, p. 96).

O desenvolvimento técnico dos negativos de prata (gelatino-bromureto), difundido a partir de 1890, possibilitou a redução do tempo de exposição a uma precisa

⁸ Trecho do livro *Os Tempos na Fotografia* (KOSSOY, 2007).

fração de segundos e com isso tornou viável a exploração do congelamento dos movimentos. Dessa forma, o operador da câmera deixou de limitar-se a reter apenas poses de longas durações, para capturar os fenômenos imediatos da vida. O lançamento de câmeras portáteis trouxe novas possibilidades também às experiências amadoras: o mundo tornou-se fotografável. Com a dinâmica social acelerada pela máquina ao fim do século XIX, o instantâneo, que predominou a estética da época, se impôs “como uma dimensão essencial do verdadeiro fotográfico” (ROUILLÉ, 2009, p. 90). Era possível, afinal, capturar os acontecimentos em meio ao seu decurso, tal qual ocorriam diante dos olhos.

Nesse contexto, as dinâmicas imagens de Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) são exemplo de como o acaso, o imprevisto e a suspensão dos objetos em movimento aderiram à linguagem fotográfica (Figura 8): o salto de um gato, ou a queda de uma pessoa podem ser capturados.



FIG. 8 Jacques-Henri Lartigue, *Suzanne Lenglen*, Nice, maio de 1921

Henri-Cartier Bresson (1908-2004), por sua vez, conferiu a ideia de que a boa foto é a que capta um instante preciso. O *instante decisivo*, no qual se captura o momento de maior expressividade capaz de exprimir a cena como um todo, proposto pelo fotógrafo, tornou-se referência para a fotografia que pretendia registrar o mundo “como ele é”. “De todos os meios de expressão”, diz Bresson (2004, p. 19), “a fotografia é o único que fixa

um momento preciso. Nós jogamos com coisas que desaparecem, e quando desaparecem, é impossível fazê-las reviver”.

O instantâneo fotográfico, dessa forma, tornou-se paradigma para a fotografia documental que se desenvolveu amplamente no século XX, pautada em sua relação com o tempo como captura de um fragmento da realidade. Essa pequena fração de segundo, apreendida pela superfície sensível foi amplamente difundida como realidade objetiva sobre um fato. Pelo motivo da câmera congelar os movimentos, parecia que ela seria capaz de *revelar a verdade* oculta por detrás do decurso dos acontecimentos, inapreensíveis em sua totalidade.

Segundo Rouillé (2009, p. 194), todas as noções partícipes da teoria do índice⁹, “o momento natural de inscrição” do instantâneo fotográfico, o *isso foi* de Barthes, o *instante decisivo* de Cartier-Bresson, retomam a velha oposição entre cultura e natureza, na qual a fotografia poderia inserir-se unicamente nesta última. Para o autor, a teoria do índice é excessivamente abstrata: para encontrar a essência da fotografia, os diversos teóricos de postura ontológica tiveram que a reduzir ao dispositivo, ao aspecto técnico, deixando de lado os fatores sociais, econômicos, históricos, isolando-a de seu contexto. Opondo-se a ela, afirma que a fotografia exprime também eventos e sentidos, “[...] é, ao mesmo tempo, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (ROUILLÉ, 2009, p. 197).

O desmonte da teoria do índice tem a ver com a ainda atual discussão sobre como a fotografia se relaciona com a realidade, sobretudo no novo contexto das imagens digitais. Deixo um pouco de lado essa discussão, pois meu intuito, como antes dito, não é o de encontrar uma essência para a fotografia, ou resolver o conflito entre o real e a construção de realidades, escolhendo adotar um ponto de vista. Meu interesse, ao contrário, se desdobra sobre essas diversas formas de apreensão das imagens fotográficas.

Diversos teóricos vêm expondo os aspectos subjetivos e, ao mesmo tempo, ficcionais das fotografias. Para Kossoy (2007, p. 53), por exemplo, “as imagens fotográficas entendidas como documento/representação, contêm em si realidades e

⁹ A teoria do índice aplicada à fotografia, dentre elas a de Barthes, retoma as teorias do semiótico americano Charles S. Pierce, particularmente a noção de índice (ROUILLÉ, 2009, p. 190).

ficções”. Fontcuberta (2010a), por sua vez, propõe pensar que há muitos modelos possíveis entre estas e aquelas. Alega que as fotografias não supõem reproduções literais dos fatos, mas também não se pode dizer que sejam puras ficções.

Como bem observa o artista, a fotografia contemporânea recorre frequentemente à citação, trabalhando sobre um imaginário prévio. Porém, ver o mundo por meio de outras imagens (imagens que remetem a imagens), “significa antepor aos nossos olhos o filtro da memória e de algum modo priorizar o arquivo – e não a realidade a que alude – como espaço de experiência” (FONTCUBERTA, 2010a, p. 104, tradução nossa)¹⁰. Dessa forma, as imagens fazem uma reflexão sobre a construção da memória, mas, ao mesmo tempo, substituem a realidade. Diante de representações de representações de representações nos vemos ante uma realidade que se desvanece: “vivemos em uma emaranhada teia de aranha de ficções que não nos permite esse ponto inicial da realidade primigênia” (FONTCUBERTA, 2010a, p. 104, tradução nossa)¹¹.

A partir da segunda metade do século XX, a fotografia de reportagem começou a ver seu declínio com o decaimento da fotografia de imprensa, ao passo que a televisão teve rápida expansão. Com isto, o instantâneo fotográfico começou a dividir seu lugar com novas formas de experimentação, em meio à ascensão da fotografia como expressão. Por um lado, surgiram essas imagens que remetem a outras imagens, como os autorretratos da fotógrafa Cindy Sherman (1954-), na série *Untitled Film Stills* (1977-1980), que fazem referência à história da representação da mulher no cinema. Também é nesse período que despontam as obras que partem da apropriação de imagens fotográficas.

Por outro lado, surgem inúmeras experiências que vêm reelaborar a noção de tempo fotográfico como, por exemplo, as longuíssimas exposições do fotógrafo alemão Michael Wesely (1963-). Suas fotografias não mais registram aquilo que esteve presente diante da câmera em uma fração de segundo. Em uma imagem única, de tempo de exposição às vezes superior a três anos, contrapõe o que perdura ao que é transitório nesse

dado intervalo de tempo. Suas fotografias, assim, apresentam a passagem do tempo por meio do trajeto dos movimentos em uma imagem estática (Figura 9).



FIG. 9 Michael Wesely, The Museum of Modern Art, New York (9.8.2001 - 2.5.2003), 2001-2003

As fotografias da série *Theaters* (1978-) do japonês Hiroshi Sugimoto (1948-), também exploram a passagem do tempo e sua relação com a imagem fotográfica. O fotógrafo imaginou como seria colocar todas as imagens de um mesmo filme em um único frame. A partir dessa ideia, fotografou salas de cinema com o tempo de obturação igual à duração do filme exibido. A resultante do acúmulo de imagens de todos os longas-metragens é o vazio, a conclusão irrefutável das imagens excessivamente sobre-expostas: uma tela em branco, brilhante. As salas de cinema, em penumbra, também se tornam quase vazias, pois apenas as imagens dos espectadores que praticamente não se movimentam são impressas na superfície sensível. As fotografias de *Theaters*, ao fim, fazem-me refletir também a respeito daquilo que permanece para além dos corpos e das imagens (Figura 10).

¹⁰ No original: [...] significa antepor a nuestros ojos el filtro de la memoria y de algun modo priorizar el archivo – y no la realidad a que alude – como espacio de experiencia.

¹¹ No original: [...] vivimos en una enmarañada telaraña de ficciones que no nos permite recuperar ese punto inicial de la realidad primigenia.



FIG. 10 Hiroshi Sugimoto, *Carpenter Center*, 1993, da série *Theaters*

“Parece cinema”, disse alguém diante da série *Reminiscências Urbanas* em uma exposição, “porque nessas imagens o tempo transcorre”. Entre os retratos antigos, alguns de mais de um século, e as casas em ruína que constituem as montagens, há um tempo decorrido. Nessas imagens, relacionam-se dois fragmentos temporais sobrepostos forçando um espaço comum. Essas mulheres, que provavelmente já morreram, estão de volta às casas, debruçadas no parapeito, saindo das portas, ou diante da fachada. Continuam em seu tempo passado, mas estão também no presente (Figura 11).



FIG. 11 Maíra Ishida, *Rua Miguelete 1777*, da série *Reminiscências Urbanas*, 2013

Nas montagens fotográficas há uma débil divisória que parte a imagem nestes dois instantes: no interior do retângulo, o passado distante habitado por mulheres e seus filhos, fora dele, a casa em ruína, quase atual. Desejo, por meio dessa fissura, tornar manifesto o processo de criação da própria imagem: é uma montagem, uma construção. No entanto, muitos dos espectadores, talvez atraídos pela “verdade fotográfica”, ideia ainda presente em nosso imaginário, perguntam-me se essas mulheres habitaram de fato essas casas e se estou reconstituindo uma história real.

Entretanto, um de meus questionamentos é a respeito do papel que cumprem as fotografias enquanto imagens do passado, postas sobre a frágil linha divisória entre documento e ficção. Porque sei que o próprio passado, inapreensível em sua totalidade, é uma imagem fugaz que devo a todo instante tentar reconstituir para que não se desvaneça no esquecimento. Sobre as fotografias apropriadas, a única certeza de que disponho é que não sei nada sobre essas mulheres. Não me interessa recuperar essas histórias e sim refletir sobre aquilo que é recobrado ou perdido no transcurso do tempo.

Tanto as montagens de *Reminiscências Urbanas* quanto as de *Reminiscências Roubadas* não se fixam no instantâneo fotográfico, justamente por se tratarem de colagens. A estratégia de criar imagens com fragmentos, retira a fotografia de sua unidade temporal, o *isso foi*, único e indivisível, e a aproxima das artes que se desenvolvem no decurso de um tempo. Entre o instante de registro das fotografias antigas e o das atuais – que também se tornam imediatamente passado – há um lapso a ser completado, como entre dois planos na sequência de um filme, separados por um período de tempo.

No projeto *Eu à beira do precipício*, por sua vez, Heloisa e eu criamos autorretratos baseados nos retratos de nossos familiares e que, portanto, não remetem unicamente a uma realidade no mundo, mas sobretudo a outras imagens. Nesse sentido, trabalhamos sobre um imaginário prévio: as imagens dos álbuns de família das classes médias. Sabemos que é por meio de um imaginário comum que outras pessoas podem se aproximar de nossas instalações.

Ao realizar essas operações, quero propor vários deslizamentos e tensões. Entendo, em primeiro lugar, que a relação fotografia/memória, quando intervinda por uma apreensão amorosa do olhar, é vista por meio da noção de *real passado*. As fotografias familiares remetem-me ao real (essas mulheres existiram) e ao passado (estão

vivas no passado) e, portanto, fazem-me ver o que já não está presente. Essa é a *imagem-afeto*.

Dessa forma, nas obras com o uso de fotografias apropriadas, vejo as imagens por meio da relação afetiva que se estabelece com elas. As mulheres em seus afazeres domésticos, posando no estúdio, ou diante das casas no batente da porta ou no parapeito das janelas, são pessoas comuns, relembram as memórias pessoais familiares, podem ser avós, tias, ou mães de algum indivíduo. Sei que esses retratos apropriados fazem lembrar as memórias afetivas perdidas e, por isso, acendem sentimentos de perda. Ao mesmo tempo, foram criadas para serem lembradas no futuro, mas os que as lembrariam também já não estão. Apontar o esquecimento não é uma tarefa fácil, porque uma de suas faces é a morte.

Por meio das sobreposições das mesmas imagens, por outro lado, pretendo enunciar uma consciência sobre a construção da memória. Nelas persigo os costumes socialmente construídos e parte da história da cidade em vias de desaparecimento: meu olhar deve volver-se crítico. Observando as noções de realidade e ficção na imagem fotográfica, sei que suas fronteiras são precárias. As imagens das quais me aproprio representam, até onde posso imaginar, pessoas reais, mas o novo contexto que crio para elas é imaginário. Nas séries, a transposição de realidades é evidente, pois deixo manifesto que se trata de uma *realidade construída*. Essa é a *imagem-construção*.

A estrutura aparente das sobreposições que crio, ou os elementos de distanciamento inseridos nas imagens de *Eu à beira do precipício*, querem fazer menção à construção da própria memória pública. Interessa-me pensar os diferentes processos históricos, as transformações da cidade ao longo das décadas e as mudanças no comportamento social da mulher que ao longo do século XX vai deixando de pertencer apenas ao ambiente doméstico para conquistar sua inserção nas atividades públicas. No entanto, para mim, mais importante que delinear como se dão essas transformações, é refletir a respeito de como essas narrativas vão se compondo, em parte, por meio das imagens, em um processo de construção de memória, mas também no processo de produção de esquecimento. De fato, as fotografias sobre as quais trabalho estão mais próximas do despojo que do arquivo.

Entre a *imagem-afeto* e a *imagem-construção* não há fronteiras, nem sequer se trata de imagens distintas. São apenas formas de olhar as fotografias que se confundem e se misturam, sobrepõem-se em camadas translúcidas, nas quais é possível ver uma sem deixar de perceber a outra.

Não procuro, portanto, chegar a uma noção precisa sobre as relações entre fotografia e realidade, fotografia e memória. Prefiro, ao contrário, sublinhar que o passado é essa imagem que desbota se não o reconstruo a cada instante. Para mim como artista, parece-me fundamental, ainda, lembrar que quando me aproprio de uma fotografia, com ela trago para dentro das minhas obras não apenas sua história, mas também a história das imagens fotográficas. Quando resgato do meio dos cacarecos das feiras de antiguidades um retrato de uma desconhecida e a ela dou um nome, trago para dentro de minhas criações a história dos retratos, a relação deles com as memórias pessoais e históricas, os processos de construção de verdades e de produção de esquecimento, as diversas noções de representação da figura feminina, as tensões entre o real e o imaginário nas imagens, as percepções de tempo na fotografia e tantas outras coisas. Observando as retratadas e suas poses, posso evocar recordações, indagar a memória, imaginar eventos...

3.4 Sobre o esquecimento

Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Imaginemos um homem que se lembrasse de tudo, seria ele um virtuoso, ou um tolo? Para Nietzsche (1978, p. 58), tal homem seria incapaz de qualquer coisa, impossibilitado de tomar atitude: “[...] é possível viver quase sem lembrança e mesmo viver feliz, como mostra o animal; mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente *viver*”.

Funes, o memorioso, uruguaio de Frey Bentos, um personagem de Borges (2013), possuía infalível memória. Depois de sofrer um acidente, tornou-se capaz de lembrar-se de tudo – ou também se poderia dizer, incapaz de esquecer-se –; cada uma das coisas que via era apreendida por ele em seus mínimos detalhes. Uma árvore, por

exemplo, menos que uma unidade entendida por sua totalidade, surgia em sua mente por meio da individualidade de cada folha, ou galho. Custava-lhe compreender as abstrações da sua língua. “Cachorro” é uma palavra que compreende seres demasiadamente diferentes em suas formas e tamanhos. Mais do que isso, um mesmo animal, em distintos horários e ângulos, é tão visualmente diverso que poderia haver uma palavra para designar cada um dos instantes. No vocabulário infinito que Funes gostaria de criar, não apenas todos os elementos existentes mereceriam uma palavra específica, como também cada uma das apreensões nos diferentes ângulos que deles se pudesse obter.

O personagem borginiano retinha, dessa forma, uma lembrança parecida à imagem fotográfica, que tudo revela, sem excluir detalhe, em cada uma das apreensões do mundo. Entretanto, para ele, as recordações não eram imagens desfocadas selecionando planos, ou enquadradas excluindo o que está fora da borda. Sua memória totalizante funcionava como uma câmera que podia fotografar tudo, ininterruptamente.

Em nosso apinhado mundo de imagens, fotografa-se para lembrar, protegendo a existência da precariedade da memória dos seres humanos comuns. O ato fotográfico do amador está relacionado à conformação de uma recordação pessoal, mas também a um ritual para tornar existente – visível e compartilhável – uma experiência. Ou, como afirma Fontcuberta (2010b, p. 48), “fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia pessoal”. Mas, se as câmeras analógicas davam a possibilidade de trinta e seis poses antes da troca de filme, o quase infinito número de disparos de um celular reduziu os intervalos entre um *click* e outro. Estamos em vias de tornar realizável os sonhos das ficções onde seria possível, não apenas a constituição de uma memória total, mas também possuir um registro de cada coisa do mundo, em cada um de seus momentos, em todas as variáveis de seus ângulos.

Essa produção incessante de imagens me perturba. Pergunto-me como poderemos construir uma narrativa sem a discriminação seletiva dos acontecimentos. Ou, o que seria da memória sem as lacunas do esquecimento, dentro das quais a imaginação pode operar para dar sentido a ela. Afinal, “lembrar significa selecionar certos capítulos de nossa experiência e esquecer o resto” (FONTCUBERTA, 2010b, p. 39).

No fim do conto, o narrador comenta a incrível aptidão de Funes, sem atribuir-lhe a genialidade: “Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é

esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos”¹² (BORGES, 2013, p. 134, tradução nossa). E, por fim, completa o seu relato sobre a noite transcorrida ao lado do personagem: “Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada um de meus gestos) perduraria em sua implacável memória; entorpeceu-me o temor de multiplicar movimentos inúteis”¹³ (BORGES, 2013, p. 135, tradução nossa). A memória que apenas se lembra não é mais que uma mera duplicação dos fatos, clichê que reproduz ao infinito uma mesma imagem por ninguém olhada.

Embora a memória necessite de suas lacunas, ninguém quer esquecer-se, deixar passar os fatos, ter dúvidas sobre os acontecimentos. Se ao longo da história ocidental, assim como na cultura contemporânea, filósofos e poetas dedicaram-se ao tema da memória, poucos discorreram sobre o seu lado oculto, o esquecimento. Este aparece, quando muito, como uma complementação forçosa, “[...] uma deficiência, uma falta a ser suprimida, e não como um fenômeno de múltiplas camadas que serve como própria condição de possibilidade de memória” (HUYSEN, 2014, p. 155).

Segundo Huyssen (2000), a tendência a voltar os olhos para o passado, o *boom da memória*, teve início a partir do fim das projeções de futuros utópicos do modernismo. A falência das utopias levou a uma espécie de nostalgia por um tempo em que havia futuro. A partir desse momento, tendo como marco os anos 1970, na Europa e nos Estados Unidos, o mundo começou a ser “musealizado”, como se houvesse o objetivo de alcançar uma “recordação total”. O fenômeno envolveu a restauração de centros urbanos e paisagens inteiras; o surgimento de cidades-museus e das novas arquiteturas de museus; na literatura, o aparecimento das biografias e dos romances históricos; também se manifestou no surto da moda retrô, na “comercialização em massa da nostalgia”, na obsessão pelo registro da câmera; e, além disso, nas “práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte” (HUYSEN, 2000, p. 14). A partir desse marco, grande parte da arte contemporânea se impregnou dessa mudança de perspectiva, voltando-se ao passado, em um cenário em que surgiram mais obras que se

¹² No original: *Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.*

¹³ No original: *Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraria en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles.*

debruçam sobre a memória, que as que projetam futuros. Se a sociedade moderna era impulsionada pelos “futuros presentes”, a atual, em contrapartida, o é pelos “passados presentes” (HUYSEN, 2000).

O incessante debruçar-se sobre o passado, que tende à recordação total, aponta para um perigo de amnésia: uma perda de memória total ou parcial, porque faz esquecer-se que algo é esquecido. “Esquecer não apenas torna a vida vivível como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória” (HUYSEN, 2014, p. 159). Em um certo sentido, a própria angústia por estar sempre à captura de uma memória que nos escapa, parece um sintoma de que se percebe um blecaute iminente. Se o medo da amnésia parece estar sempre à volta, penso que seja importante refletir não apenas sobre a memória, mas sobretudo sobre as formas de produção de esquecimento¹⁴.

Quando me aproprio de uma imagem sem história, que com sorte chegou à mesa de antiguidades na feira de domingo, penso que por vezes o que não é dito, mas escondido e apagado, pode revelar muito mais sobre uma história ou uma sociedade, que aquilo que é divulgado ou preservado nos arquivos. Se pudéssemos olhar todas as imagens que são descartadas, nos aproximaríamos de uma história ao inverso: os feitos das pessoas ordinárias, a vida privada, os desafetos, os que não são lembrados depois da morte, a feiura que a sociedade rejeita, os amores clandestinos, os filhos bastardos, os documentos ocultados por questões políticas, a violência e o abuso; veríamos, não a história dos homens, mas a das mulheres; não a dos centros históricos, mas a das periferias urbanas. Seria a história, enfim, de todos os que não constituem os relatos oficialistas da História.

Porém, a fotografia, junto aos arquivos, tem expandido seus domínios a tudo o que já foi considerado irrelevante e tem se dedicado a representar e guardar as imagens dos socialmente esmagados, dos loucos, dos presos, das prostitutas, dos vagabundos, dos trabalhadores braçais e dos povos “primitivos”, capturando sempre a identidade *dos outros*. Sair à caça de povos nunca antes fotografados, esquecidos no meio de alguma selva

¹⁴ No Brasil, o tema do esquecimento me parece ganhar particularidade na medida em que as políticas públicas voltadas à memória deixam a desejar e a sociedade ainda não conseguiu elaborar relatos satisfatórios de traumas históricos, tais como a escravidão ou a ditadura de 1964. A produção do esquecimento, torna-se, portanto, tema urgente. Nas artes visuais, trabalhos como os da Rosana Paulino (1967-), ou Rosângela Rennó (1962-), têm trazido à tona a questão. Acredito, porém, faltar estudos culturais amplos que deem conta de analisar essa descontinuidade em relação à memória no contexto da sociedade brasileira.

densa, e voltar à “civilização” com suas imagens como troféus, ainda é um dos desígnios de muitos fotógrafos formados segundo o padrão *National Geographic*. De fato, a retratação dos excluídos tornou-se uma das principais funções do fotojornalismo no século XX, colocando os fotógrafos à espreita de cenas de desastre e violência. A miséria social, observa Sontag (2004, p. 69), “inspirou, nos bem situados, a ânsia de tirar fotos, a mais delicada de todas as atividades predatórias, a fim de documentar uma realidade oculta, ou, antes, uma realidade oculta para eles”.

Por outro lado, a fotografia contemporânea também tem ampliado consistentemente o leque do que pode ser considerado fotografável, tendo como marco trabalhos como os das norte-americanas Daine Arbus (1923-1971), retratando os *freaks* e Nan Goldin (1953-), que coloca em foco não apenas a comunidade homossexual e transexual, mas também a violência doméstica; ou ainda os objetos ordinários que aparecem em trabalhos como a série *Quite Afternoon* dos suíços Peter Fischli (1952-) e David Weiss (1946-2012), ou ainda as fotografias de elementos banais e cheias de jogos imaginativos do mexicano Gabriel Orozco (1962-), entre tantos outros (COTTON, 2004).

A fotografia, ao fim, respaldada pelos arquivos, trata de não deixar que nada, nem ninguém, exista sem ter sua imagem registrada. No entanto, o acúmulo incessante de imagens que designam todas as coisas do mundo, simplesmente não tem dado voz – a voz prometida pelos fotógrafos do século passado – aos que estão socialmente excluídos.

Uma memória total, poderia levar o mundo à impossibilidade de discriminação e seleção dos momentos que devem ser lembrados, à falta de discernimento entre as informações relevantes e aquelas totalmente inúteis. O acúmulo incessante de imagens nos levará ao vazio das telas de Sugimoto. O amontoamento de dados não pode constituir uma memória viva, pois para tal, é preciso compor uma narrativa, dar sentido às experiências somadas. Se, por um lado o simples acréscimo de imagens tende a levar à saturação, por outro, construir outra história, que retome os esquecidos, não pode ser a soma de mais informações e registros.

Nesse sentido, considero de suma relevância obras que têm vindo à tona, não para rememorar um passado e apenas constituir um relato de memória; mas para fazer refletir sobre as formas de esquecimento, interpondo a suas narrativas, indagações a respeito de *quem* são os esquecidos, *por que* são esquecidos e *como* são esquecidos.

Em seu projeto *Ausencias* (2006-) o argentino Gustavo Germano (1964-) toma fotografias familiares de desaparecidos políticos em diferentes contextos, e reconstitui as cenas nos mesmos lugares e com as mesmas pessoas sobreviventes das tomadas originais, evidenciando, entre elas, a ausência dos que já não estão. Este trabalho só funciona porque realizado por meio do ato fotográfico, a partir da noção de real e de passado. O que vejo nas fotografias de antes do desaparecimento é a iminência da desapareição e, nas fotografias mais recentes, sua ausência potencializada. Ao mesmo tempo, sinto-me próxima à dor dos que ficam e pressinto a iminência da morte: dos retratados, mas também da minha (Figura 12).



FIG. 12 Gustavo Germano, *Ausencias* (Argentina), 2006¹⁵

Esta percepção torna seu tema central, de viés político, não por meio da pura racionalidade, mas também por um atravessamento afetivo que me acerca dos retratados e me afeta. Trata-se de um trauma histórico, mas que é vivido na individualidade e, na dor (assim como no amor), estamos todos sós. O desaparecimento dos corpos impede o processo de luto dos familiares dos desaparecidos, e o silenciamento do Estado e da sociedade sobre o tema termina por deixá-los desamparados em sua pena. Daí a importância dos diferentes grupos e organizações sociais que os rememoram constantemente. E, nesse sentido, Germano resgata o processo de produção de

¹⁵ “30.000 detenidos-desaparecidos y asesinados por la dictadura cívico militar en Argentina entre 1976 y 1983” (GERMANO, 2017). Informação publicada junto às fotografias no *site* oficial do fotógrafo (<www.gustavogermano.com>).

esquecimento do tema dos desaparecidos e, ao colocá-los juntos, devolve-os à sua dimensão social.

A artista que conheço que mais tem se debruçado sobre o tema da produção de esquecimento é Rosângela Rennó (1962-). São inúmeros os seus trabalhos que podem ser observados sob este viés, desde suas produções mais antigas, como a *A mulher que perdeu a memória* (1988), passando por *Imemorial* (1994), *Vulgo* (1998) e *Bibliotheca* (1992-2002), às mais recentes como *A01 [COD. 19.1.1.43] - A27 [S|COD.23]* (2013).

A série *Imemorial*, realizada para a exposição *Reverendo Brasília*¹⁶, recupera fotografias dos arquivos municipais que foram utilizadas nas carteiras de identidade dos trabalhadores que construíram Brasília. Na exposição, Rennó dispôs quarenta desses retratos ampliados e emoldurados em ferro cobertos com uma tinta preta semi-translúcida. Dispostos no chão, com algumas lacunas deixadas entre eles, os rostos são quase invisíveis. Dez retratos em tons estanhos foram colocados na parede espaçados, correspondendo aos vãos no piso. Os rostos na parede são tão jovens, alguns ainda crianças, que poderiam estar ainda vivos. Cada um dos sobreviventes tem seu espaço aguardando-o entre os mortos. “*Imemorial* desafia inexoravelmente o regime oficial do Brasil de esquecimento, a propensão de um país jovem por perda de memória” (HARRISON, 2007, p. 39). *Imemorial* significa, aquilo que é tão antigo que já não se recordam as origens. A fotografia que deveria revelar uma existência, na instalação, expõe o esquecimento, estes indivíduos somente são lembrados porque a artista os resgatou do arquivo (Figura 13).

¹⁶ A exposição *Reverendo Brasília* foi organizada pelo Projeto do Instituto Goethe de Brasília e a Fundação Athos Bulcão, com a colaboração do Ministério de Relações Exteriores de Bonn e da Embaixada da República Federal da Alemanha em Brasília (HARRISON, 2007).



FIG. 13 Rosângela Rennó, série *Imemorial*,
Instalação na exposição *Revendo Brasília*, 1994

Em sua outra instalação, *Bibliotheca*, Rennó joga, ainda, com o arquivo enquanto esquecimento, pois a obra pretende “[...] ser um repositório de imagens perdidas para sempre” (MELENDI, 2003, p.23). Nela, a artista apresenta uma coleção de cem álbuns da metade do século XIX aos anos 1980 que foi colecionando ao longo de dez anos, dispostos em trinta e sete mesas, que são também uma espécie de vitrine. Além disso, fazem parte da instalação um mapa-múndi e um arquivo que podem ser consultados e dão informações a respeito da origem dos álbuns e de seu conteúdo. No entanto, os álbuns, colocados dentro das mesas e nelas fechados para sempre, não estão acessíveis para os observadores, pois na superfície das vitrines vê-se apenas uma fotografia de suas capas (Figura 14).



FIG. 14 Rosângela Rennó, *Bibliotheca*, 2013

Para quê manusear tais álbuns e contemplar com os próprios olhos o que já se sabe a respeito dessas fotografias? Muitas vezes olhar imagens converte-se em um puro constatar aquilo que previamente se conhecia. Já sabemos com quais imagens essas imagens se parecem, pois qualquer um pode ir às feiras de antiguidades e observar esses restos de memórias familiares. Saciar o desejo fetichista por ver e comprovar semelhança com imagens preexistentes, afasta-nos da reflexão sobre a profundidade e o papel das fotografias no mundo. Nesse caso, conhecer as fotografias do arquivo de Rennó não nos faria saber mais sobre elas que ao constatar sua veladura. A obra, assim, se estende sobre a sombra das imagens que se acumulam e sobre as tantas outras que se perdem.

A obra *Vulgo*, por sua vez, foi criada a partir do arquivo da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo, do qual Rennó recuperou inúmeras fotografias de de detentos. Na instalação, apresenta imagens de suas cabeças, nove de costas e três de frente, ampliadas e laminadas como espelhos negros. Nas fotografias vê-se apenas os redemoinhos dos cocurutos capturados pela câmera como provas de identificação. Estamos novamente diante do uso do dispositivo fotográfico como sistema coercitivo e classificatório que pretende, pelo fragmento, determinar a *identidade*. No entanto, o fracasso é evidente; essas imagens, fotografadas para serem arquivadas e esquecidas, nas mãos de Rennó, revelam apenas uma amnésia social.

Amnésia, repete a artista, não esquecimento. Amnésia: perda de memória, total ou parcial. O termo médico aponta para um apagamento das lembranças. Esquece-se que alguma coisa foi esquecida. Amnésia social, amnésia coletiva, como definiu Heinrich Boll a relação da Alemanha do pós-guerra com seu passado nazista. Em algum momento, alguma coisa foi irremediavelmente extraviada; as fotos e os textos que a artista arquiva não resgatam a memória mas testemunham o esquecimento (MELENDI, 2000, p. 7).

Faço, a partir das obras de Rennó, a mesma observação sobre a memória: esta, para existir, não basta configurar-se como simples acúmulo de informações, imagens ou objetos, pois não reside neles, mas em quem os olha. Muitos arquivos estão esquecidos ou calados na sociedade: fotografias de presidiários, de massacres, ou simplesmente de histórias ordinárias.

Também em minhas criações me interessam as sombras e o escuro, nos quais estão esquecidos os restos que ficaram de fora de uma história oficial. Mas o resgate de fotografias no excesso de imagens no mundo é sempre, em última instância, uma ação que se desdobra sobre si mesma. Ao acúmulo das imagens prévias, acabo somando ainda outras imagens. Estas não trazem à luz as histórias perdidas, mas evidenciam o próprio escuro.

3.5 Elogio à imaginação

Os artistas querem recriar o mundo como se fossem pequenos deuses e fazem [...] um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que se vão passando no mundo. Que a gente crê que se passaram [...], porque afinal acreditamos na memória. Mas por que, afinal, acreditamos na memória? Porque tudo passou? Quem nos garante que isso que imaginamos que se passou, se passou realmente? A quem devemos perguntar? Neste mundo, nesta suposição... então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória. Mas a memória é uma invenção.

Manoel de Oliveira¹⁷

As imagens das séries *Reminiscências*, constituídas por camadas sobrepostas de fotografias de momentos distintos, remetem, para mim, ao processo de construção da

¹⁷ Fala do cineasta Manoel de Oliveira no filme *Lisbon Story*, com direção de Wim Wenders (LISBON, 1995).

memória. Entre um fragmento e outro, separados pelo tempo, mas juntos na imagem, preciso ir construindo narrativas (não tenho lembranças em ordem cronológica, mas recordações que se atrelam e se sobrepõem). Penso a memória como organismo vivo que deve ser constantemente alimentado, atualizado e que se transfigura a cada instante. A memória se compõe, assim, de um constante exercício de imaginação que trata de reconstituir, por meio das recordações e dos documentos, as vivências perdidas no tempo passado. Se não a exercito, ela estagna, se não a faço viver, vai morrendo. A necessidade de construir imagens, talvez não tenha outro impulso.

Quando tinha doze anos comecei a escrever diários, hábito que se estendeu por muitos anos. Escrevia-os despretensiosamente, a princípio descrevendo os acontecimentos cotidianos, dia após dia, ainda que banais e sem significado. O que me mobilizava era o medo do esquecimento, a inconformidade com a perda da memória sobre os fatos. Depois, tornou-se apenas um hábito cada vez mais esporádico e sem objetivo de preservar lembranças.

De vez em quando volto a ler algo que escrevi há mais de dez anos e quando me deparo com as palavras registradas, surpreende-me a imprecisão da memória. Mais do que isso, impressiona-me sua dimensão imaginária, mesmo: as recordações atuais, por vezes, se parecem muito pouco com as sensações descritas quase ao calor do momento. Há passagens inteiras vividas que esqueci completamente, há outras que simplesmente reinventei. Também observo que as lembranças vão sendo modificadas ao longo tempo. Algumas apreensões de acontecimentos e impressões sobre pessoas, se as lesse em outro lugar hoje, jamais poderia imaginar que fossem minhas.

“Às vezes a lembrança é uma simples insinuação desvanecida, sobre a qual mais adivinho que vejo”¹⁸ (tradução nossa), afirmou o fotógrafo uruguaio Oscar Bonilla (1947-), em uma conversa na abertura da exposição *Reminiscências Urbanas*¹⁹. A lembrança, sem a imaginação, não é mais que uma palavra sem idioma; não conforma, nem poderia conformar um relato que lhe dê significação. Apenas uma narrativa imaginada, construída a partir de recordações, pode dar sentido e vida à memória.

¹⁸ No original: *A veces el recuerdo es una simple insinuación borrosa, sobre el cual más adivinho que veo.* Oscar Bonilla, fotógrafo que pesquisa a relação entre fotografia e memória.

¹⁹ Abertura da exposição *Reminiscências Urbanas*, realizada no *Centro de Fotografia de Montevideo* (CDF), no dia 16 outubro de 2015. A série ficou exposta até o dia 21 de novembro do mesmo ano.

As camadas de imagens sobrepostas são criadas em meus projetos a partir da constante incerteza sobre a tênue diferença entre a *realidade do passado*, inacessível, e a *realidade imaginada*. Observar uma fotografia do passado (e todas o são) é um exercício quase intuitivo de imaginação do contexto no qual a imagem fora produzida. Essa reconstituição “[...] constitui-se num fascinante exercício intelectual onde podemos detectar em que medida a realidade está próxima da ficção” (KOSSOY 2009, p. 132).

Nesse contexto, as tradicionais oposições, já tão questionadas, como fotografia artística versus fotografia documental, ou fotografia direta versus fotografia manipulada, perdem seu sentido de debate. Sob a consciência da diluição dessas fronteiras, a relevância de uma fotografia já não é pautada por sua fidedignidade, nem é suficiente para atestar a veracidade sobre um fato, mas contribui para a construção de um imaginário ao redor dele, independentemente de ser, ou não, ficcional. *Guernica* (1937) de Picasso (1881-1973), lembra Fontcuberta (2010b), é um documento mais relevante que as fotografias que registraram o mesmo fato histórico, sejam elas falsas ou verdadeiras.

A obra *Eu à beira do precipício* é uma criação que se origina de uma relação de afetos: a amizade entre mim e Heloisa Marina, que desde a infância faz nossas histórias se cruzarem, mas também de nossas memórias familiares ampliadas que remontam à memória de nossas avós ou bisavós imigrantes e às histórias que nos contam. Nas exposições, apresentamos fotografias “falsas”, reconstituições nas quais nós mesmas aparecemos representando nossas antepassadas, ao invés das originais dos álbuns. Percebemos que se colocadas lado a lado, as originais e as reconstituídas, daríamos às interpretações um caminho reducionista e fácil em um jogo restrito à percepção de capacidades técnicas, ou falta delas, para reproduzir “bem” ou “mal” cada imagem. As cópias sem originais, ao contrário, são justamente o cerne da obra. Ao recriar as cenas, imitamos poses de retratados que para os apreciadores nunca existiram, ou são invisíveis e se perdem no tempo. Também quando lembro de um evento, nunca o acesso diretamente; a realidade passada é apenas um ponto que mais imagino que apreendo. Os distraídos tomam as imagens por antigas. Os mais atentos, apenas podem adivinhar as originais por detrás de suas cópias.

Todas essas relações tramadas nas obras permanecem no terreno da dúvida, na borda tênue entre o real e o imaginário. Por isso, meu interesse não se desdobra sobre a

memória puramente inventada. A moda retrô, por exemplo, insere-se em um contexto de consumo que não se relaciona à experiência subjetiva, não constrói narrativas, não desdobra significados. Ao me apropriar de material fotográfico antigo, procuro não cair na nostalgia paralisante ou no puro fetiche. Ao contrário, quando me refiro à memória imaginada e me proponho a brincar com ela, trato de pensá-la como construção de memória, indagando os limites e as tensões entre fotografia/realidade/ficção. Preocupa-me sublinhar que somente lembranças amontoadas, como num arquivo, não conformam a experiência da memória. Em cada uma de minhas criações, não procuro determinar o real e o imaginário, mas lembrar o quão pouco fiável é a separação entre ambos. É também por isso que, a respeito dos documentos imagéticos sobre os quais trabalho, não busco a história real, mas a própria indagação sobre a construção de realidade.

Também em *Reminiscências Roubadas* persegui o jogo que põe em dúvida a relação entre memória e ficção: duas fotografias de tomada direta sobrepostas, dois retratos entremeados sobre os quais é preciso adivinhar uma afinidade, quase supor uma consanguinidade, inventar para eles uma narrativa. Em *Reminiscências Urbanas*, de forma similar, interessou-me propor uma relação, nunca evidente, entre as fachadas das casas e as retratadas nas fotografias antigas. Meu anseio era o de fazer pensar a memória da cidade também pelo viés pessoal e afetivo das histórias que são jogadas no esquecimento.

O uso das fotografias familiares se justifica porque observo que são olhadas sob a vontade de encontrar-se com o real, mas nelas são processadas camadas de construção de histórias e memórias. Instiga-me, ainda, o fato de poder conectar-me às minhas recordações pessoais quando as relaciono à minha própria vivência. Por outro lado, volto-me às questões universais a respeito da construção das narrativas históricas quando as levo a um contexto social. Interessa-me, portanto, a relação e as tensões entre o processo de construção de memória do indivíduo e o processo de construção da memória histórica.

Preciso ainda referir-me a mais um trabalho em andamento. Desde que comecei a trabalhar debruçada sobre retratos velhos e corroídos, observei que meu interesse era compartilhado por outros artistas. A memória, por um lado, quando compreendida em seu sentido mais amplo, é matéria com a qual qualquer artista trabalha, por outro, parece-me que desponta uma geração que, de uma ou outra forma, está interessada no arquivo.

Se isto não é exatamente uma novidade, como aponta Huyssen (2000), minha sensação é a de que há uma nova forma de acercar-se do tema, por meio de um viés pessoal. Durante os últimos anos venho encontrando artistas jovens, como a uruguaia Elián Stolarsky (1990-)²⁰, ou a brasileira Thaisa Figueiredo (1988-)²¹, entre outros, que fazem uso de fotografias apropriadas, arquivos pessoais, biografias e autobiografias, para criar narrativas entre a realidade e a ficção.

O encontro com esses diversos trabalhos parecia ser o indício de uma sensação compartilhada: o medo do apagamento e a necessidade de refletir a respeito das formas de construção da memória. Comecei a questionar-me qual aspecto de nossa realidade poderia estar nos impulsionando a suspeitar que corremos o risco de sofrer de amnésia, ou que temos a incapacidade de preservar uma memória durável a longo prazo. Além disso, parecia-me que havia a necessidade de constituir uma alternativa de relato de memória. Talvez fosse possível a produção de uma memória descentralizada, isto é, construída de forma não-institucionalizada, fora da história.

Com o desejo de compartilhar essas questões resolvi disponibilizar parte de meu pequeno arquivo fotográfico de retratos femininos em minha página *web*, junto a provocações na forma das perguntas: *Como me responsabilizo pela memória dos outros? Por que é tão difícil suportar a ideia de desaparecimento? O que resta quando a memória se acaba?* Assim nasceu *Adote uma Memória*²², um projeto colaborativo, atualmente em andamento, que comecei a desenvolver na disciplina de mestrado *Poéticas Híbridas Colaborativas, Cooperativas, Participativas e Interativas*²³.

A proposta consiste em deixar disponível os retratos digitalizados. Trata-se de fotografias da primeira metade do século XX, aproximadamente, que foram compradas em Montevideu, Buenos Aires e São Paulo ao longo dos últimos quatro anos. Tais imagens ficam acessíveis em alta resolução para que artistas e usuários da *web* possam baixá-las por meio de um *link*. Os *interatores*²⁴ são convidados a se apropriarem dos

²⁰ Página oficial: <elian-stolarsky.com/en>.

²¹ Ver obras: <thaisa-figueiredo.tumblr.com>.

²² Projeto colaborativo *Adote uma Memória*: <www.mairaishida.com/adote-uma-memoria>.

²³ Disciplina ministrada pelo professor Dr. Agnus Valente, no curso de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (IA/UNESP), São Paulo, SP.

²⁴ A palavra *interator* é usada aqui por tratar-se de uma obra desenvolvida de forma colaborativa por meio da internet. Em outros momentos, uso o termo “espectador” que, no entanto, não entendo como ser

arquivos para devolverem suas propostas artísticas em qualquer formato digital, que serão novamente disponibilizadas no mesmo *site*.

Ao longo do tempo fui recebendo arquivos com diferentes propostas, imagens, áudios e texto, não de forma intensiva, mas constante. As participações usavam basicamente duas estratégias: a de criação de um contexto novo para a imagem, uma narrativa ficcional para ela, ou uma recriação puramente visual. De alguma forma, estas iniciativas eram recebidas com muito entusiasmo, mas ao mesmo tempo frustravam minhas expectativas pela obtenção de respostas às minhas dúvidas iniciais, pois, se bem é possível fazer outras indagações a partir das recriações, as questões motivadoras do projeto permaneceram sem resposta. No fundo, o que comecei a perceber é que as repetições das imagens, que ocorrem em muitas das propostas, com variações cromáticas ou formais, esvaziavam-se de sua acepção afetiva e da noção de real, perdiam a sua conotação fotográfica, distanciavam-se do *isso foi*. As inúmeras interferências sobre as fotografias originais as aproximaram das imagens pictóricas e as afastaram do tema da memória propriamente dito, ou o diluíram (Figuras 15 e 16).

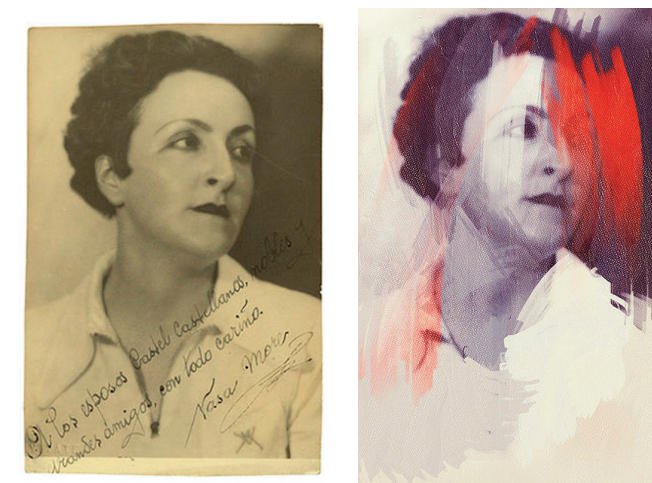


FIG. 15 Maíra Ishida e Karin Schmitt, Projeto colaborativo *Adote uma Memória*, 2014-esq. foto original, dir. *Nasa More* por Karin Schmitt, 2015

passivo, em oposição a *interator*. Ambos são, para mim, criadores de modos de ver e interpretar e produtores de significados.



FIG. 16 Maíra Ishida e Lúcia Quintiliano, Projeto colaborativo *Adote uma Memória*, 2014-
Nasa More por Lúcia Quintiliano, 2014,

Talvez, a descontextualização das fotografias neste projeto tenha induzido a criação de propostas puramente visuais que reinventam contextos sem considerar parâmetros de realidade. Com as escassas informações anotadas nos versos das fotografias, pouca coisa pode ser recuperada da vida desses indivíduos. Sobre eles podemos apenas inventar relatos. O projeto poderia chamar-se “Adote um esquecimento”, mas aí resultaria em uma convocatória menos atraente, possivelmente um pouco estranha. No entanto, em certa medida, o projeto *Adote uma Memória* persegue mesmo o outro lado da memória, o apagamento dos rastros, a finitude, a morte. Todos os meus projetos artísticos presentes nesta dissertação, de maneira mais ou menos incisiva, debruçam-se sobre essas inquietações que serão abordadas no capítulo 4 *Morte*.

3.6 Memória como espaço público

[...] ni la memoria debería ser un gran cementerio, ni los museos deberían funcionar como mausoleos que solo glorifican el pasado.²⁵

Joan Fontcuberta

A fotografia não tem data, está “quebrada” e colada por trás com durex. Este corte a atravessa de cima abaixo, como uma incisão, dividindo-a verticalmente no primeiro terço. Do lado esquerdo do talho, vejo o momento exato em que os soldados enfileirados atiram no condenado que cai dobrando os joelhos. Outro soldado, mais próximo, parece atirar em sua cabeça. Atrás dele, uma fileira de homens assiste a cena. Sobre eles há uma inscrição no muro. No alto, os vigilantes debruçam-se para apreciar o espetáculo. Do outro lado do corte vejo parte de um pátio e uma edificação ao fundo, no canto direito. Duas grandes filas de soldados, uma de frente para a outra observam a cena. Mais dois grupos de homens se aglomeram também para vê-la. Um homem que chega tarde corre com o chapéu na mão.

Quando vi pela primeira vez esta imagem, surpreenderam-me os olhares curiosos em torno da morte. Foi a partir dela que comecei a desenvolver a instalação *Memória Compulsiva I*²⁶.

Durante a escritura desta dissertação, em 2016, participei de uma residência artística²⁷ realizada no museu *Espacio de Arte Contemporáneo (EAC)*, cuja sede fica na edificação do antigo presídio *Miguelete* que funcionou de 1888 a 1986, localizado à Rua Miguelete, perto do centro de Montevidéu. A construção segue o sistema radial²⁸, possui uma torre de vigilância central e cinco alas, sendo que apenas uma é utilizada pelo museu.

²⁵ Trecho do livro *La cámara de Pandora* (FONTCUBERTA, 2010a).

²⁶ *Memória Compulsiva I*, 2016, intervenção criada com a curadoria de Fernando Sicco, diretor do *Espacio de Arte Contemporáneo (EAC)*, Montevidéu, Uruguai, em junho de 2016. (<www.mairaishida.com/memoria-compulsiva>).

²⁷ Residência realizada por meio do *Prêmio Mercosul de Artes Visuais*, promovida pelo *Mercosul Cultural*, Ministério da Cultura (MinC) e Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), que aconteceu no *Espacio de Arte Contemporáneo (EAC)*, em Montevidéu, Uruguai, em junho de 2016.

²⁸ O sistema radial foi desenvolvido a partir do modelo de panóptico de Jeremy Bentham (1748-1832), e foi amplamente usado no sistema penitenciário latino-americano. Constitui-se de um número de blocos que irradiam de uma torre central onde se situa o posto de vigilância (VIANA; RHEINGANTZ; BRASILEIRO, 2009).

As outras quatro estão em estado de ruína. Durante a residência, habitei a casa dos artistas que fica localizada no mesmo terreno da edificação principal. Para entrar e sair era necessário percorrer a lateral de uma das alas e atravessar um portão pesado de ferro. Embora sem adentrar o edifício, era possível sentir o peso do espaço carcerário, com seu sistema de controle/segurança.

Ao realizar as intervenções *Reminiscências Urbanas*, havia começado a me inquietar a relação entre o tempo de vida do indivíduo e o tempo histórico coletivo. Na residência artística, interessou-me pensar a história do cárcere e, ao mesmo tempo, a dos indivíduos que haviam vivido e morrido ali. No entanto, meu intuito sobre a memória nunca foi encontrar os fatos concretos do passado, mas trabalhar sobre seus resquícios, suas marcas, seus pontos nebulosos. Exploro a fenda entre uma coisa lembrada e outra, tentando vislumbrar aquilo de que praticamente já não se tem notícias, que se perde no tempo.

No início da residência procurei informações e vestígios sobre os presidiários e sua vida no interior do cárcere. Fui à *Biblioteca Nacional* do Uruguai em busca de documentos e fotografias que pudessem me dar alguma pista de como havia sido o funcionamento e o cotidiano do lugar e encontrei apenas alguns regulamentos internos de diferentes épocas e aquela imagem capturada no *Pátio dos Fuzilados*.

Trata-se de um amplo pátio triangular, delimitado pelas laterais de duas das alas, nas quais se situam as janelas das celas, e pelo muro perimetral, contra o qual eram executados os condenados à morte. Dessa forma, de trás das grades, os detentos podiam assistir aos fuzilamentos. As crônicas, assim como as fotografias da época demonstram que as execuções levadas a cabo naquele espaço consistiam em uma forma de espetáculo que atraía diversos curiosos.

Por meio de um projeto do arquiteto uruguaio Jorge Tiscórnica (1944-), exposto no próprio *Espacio de Arte Contemporáneo*, tive acesso a outra fotografia antiga, provavelmente do fim do século XIX, em que é possível ler a inscrição no muro perimetral: “O mais desgraçado dos homens é aquele que não sabe sobrelevar a própria desgraça”²⁹, atribuída a Platão. O projeto de Tiscórnica, que é ex-presos político e esteve

²⁹ No original: *El más desgraciado de los hombres es aquel que no sabe sobrelevar la propia desgracia*. Inscricão no muro perimetral do *Pátio dos Fuzilados*, cárcere Miguelete (1888-1986), Montevidéu.

encarcerado durante mais de dez anos, consiste na recuperação da memória do *Pátio dos Fuzilados*. Propõe, a partir dessa imagem, a retomada da memória dos fuzilamentos por meio da restauração do texto, cujas letras ainda se vislumbram entre o reboco descascado e os tijolos do muro perimetral, junto a algumas marcas de bala.

A partir desses resquícios do passado, da sensação de opressão e morte, da imagem rasgada da *Biblioteca Nacional* e da ruína do edifício, quis trazer imagens fotográficas para a espacialidade da arquitetura e encher novamente o pátio, hoje vazio, com olhares e presenças. Fotografei as grades das celas e o muro perimetral e selecionei retratos fotográficos antigos. Depois, realizei montagens nas quais diferentes rostos masculinos aparecem olhando através das grades das celas e três homens parecem debruçar-se sobre o muro. Finalmente, ampliei essas imagens em tamanho natural e as dispus ao redor do espaço arquitetônico, tal qual havia feito em *Reminiscências Urbanas*. A intervenção, que denominei *Memória Compulsiva I*, permanece no *Espacio de Arte Contemporáneo* por tempo indeterminado.

Do centro do pátio é possível perceber os diversos rostos que se assomam nas janelas e do outro lado, três homens que observam de cima do muro. Do lado de fora do presídio, estes mesmos homens parecem estar dentro, olhando para a rua. O sossego, o silêncio, as marcas, e as inscrições desenhadas nas paredes do pátio e no interior das celas aprofundam a ausência das histórias dos que por ali passaram. Quase nada restou daqueles corpos. Essas presenças que distribuí no espaço apenas relembram que indivíduos ali estiveram, presos ou vigilantes.

Em uma das celas, hoje utilizada como espaço expositivo, realizei a instalação *Memória Compulsiva II*³⁰ a partir de uma imagem do fotógrafo teuto-brasileiro Alberto Henschel (1827-1882). Trata-se do retrato de uma mulher negra da segunda metade do século XIX, do Estado de Pernambuco. Fiz um tratamento digital sobre a fotografia para escurecê-la e destacar o rosto da senhora retratada e a imprimir em tamanho natural. Coloquei-a sobre um suporte rígido e este na parede à altura do olhar de uma pessoa de

³⁰ *Memória Compulsiva II*, experiência de instalação realizada com a curadoria de Fernando Sicco, no *Espacio de Arte Contemporáneo (EAC)*, durante a residência do Prêmio Mercosul de Artes Visuais, em junho de 2016, Montevidéu. No momento se encontra em uma segunda etapa de desenvolvimento que terá como resultado uma instalação a ser realizada na galeria Alcino Moreira Filho no Instituto de Arte (IA/UNESP), como parte da presente pesquisa.

estatura mediana. Na frente da imagem pendurei uma moldura preta com vidro. Com a cela em penumbra e duas lâmpadas dispostas no espaço, uma voltada para o espectador, outra para a imagem, foi possível sobrepor o reflexo do rosto de quem observa ao da retratada. Como resultado obtive uma instalação na qual o observador podia perceber a fusão de seu próprio rosto com o antigo retrato. Meu intuito era o de propor um exercício de reflexão a respeito da alteridade. No quadro com vidro espelhado, o que se apresenta é a visualização de um rosto conformado pelas relações presente/passado, eu/outro, imagem/realidade. A instalação vinha acompanhada do seguinte texto:

Esta fotografia forma parte de um trabalho etnográfico desenvolvido no Brasil pelo fotógrafo Alberto Henschel, no século XIX. Mais de cem anos depois, tomo esta imagem para devolver-lhe outro olhar. Quem foi este sujeito? Que memórias carregava? Como as imagens do passado afetam aquilo que somos hoje? Que mecanismo as faz parte de nosso imaginário? Como se incrustaram nas paredes da memória e como ajudam a compor nosso porvir? [...] ³¹ (tradução nossa).

Em ambos trabalhos acima descritos, percorro o limiar entre a memória social e as memórias individuais. A própria fotografia é uma imagem que se insere nessa fronteira, pois seu surgimento corresponde “[...] à irrupção do privado no público, ou antes, à criação de um novo valor social: o privado é consumido como tal, publicamente [...]” (BARTHES, 1984, p. 145-146). Por um lado, as fotografias remetem ao real, ao passado e a uma singularidade. Essas pessoas são reais, existiram no mundo. Não unicamente as das fotografias, a senhora registrada por Henschel e os rapazes desconhecidos, mas também as que passaram pelo presídio, que habitaram suas celas. A lembrança desses indivíduos fora extraviada e é irrecuperável. No entanto, ao lembrar-me das reminiscências que se perdem, posso refletir sobre esse contínuo processo de construção de memória e produção de esquecimento. As memórias da violência, dos sistemas de controle e opressão são histórias que precisam ser recuperadas.

³¹ Texto apresentado na parede da instalação *Memória Compulsiva II*, realizada no *Espacio de Arte Contemporáneo (EAC)*, Montevideu, Uruguai, em 2016. No original: *Esta fotografía forma parte de un trabajo etnográfico desarrollado en Brasil por el fotógrafo Alberto Henschel en el siglo XIX. Más de cien años después, tomo esta imagen para devolverle otra mirada. ¿Quién fue este sujeto? ¿Qué memorias cargaba? ¿Cómo afectan las imágenes del pasado en lo que somos hoy? ¿Qué mecanismo las hace parte de nuestro imaginario? Cómo se incrustan en las paredes de la memoria y cómo ayudan a componer nuestro porvenir? Son estas las indagaciones que dirigen los primeros pasos de esta residencia.*

3.7 Considerações sobre a Memória, ou Imagens híbridas

A fotografia é minha matéria inicial, o elemento que me comove e me incita a adentrar o processo criativo. A partir dela reflito sobre a construção de identidades e de memórias, sobre a percepção da passagem do tempo, sobre as noções de realidade, sobre a finitude e a morte e tantas outras inquietudes. Porém, ela não é para mim a expressão artística que possa dar conta de todas as questões que as criações artísticas envolvem. É por isso que, a partir dela, minhas obras se desdobram em outras formas de expressão, desenvolvem-se também no tempo, assumem a espacialidade dos lugares nos quais se inserem e, assim, tornam-se imagens híbridas.

Tais hibridações foram se dando ao longo do processo de criação de forma orgânica, primeiro pela minha inclinação a compartilhar a autoria de obras, como no caso de *Eu à beira do precipício* em que todos os procedimentos são realizados conjuntamente com Heloisa Marina; depois, ao tornarem-se abertas à participação do público, como no caso da proposta *Adote uma Memória*. A riqueza ao se trabalhar com processos de criação por meio de *hibridações-interformativas*³² (VALENTE, 2008), constitui-se na possibilidade de, trazendo experiências diferentes das minhas, produzir obras abertas a formas que hibridam linguagens. Por meio de nossas experiências, Heloisa com o teatro e eu com a fotografia, podemos nos aprofundar, por exemplo, na relação entre performance e fotografia, na qual compreendo a pose como autoria na encenação para a tomada fotográfica.

Além disso, ao longo do processo de conscientização sobre os procedimentos de criação das obras aqui apresentadas fui me dando conta do quanto as imagens que produzo são de natureza híbrida por transcenderem a superfície plana da imagem fotográfica. As primeiras obras são criadas a partir de montagens com sobreposição de fragmentos de fotografias analógicas e digitais de momentos distintos. Aos poucos, meu interesse foi me levando a ultrapassar as fronteiras da fotografia e as imagens foram sendo produzidas para habitar os espaços nos quais se inserem.

³² São *hibridações-interformativas* aquelas geradas por meio de “[...] afinidades e filiações artísticas, responsáveis pelas influências e diálogos entre artistas, mestres e discípulos” (VALENTE, 2008, p. 37).

Adentrando, certa vez, as instalações de Miguel do Rio Branco (1946-), na exposição *Teoria da cor*³³, tive uma percepção de sua obra totalmente diferente da que tinha previamente a partir de suas fotografias dispersas na internet ou em algum veículo impresso. Não que fossem outras, na verdade, muitas delas eu estava apenas revendo, mas a *imagem* que eu, como espectadora, construía a partir da instalação, era algo totalmente diferente do que havia percebido antes.

Ao associar fotografias de contextos diferentes, mas aproximando-as pela cor e forma, Rio Branco alcançou temáticas profundas que não estavam dadas anteriormente nas imagens isoladas. No díptico *Man-dog e Dog-man* (1979), por exemplo, pude ver duas fotografias colocadas uma acima da outra, a superior representando um homem em situação de miséria extrema, enquanto a inferior, um cachorro, nas mesmas condições. Separadamente essas fotos pareciam-me remeter apenas a uma condição social específica, e poderiam ser interpretadas como “fotografias de denúncia”. Entretanto, ao serem justapostas sob nomes que se complementam e pela proximidade compositiva, o ângulo superior e a cor rosácea, uma foto re-significava a outra. A obra já não remetia apenas ao homem representado, ou ao cão, mas à condição da existência do homem equiparada à do animal, ambos suscetíveis e frágeis, constituídos da mesma matéria perecível.

A partir da experiência de percorrer essa exposição, ficou claro para mim que eu mesma vinha tomando as imagens fotográficas em um procedimento de associação de fragmentos. Ao discorrer sobre *Out of nowhere* (1993) uma das instalações de Rio Branco, Canongia (2013) analisa seu trabalho: “[...] concebido como um corpo orgânico criado a partir de recortes originalmente autônomos e seu entrelaçamento expressivo no espaço, remonta à lógica cinematográfica do corte e da montagem”.

De modo próximo, na busca por uma imagem que pudesse ir além daquilo que é representado na fotografia, comecei a fazer associações entre uma imagem e outra, e logo entre a imagem e o espaço no qual se insere. Fazendo as imagens que crio permanecerem no limiar entre a bidimensionalidade da fotografia e a

³³ Exposição *Teoria da cor*, de Miguel Rio Branco, realizada na Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 26 de abril a 19 de julho de 2014. A mostra reuniu cerca de 40 trabalhos do autor, realizados desde o início de sua trajetória, 1960, até as obras mais recentes, de 2012. (<pinacoteca.org.br/programacao/teoria-da-cor-miguel-rio-branco/>).

tridimensionalidade da arquitetura, elas se desdobram em um *hibridismo-intersemiótico*³⁴ (VALENTE, 2008). Entre o retrato de *Miguelina* (da série *Reminiscências Roubadas*) e o meu, crio uma terceira imagem que não é mais apenas a minha imagem sobreposta à dela, mas uma relação entre ambas. A partir dessa imagem pretendo extrair indagações a respeito da construção de identidades no decurso do tempo. Em *Reminiscências Urbanas*, o que me interessa não é mais apenas a imagem das casas abandonadas, ou das retratadas nas fotografias antigas, mas refletir, a partir da conjunção de ambas, sobre as histórias mínimas que se perdem no tempo e sua relação com a construção da memória pública. Dessa forma, não procuro fazer uma referência apenas às casas e às mulheres especificamente ali representadas, mas, de uma forma mais geral, à produção do esquecimento.

Em *Memória Compulsiva I*, intervenção na qual inseri retratos nas ruínas do antigo presídio *Miguelite*, trabalhei sobre esta conjunção entre o espaço arquitetônico real, atual, e fragmentos de fotografias antigas de histórias desconhecidas. Esses homens, postos atrás das grades, não *parecem* presos, porque estão bem vestidos (e não possuem os traços dos delinquentes de Galton, nem o das raças degeneradas de Agassiz). É na junção das fotografias desses homens que não *aparentam* serem presos, mas que aparecem atrás das grades, com o espaço arquitetônico, que procuro criar uma terceira imagem. Quero provocar uma fissura no espaço para tornar visível a parte escura da memória: quem são os fotografados e quem são os esquecidos.

Uma teatralidade transparece nas fotografias de *Reminiscências Roubadas* e *Eu à beira do precipício* por meio do traço performático da pose: o fotografado como autor. Também atravessa o quase cenário da instalação *Eu à beira do precipício*, quando as imagens fotográficas são devolvidas aos porta-retratos dispostos em uma cena com móveis e objetos familiares.

No entanto, talvez as obras alcancem maior hibridação com o teatro por causa da presença do fotografado. Barthes (1984) associa a fotografia à arte por meio de sua relação com o teatro como culto aos mortos³⁵. Na imagem fotográfica, vê no real passado,

³⁴ São hibridações que “viabilizam as relações intersígnicas entre sistemas ou aquelas decorrentes das passagens de um meio ou sistema a outro” (VALENTE, 2008, p. 230).

³⁵ A relação entre fotografia e teatro será aprofundada no capítulo 4 *Morte*, subcapítulo 4. 7 *Um corpo e um rosto para os mortos*.

a presença do morto. O que é próprio do teatro é a insubstituível presença do ator diante do público. Na criação da intervenção *Memória Compulsiva I*, meu intuito consistia apenas em colocar presenças ao redor do *Pátio dos Fuzilados* para fazer emergir das ruínas do cárcere, as ausências nelas submersas.

Essa forma de operar, por meio de hibridações, não partiu de uma intencionalidade prévia, mas foi se dando ao longo de meu percurso. Nesses interstícios, entre um fragmento e outro, entre a planura da imagem e a tridimensionalidade do espaço, entre uma linguagem e outra, encontrei meu modo de produzir imagens que querem estar sempre em trânsito entre a *imagem-afeto* e a *imagem construção*, entre histórias mínimas e memórias históricas, entre construção de memória e produção de esquecimento.

A memória, por sua vez, não diz respeito apenas ao passado, mas também ao nosso tempo, pois é nele e para ele construída. Vou, assim, ao encontro do pensamento de Agamben (2009, p. 59), para quem a contemporaneidade:

[...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*”.

Em minha busca, o passado não se constitui de fatos a serem recuperados, pois se mostra tão somente como ponto intangível. Das fotografias que me apropriam emanam as sombras de outrora, provenientes das fissuras entre uma lembrança e outra. As imagens, assim, não revelam as histórias perdidas, mas evocam o esquecimento. Fixando-me no meu tempo e dele tomando distância, debruço-me sobre o passado, não para reencontrar os fatos, rememorar-los, mas para perscrutar o que nele há de escuridão, pois “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGANBEN, 2009, p. 62, 63). Ao me debruçar sobre a memória, portanto, mergulho no passado, impregno-me de suas sombras para ser, sem fundo nostálgico, dele contemporânea. E, ainda assim, não quero desvencilhar-me de meu tempo, pois sei que nele vivo e dele sou fruto.

4 morte

Datavia

Oral N.º 16
Castanho

URGENTE

Barro
882





ENTRE TODOS LOS HOMBRÉS
RELLEVAR LAS DESGRACIAS



PRE TODOS LOS HOMBRES
DELLEVAR LAS DESGRACIAS













Toda fotografia é um prenúncio de morte.













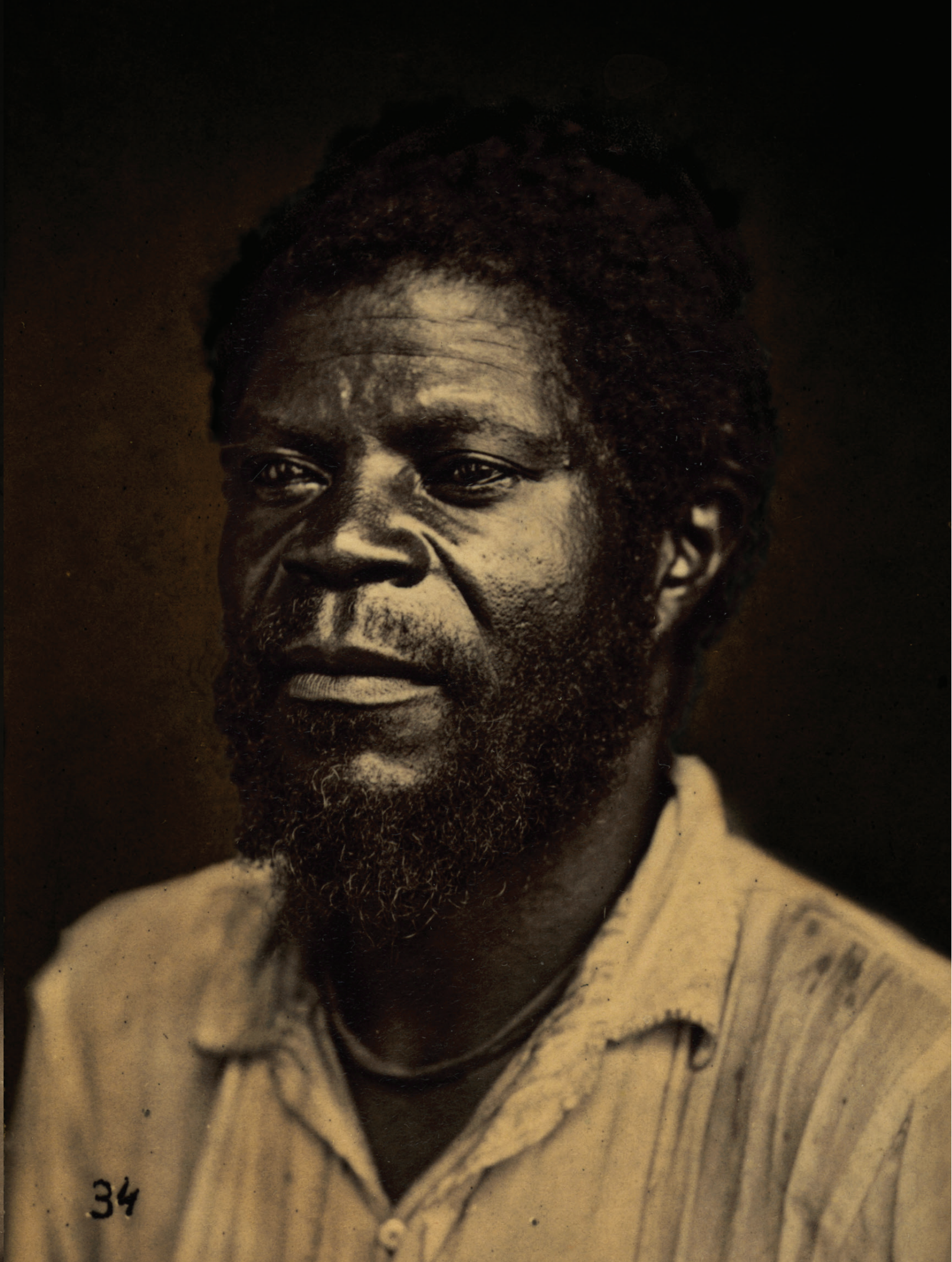


Vejo todos como tendo que morrer e como não o sabendo.











Segunda Morte de Octavio











Segunda Morte de Ito e Tadaiti



















4.1 Das Reminiscências à Morte

*Em um último instante resgato as imagens do esquecimento, sem alcançar, entretanto, salvá-las do naufrágio; porque as fotografias, como tudo, estão fadadas ao desaparecimento. E quando uma recordação se apaga, é como uma segunda morte.*¹

Cheguei a ela sem buscá-la. A princípio criava imagens pensando na construção de identidades. Nas fotografias antigas me interessava ver a composição e os costumes, a construção da representação dos papéis sociais ao longo da história dos retratos familiares, sobretudo o da figura da mulher. Procurava entender como as famílias vão tecendo suas narrativas para conformar uma “identidade”. No entanto, buscar compreender o papel dos álbuns na produção dessas narrativas me levou a pensar também na memória e no passar do tempo.

De certa forma, o tempo já me inquietava ao imprimir suas marcas sobre os objetos com os quais trabalhava, papéis fotográficos e postais e, mais tarde, paredes de casas abandonadas. Seu decurso parece tornar-se visível na imagem fotográfica, porque nela é possível ver o instante estagnado, como que a salvo da transitoriedade do mundo, assim como é possível analisar um movimento pelos frames imóveis de uma película de filme. A câmera parece ser o instrumento capaz de suspender o fluxo contínuo dos acontecimentos.

No momento em que comecei a trabalhar com as fotografias compradas nas feiras de antiguidades, morava em Montevideu e a cidade me soprava sussurros sobre o passar do tempo. Os rostos envoltos nos casacos e cachecóis nas ruas no decorrer dos

¹ Texto da autora publicado no folheto do *Salón Portafolio 2013* da primeira exposição da série *Reminiscências Roubadas*, com curadoria de Margarita Baptista, Solange Pastorino e Álvaro Percovich, realizada em Montevideu, Uruguai, de 16 de agosto a 17 de setembro de 2013 (ISHIDA, 2013).

longos e úmidos invernos, os sebos e antiquários com seus objetos amontoados, as ruas e o Rio da Prata acinzentados, os plátanos derramando suas folhas sobre o asfalto e os contos de Felizberto Hernández traziam-me pensamentos sobre o testemunhar dos corpos em dissolução. Nada perdura.

Durante as intermináveis tardes de outono, no entanto, vinha-me a sensação de que o tempo havia sido suspenso e apenas eu envelhecia em meio a um povoado deserto. E o envelhecimento era apenas um acercar-me à morte. Escutava gritos de crianças brincando e latidos vindos de outras ruas, como se esses sons sempre estivessem estado ali, ecoando da eternidade. O tempo é um mistério.

“Você se dá conta, Maíra, que está fazendo os mortos falarem?”, indagou-me o bonequeiro Sergio Mercurio em sua oficina de criação *Taller Retiro*. Era o ano 2013 e eu havia começado a experimentar sobrepor alguns vídeos sobre retratos antigos. “Você não tem medo de mexer com os mortos?”, perguntou-me em outra ocasião uma espectadora das minhas imagens quando viu pela primeira vez as fotografias da série *Reminiscências Roubadas*. Foi por meio desses e outros apontamentos que vi naquelas imagens que vinha criando, e que a princípio supus serem construções que nada contêm do real e de seu referente, ou talvez apenas um traço intangível deles, os mortos que elas carregam.

A morte surgiu, assim, apenas como uma consequência da presença do tempo nas fotografias antigas, conclusão irrefutável de seu transcurso. Despontou por si só, por meio dos velhos retratos que uso para criar imagens. A princípio não dei por ela, embora estivesse ali, olhando-me de frente.

4.2 Espectro

As imagens dos fotógrafos profissionais, bem compostas, com iluminação e ampliação impecáveis, nunca me fascinaram tanto quanto as fotografias de uso amador, despreziosas, cotidianas e mal-acabadas. Essa fascinação vem mesmo do assombro: capturadas ao acaso, sem poder transcender como arte, parecem-me conter um sopro de susto de morte.

Olho novamente para as imagens de *Reminiscências Roubadas*. Na série fotográfica selecionei treze retratos femininos da primeira metade do século XX e compus

montagens sobrepondo meus autorretratos. As imagens, no entanto, não se constituem de uma rememoração das mulheres ali registradas. Esses seres foram esquecidos, para nunca mais serem lembrados. Sou eu, minha imagem, e não eles, o fantasma, que retorna ao passado para assombrá-lo. Não posso fazer reviver tais lembranças, pois para isso seria necessário acordar os mortos. Apenas lembro e relembro que estas mulheres estão esquecidas. Elas, por sua vez, reduzidas ao vestígio, afirmam que existiram desde sua imobilidade e que estiveram ali, na frente da câmera. Vejo seus olhares, seus rostos, seus corpos presos no passado indecifrável.

A estratégia de construção das imagens de *Reminiscências Roubadas* constituiu-se na sobreposição de dois tempos distintos: o dos velhos retratos e o dos autorretratos. Nesse jogo insiro a minha imagem para desestruturar a solenidade das velhas fotografias: chinelos havaianas, óculos escuros, celular, gestos displicentes. Estes elementos foram acrescentados no intuito de apontar, por contraposição, como as imagens esquecidas nos velhos álbuns tinham sido cuidadosamente construídas, os vestidos escolhidos para a ocasião, os cabelos feitos, a pose pensada. Todo retrato fotográfico é uma pequena ficção construída entre o fotógrafo e o fotografado. Em cada um desses retratos há uma cumplicidade: ele escolheu o cenário, a pose, o enquadramento; ela preencheu a cena com seu gesto, carregou a imagem de significado com a expressão de seus olhos, seus lábios. Minha imagem invade as alheias querendo enfatizar: “olha, assim são feitas as fotos: o fotógrafo e o click, eu e a pose”. Mas o que resta na imagem é um rastro de nós, testemunhando o apagamento. O que vejo nos retratos duplos de *Reminiscências Roubadas* é este outro aspecto: assim como elas, eu também vou morrer. Diante da câmera, encontro-me à beira do precipício.

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem sujeito nem um objeto: vivo uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro” (BARTHES, 1984, p.27).

Por muito tempo olhei estas imagens que compus sem compreender exatamente o que procurava ao inserir meus autorretratos nas foto-postais. Se a princípio queria destacar os gestos, se me interessava a questão social da pose, por outro lado, sabia que havia um desejo totalmente diverso que me impulsionava a escavar memórias

encobertas, ainda que apenas na superfície plana da imagem. Havia uma questão de outra ordem a ser respondida: seria possível uma reconciliação entre o homem² e o esquecimento? Ou ele passará a existência em busca da recordação total, ainda que sabendo que esta poderá levá-lo à memória estéril, à amnésia? Seria possível uma reconciliação entre o homem e a morte?

4.3 Lartigue, o inventor da fotografia

*Agora, em toda parte, na rua, no café, vejo cada indivíduo como devendo-morrer, inevitavelmente, isto é, muito exatamente como mortal. – E, com a mesma evidência, como não-o-sabendo.*³

Roland Barthes

São vários os pesquisadores que, quase ao mesmo tempo, “inventaram” a fotografia, ou para expressar melhor o acontecimento histórico, descobriram uma forma de fixar a imagem invertida da câmera escura por meio de um processo químico. Para relembrar apenas os nomes mais conhecidos: Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), seguidos de Hyppolite Bayard (1801-1887) e William Henry Fox Talbot (1800-1877). E, para não deixar de falar em nosso exemplo conterrâneo, Hércules Florence (1804-1879), francês radicado no Brasil, também conseguiu gerar e fixar imagens capturadas a partir da luz.

As primeiras fotografias que logo se espalharam pelo mundo ao longo do século XIX, a partir de sua invenção, fascinavam indivíduos e famílias pela “verossimilhança” que apresentavam com aquilo que representam. Hoje, olhando tais imagens, elas parecem-me trazer aquele século para perto, e é por meio delas que posso construir um imaginário do período. Presas à sua função documental, porém, limitam-se praticamente à representação de pessoas em trajes rebuscados e poses rijas, ou paisagens desabitadas, naturais ou urbanas, resultado em parte do longo processo de exposição da técnica ainda

² Embora o uso do termo *homem* me incomode pelo fato de ter o masculino como referência do genérico, não encontrei termo que me parecesse mais adequado para usá-lo no contexto deste texto. Em português não temos as mesmas diferenciações como no grego que possui a palavra *âner* para designar um indivíduo do sexo masculino e *anthropos* que se refere (em geral) a todos os seres humanos.

³ Trecho do livro *Diário de Luto* (BARTHES, 2011).

em desenvolvimento. Apesar dos grandes fotógrafos daquele século, como Julia Margaret Cameron (1815-1879) com suas imagens encenadas, povoadas de religiosidade, anjos e melancolia, a fotografia eclodiu em expressividade a partir da virada do século XX.

Se retorno agora à história da fotografia é para falar do sentido mais profundo que ela foi adquirindo em meu trabalho. Preciso refletir sobre os aspectos que fazem essas imagens técnicas fascinantes ainda hoje, após mais de um século de existência e em um contexto onde já não são novidade para quase nenhum indivíduo. Se ainda encantam, não deve ser apenas pela sua duvidosa “verossimilhança” que deslumbrou as pessoas do século XIX, pois aprendemos que as imagens fotográficas se diferenciam umas das outras não tanto pelas coisas que representam, quanto por uma expressividade própria.

Apesar de não faltarem discussões sobre qual, ou quais, daqueles indivíduos acima citados merece o título de inventor da fotografia, gosto de pensar como um de seus criadores – quem inventou seu uso tal como o concebemos – um homem que só conheceu a câmera fotográfica muitas décadas depois dela haver sido difundida mundo afora: o francês Jaques-Henri Lartigue (1894-1986). Em 1900 começou a fotografar influenciado por seu pai, e ganhou sua primeira câmera quando tinha apenas oito anos. Se bem não se possa afirmar que esse então juvenzinho inventou o aparato capaz de produzir a imagem plana por meio de um pequeno orifício, nem fixou tal imagem através do processo físico-químico pela primeira vez, atribuo a ele o pioneirismo em colocar a fotografia a serviço da batalha do homem moderno contra a morte.

Lartigue foi apaixonado pela vida, pela própria vida, pode-se afirmar. Participante de uma elite parisiense privilegiada, a família do precoce fotógrafo dedicava parte de seu tempo a desfrutar de atividades ao ar livre e se interessava por esportes como campeonatos de tênis, corrida de carros, bicicletas e aeroplanos. Despreocupado com as obrigações de sustento durante a juventude, dedicou-se a gozar a vida e a registrá-la enquanto pôde, sem almejar tornar-se um fotógrafo profissional. Não tinha pretensões artísticas com a câmera, tampouco pensava a si próprio como um documentarista. Não ambicionava entrar para a história da fotografia e foi apenas aos sessenta e nove anos que levou a público pela primeira vez as suas imagens fotográficas.

Possibilitada pelo surgimento do instantâneo fotográfico, sua única aspiração foi reter o instante preciso em que Simone despenca de seu *bobsleigh*⁴ de duas rodas, fixar o momento de decolagem do primeiro voo de Gabriel Visin no aeroplano *Archdeacon*, deter a fração de segundo exata em que sua prima salta (ou cai) da escada (Figura 17) e suspender os pulos de seu gato em pleno ar. Intencionava conservar com exatidão o instante preciso de cada acontecimento cotidiano, tal qual fazemos hoje com nossas câmeras.



FIG. 17 Jaques-Henri Lartigue,
prima Bichonnade, Rua Cortambert, Paris, 1905

Explorou sem pudores o congelamento dos movimentos, fotografando os acontecimentos banais e os momentos familiares memoráveis. Suas imagens mostram a vivacidade de uma sociedade entusiasta da velocidade e das novas tecnologias na virada do século XX. Era o contexto dos avanços do uso da energia elétrica, do telefone, dos motores de automóveis, da descoberta do avião, entre outros.

O maior inimigo contra o qual Lartigue teve de lutar foi o devastador transcurso do tempo, cujo rastro se manifestava em forma de esquecimento. Sua maior arma, a memória, ao lado da qual a câmera se tornou a melhor auxiliar: “Vou tirando a

⁴ Precursor dos karts.

torto e a direito fotografias imbecis e meu paraíso sem sombras me parece invulnerável” (LARTIGUE, 2013, p.140), escreve em 1927.

Além disso, registrou sua vida também em inúmeros diários e em 1918, começou a pintar com a intenção de capturar o belo e a vida. Apesar de ter vivido durante alguns anos de seus quadros, pressentia a insuficiência de suas tintas, da câmera e mesmo de suas anotações para registrar tudo aquilo que queria fixar na memória: “[...] felizmente, apenas pinto, escrevo e fotografo pelo prazer do momento. De outro modo, a finitude das coisas me daria vertigem” (LARTIGUE apud FRIZOT, 2013, p. 24).

A batalha estava de antemão perdida. O tempo transcorre, o homem envelhece, e o esquecimento cresce de dentro mesmo do seio da memória. Apesar disso, nunca desistiu de sua luta contra os moinhos do esquecimento, fotografou durante toda sua vida, guardou as imagens em álbuns, anotou e as catalogou, deixando um registro de cem mil fotografias e sete mil páginas escritas de diários, além de mil e quinhentas pinturas⁵. Talvez almejasse tornar-se Funes, com sua recordação total⁶. Mas, ao contrário dele, o fotógrafo reconhece os traços de esquecimento que são partes constituintes da memória:

Se sou tão feliz, feliz e contente, é porque minha memória embeleza tudo. Ela apaga as coisas desagradáveis e confere um caráter tão suave e belo (e um pouco melancólico) aos menores instantes de minha existência, até mesmo aos mais banais, que a vida se torna um encantamento (LARTIGUE apud FRIZOT, 2013, p. 24).

Percebia, por outro lado, que as imagens se diferenciavam de suas lembranças, porque a partir delas era necessário uma reconstituição imaginativa para compor a memória: “Eu sei que minhas fotos não poderão capturar o vento, o barulho, nem essa ‘coisa que dá vontade de rir’ quando o avião despenca rumo ao solo, mas ao vê-las, eu poderei recordar tudo” (LARTIGUE apud D’ASTIER, 2013, p. 16).

Assim, Lartigue certamente não foi o primeiro a usar a câmera como registro, dispondo do mecanismo e do conhecimento de revelado. Entretanto, foi precursor em um dos mais fundamentais usos da fotografia: o amador, que captura o instante de seu cotidiano para dele não se esquecer. Com isso, inaugurou uma “consciência fotográfica”

⁵ Grande parte de seu acervo pertence hoje à *Donation Jacques-Henri Lartigue* (Ministério de Cultura da França) (<www.lartigue.org/en/jacques-henri-lartigue/biography>).

⁶ O conto de Jorge Luis Borges (2013), *Funes el Memorioso*, descrito no capítulo 3 *Memórias Movediças*.

que impõe a fotografia como objeto de memória no âmbito pessoal. Assim como nós hoje, fotografava para “cobrir ausências, deter o tempo e, pelo menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte” (FONTCUBERTA, 2010b, p. 40).

Nenhum outro fotógrafo conhecido de seu tempo dedicou-se tão despretensiosamente e, ao mesmo tempo, obstinadamente, a registrar a vida privada. Sem ter a intenção, o arquivo deixado por ele se converteu em um dos mais contundentes retratos de seu tempo e, talvez, a fama venha garantir que suas imagens não sejam apagadas pelo transcurso do tempo. Não se pode afirmar, contudo, que sua memória tenha alcançado a eternidade.

4.4 O tempo profano

*Não sei o que é o tempo. Não sei qual a verdadeira medida que ele tem, se tem alguma. A do relógio sei que é falsa: divide o tempo espacialmente, por fora. A das emoções sei também que é falsa: divide, não o tempo, mas a sensação dele. A dos sonhos é errada; neles roçamos o tempo, uma vez prolongadamente, outra vez depressa, e o que vivemos é apressado ou lento conforme qualquer coisa do decorrer cuja natureza ignoro.*⁷

Bernardo Soares (Fernando Pessoa)

A fotografia, diz Barthes (1984, p. 137), “historicamente, deve ter alguma relação com a ‘crise da Morte’, que começa na segunda metade do século XIX”. Essa crise, a que se refere o filósofo, se relaciona com o declínio dos ritos nas sociedades modernas.

Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à instrução, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. *A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separava a pose inicial do papel final (BARTHES, 1984, p. 138).

Esse pensamento veio em meu auxílio quando percebi que a morte era uma das questões que precisaria tratar ao discorrer sobre meus processos de criação, porque havia começado a vislumbrá-la nas imagens de *Reminiscências Roubadas* e sobretudo nas presenças espectrais de *Reminiscências Urbanas*. No entanto, foi a partir de *Adote uma*

⁷ De *O Livro do Desassossego* (PESSOA, 1986).

Memória e Memória Compulsiva, que comecei a desenvolver obras por meio de uma abordagem intencional do tema.

A princípio, enfocava a morte desde um lugar muito pessoal, porque era por meio das imagens de indivíduos, de memórias extraviadas e de afetos que me aproximava dela. No entanto, parecia-me que essa abordagem, necessariamente se conectava a problemas mais gerais, nos quais precisava me aprofundar: o da relação da sociedade atual com a morte e, além disso, desta com a fotografia.

Antes de acercar-me de questões relacionadas à fotografia propriamente, preciso me perguntar a respeito da “crise da Morte”, porque na criação de minhas obras persigo questões como aceitação da morte e processo de luto. Estava, nas primeiras duas séries criadas a partir do uso de fotografias apropriadas, justamente tratando do limiar entre memórias pessoais e históricas, a partir de resíduos e esquecimento.

Em *Reminiscências Urbanas*, as fotografias das mulheres se integram às casas clausuradas em harmonia com elas, tornando manifesto o abandono que antes passava despercebido. No entanto, ou talvez justamente por isso, as intervenções destoavam da paisagem urbana, destacando-se nas fachadas, como aparições inesperadas e até inapropriadas. Hoje percebo que a origem dessa série se relaciona com minha experiência de estar vivendo, na época em que a criei, ao lado de uma pessoa em constante processo de elaboração de um luto nunca findado. E o silêncio sobre tal luto – um luto, enfim, nunca realizado – fazia com que vivêssemos assombrados por uma ausência. Entre certos povos, “só o sepultamento ritual confirma a morte: aquele que não é enterrado segundo o costume não está morto” (ELIADE, 2010, p. 151). Agora resta saber quais são os rituais apropriados para uma sociedade que secularizou a morte.

A intervenção *Memória Compulsiva I* foi elaborada a partir da memória dos presidiários e fuzilados, que não são aqueles que a sociedade se regozijaria em lembrar. Todavia, a presença dos que ali estiveram e da morte é pressentida inevitavelmente por quem penetra o *Pátio dos Fuzilados*. Não me parece casual que os arquivos de registro dos que estiveram presos não estejam acessíveis na *Biblioteca Nacional*, ou no próprio presídio, hoje um museu de arte contemporânea. Assim, de uma experiência pessoal de luto, desloquei-me à questão social da elaboração de eventos históricos que também naufragam nos seus processos de elaboração da morte.

Dessa forma, foi por meio dessas fotografias, resíduos de histórias pessoais, que me acerquei da produção de esquecimento, por um lado, e da ausência de um lugar para os mortos, por outro, em uma sociedade relativamente pouco religiosa, como a uruguaia. Isso me levou a refletir a respeito do declínio dos ritos nas sociedades modernas, destacado por Barthes, e da relação que o filósofo estabelece com o surgimento da fotografia. Assim, pareceu-me oportuno trazer uma comparação entre a forma como o homem moderno ocidental compreende a morte, em um contexto em que esta foi secularizada, e a forma como o homem religioso das sociedades arcaicas⁸, seu ancestral, se relaciona com ela.

Segundo Eliade (2010, p. 123), a morte nas sociedades arcaicas é compreendida como uma passagem, não representa um fim definitivo, pois é uma das modalidades da existência humana. Entende-se a própria vida, nesse contexto, como precedida e sucedida por um antes e um depois. Mais do que isso, a morte chega a ser considerada como “a suprema iniciação”, ou seja, como início de uma “nova existência espiritual” (ELIADE, 2010, p. 160). Não é à toa que aparece, simbolicamente, em todos os ritos de passagem. Entre certos povos, deitam ou enterram os candidatos em espécies de túmulos que cavam, ou os tapam com folhagens e os fazem permanecer imóveis, ou ainda os cobrem com pó branco para que pareçam espectros.

A morte para o homem das sociedades ocidentais, ao contrário, foi dessacralizada e se apresenta como um termo que deve ser fatalmente encarado ao fim da vida. Totalmente desconhecida, é entendida como um “nada”. A vida, por sua vez, é concebida como uma breve irrupção no tempo, sem que haja coisa nenhuma antes, ou depois. Dessa percepção, nasce a oposição morte/vida, que não é universal, mas do pensamento moderno ocidental.

O recuo dos ritos nas sociedades modernas tem a ver com uma mudança na percepção do tempo, mas também do espaço. Centrarei esta breve análise na primeira, que será suficiente para compreender as questões a respeito da fotografia como morte assimbólica, substituta dos ritos. Dizer que o tempo passa parece um lugar comum,

⁸ O termo “homem moderno ocidental” é utilizado por Mircea Eliade no livro *O Sagrado e O Profano* (ELIADE, 2010), que é alternado também com “homem moderno” ou “homem profano”. O termo “homem das sociedades primitivas”, por sua vez, pode aparecer como “homem das sociedades arcaicas”, ou apenas “homem religioso”.

entretanto, o entendimento do seu transcurso em forma linear também é uma concepção moderna ocidental. O homem religioso das sociedades arcaicas, diferentemente, vive em duas espécies de tempos: o histórico e o sagrado. Este último corresponde a um “tempo fora do tempo”, porque anterior à realidade narrada pelos mitos de origem, isto é, uma “espécie de eterno presente mítico”, de “Eternidade” (ELIADE, 2010, p. 66).

As duas experiências, do homem religioso e do homem profano, apontam para uma profunda diferença na percepção da realidade. Para o primeiro, o tempo sagrado corresponde à realidade por excelência e, por isso, é necessário retornar a ele a cada tanto. É o próprio tempo sagrado que torna possível a existência de um tempo ordinário, no qual se desenvolve a existência humana. A única história que interessa é aquela revelada pelos mitos, ou seja, a história dos deuses ou de seus antepassados míticos.

A função das festas e dos rituais é recuperar esse tempo de origem. Os rituais de ano novo, por exemplo, realizam a abolição do tempo passado profano, espécie de “fim do mundo”. O decurso de um ano é imaginado como uma trajetória circular que tem começo e fim, “mas também a particularidade de poder ‘renascer’” (ELIADE, 2010, p. 69). Assim, a cada ano o tempo é regenerado e recomeça como tempo sagrado e, participando ritualmente dele, o homem renasce. A festa é, portanto, uma *reatualização* de um acontecimento mítico. Dessa forma, o tempo sagrado pode ser renovado a cada ciclo, pois “é indefinivelmente recuperável, indefinidamente repetível” (ELIADE 2010, p.64).

O homem moderno, ao contrário, se preocupa somente com a História humana. Impedido de voltar a um “tempo original”, pode apenas sentir nostalgia pelo tempo em que havia a presença de um passado mítico. Visto isso, há uma profunda diferença entre o homem moderno e o homem das sociedades arcaicas nas suas respectivas percepções da morte e do passado. O tempo profano, que é uma experiência unicamente humana, começa com o nascimento do homem e termina com sua morte. Assim o passado, para ele, não pode ser abolido ou eliminado. E, embora o tempo possa ter ritmos variados, como quando o apaixonado espera a pessoa amada, não apresenta nenhuma fenda e nele não reside mistério.

Se o leitor estiver se perguntando, a esta altura, quem é o “homem das sociedades arcaicas”, em contraposição ao “homem ocidental das sociedades modernas”, e se pode reconhecer-se neste, ou quais são essas sociedades de que nos fala Eliade (2010),

é preciso notar que essas duas modalidades não são encontradas necessariamente em estado puro. Segundo o autor, não há pensamento não-religioso puro, pois, ninguém, por menos religioso que seja, abandonou de todo os costumes remanescentes da religiosidade. O homem moderno descende do homem religioso, “é o resultado de um processo de dessacralização” (ELIADE, 2010, p. 165-166). Por isso, há algo que ainda se prolonga no comportamento do homem profano e é procedente de uma acepção religiosa, embora nem sempre ele tenha consciência da presença dessa herança imemorial. Entendo, portanto, esses dois modelos como compreensão de duas estruturas distintas de pensamento que tomarei ao longo do texto como referências, considerando que ambos podem aparecer sobrepostos em diferentes contextos, ora mais próximo a um, ora ao outro.

A partir daí é possível compreender que mesmo as experiências mais distantes da religiosidade carregam ainda heranças da percepção do homem religioso do qual descende o homem profano. Se nas sociedades arcaicas tudo o que o homem fazia tinha um modelo divino, era por meio das reatualizações periódicas, isto é, dos rituais religiosos, que ele mantinha essa memória, que de outra forma corria o risco de ser degradada ou esquecida. O homem não-religioso das sociedades modernas, por sua vez, repete em inúmeras atividades e cerimônias a “experiência religiosa degradada” devido à secularização da morte, do casamento, do nascimento e da vida. Na conduta do homem profano restam, portanto, recordações de comportamentos religiosos extinguidos.

4.5 Altar para os mortos

Em uma lembrança de minha infância, dessas que se veem meio apagadas como por detrás de uma camada de neblina, vejo num canto de um quarto na casa de minha tia, onde habitava minha avó nascida no Japão há mais de um século, um oratório dedicado aos mortos. Era um objeto de madeira, com duas portas sempre abertas e, dentro, as fotos de nossos antepassados.⁹

É possível que o homem moderno, angustiado como Lartigue com o vertiginoso passar de um tempo que não se recupera, tenha criado o aparato fotográfico

⁹ Apontamentos pessoais da autora.

para, ao menos ilusoriamente, reter o fluxo dos acontecimentos (lembramos que a imagem invertida da câmera escura já era conhecida há alguns séculos, mas que foi apenas no século XIX que, com a descoberta química, o homem pôde fixá-la).

Se nas sociedades arcaicas o homem podia, a cada tanto, reconciliar-se com a realidade de um tempo sagrado e ter a certeza que tudo retorna a uma ordem prévia, o homem ocidental moderno, ao contrário, deve lidar com o passado de modo a ordená-lo, dando-lhe sentido e forma. Além disso, precisa suportar a inevitável efemeridade dos elementos, que se desintegram com o passar do tempo deixando apenas seus vestígios na memória. Mas a memória também se desvanece. Ao eliminar a noção de morte como passagem, o homem teve que, enfim, mergulhar na *morte literal* e deparar-se com o fim brusco: o que antes estava presente, de repente, converte-se em uma ausência permanente. E, como diz Barthes,

[...] é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida (BARTHES, 1984, p. 138).

Desde seus primeiros tempos, a imagem fotográfica é vista por meio de uma conexão com a morte. É conhecido o fato de que no século XIX havia o costume de fotografar as pessoas em seus leitos de morte, antes ou depois do falecimento, para que os familiares pudessem guardar (possuir) uma última imagem de seus entes queridos, caso que volta e meia é lembrado pelos teóricos e historiadores da fotografia. Esses pensadores fizeram inúmeras referências à morte que esteve, de algum modo, presente no decorrer da história da fotografia e na história de sua teoria.

Kracauer, por exemplo, em uma visão crítica, entende a fotografia como “máquina de consumo e idealização barata de um tempo passado” (SANTOS, 2015, p. 186). Observa com melancolia: “A repetição das velhas modinhas, ou a leitura de cartas que foram escritas no passado, evocam, como a imagem fotográfica, uma unidade que se desintegrou” (KRACAUER, 2009, p. 73). Ao mesmo tempo, nota o mundo voltando-se em frenesi à imagem fotográfica (já em 1927!), destituindo-se de sua própria consciência:

Que ela [a fotografia] devore o mundo é um sinal de medo da morte. A recordação da morte, que está presente em pensamento em toda a imagem da

memória, as fotografias gostariam de banir pela própria acumulação (KRACAUER, 2009, p. 76).

Para desembaraçar-se das redes teóricas que aproximam as imagens técnicas dessa presença de morte, seria necessário, ao que parece, fazer um grande esforço. Em um desejo de tirar a fotografia deste cenário, Fontcuberta (2010a) se opõe às compreensões dos teóricos que vão nessa direção, como Barthes, para quem, segundo o artista, a fotografia “mata”, e Kracauer, para quem ela distorce a memória ao passo que faz esquecer a morte. “Afastado destas sombrias necrolatrias” afirma o artista, “para mim ao contrário, a fotografia se vincula à vida e não à morte” (FONTCUBERTA, 2010a, p. 23). Entretanto, o mesmo autor havia declarado, anteriormente em uma oportuna afirmação, que o único gênero possível para a fotografia seria o da natureza-morta, “porque o princípio básico tanto da memória quanto da fotografia é que as coisas têm de morrer em ordem para viver para sempre” (FONTCUBERTA, 2010b, p. 48).

As aproximações que diversos teóricos fazem são, portanto, diferentes. Mas o principal aspecto parece-me ser que, em certa medida, o dispositivo fotográfico pode ser observado cumprindo um duplo papel em relação à morte: fazer lembrá-la e fazer esquecê-la. A fotografia desperta, expõe, escancara a face da morte, ao passo que despista, acoberta e torna invisível por acumulação, a sua presença. Pode ser tão terrível por fazer lembrar, para alguns, quanto por fazer esquecer, para outros.

Refletindo sobre tais questões, olho para os retratos antigos de meu pequeno acervo que fui acumulando ao longo dos últimos anos. Penso que sim, a morte parece estar justamente no fato de que a fotografia faz “viver para sempre”, ainda que apenas enquanto imagem. Estes seres esquecidos estão presentes, eu os vejo, mas, ao mesmo tempo, já estão mortos. Isto é, como instrumento para suplantar a morte, torná-la ausente, a fotografia fracassa, porque lhe dá onipresença. Assim, a fixação pela câmera poderia ser entendida como subterfúgio para esquecer a morte, como se por meio do instrumento mecânico que simula recuperar um tempo perdido, fosse possível ludibriá-la. Mas não passaria de um autoengano: a sociedade que nega a morte se fascina pelo dispositivo que não cansa de evidenciá-la. A partir dessas reflexões lembrei-me de um episódio:

Há alguns anos visitei entusiasmada uma exposição de Boltanski¹⁰, em São Paulo. Ao lado dela havia um pequeno estúdio, parte do projeto do artista, *Cabine do Coração*¹¹, que recolhia o som dos corações das pessoas que por ali passavam. Sem refletir muito, entrei e deixei que gravassem o batimento do meu, pensando que seria interessante a experiência de poder escutá-lo. Tais gravações, no entanto, seriam armazenadas na ilha japonesa Teshima junto ao meu nome, segundo as informações do projeto, com o objetivo de que outras pessoas um dia pudessem escutá-las, mesmo após a minha morte. Alguns instantes após ter saído dali fiquei horrorizada com a ideia de que eu não poderia morrer totalmente. Em algum lugar do mundo, meu coração continuaria batendo em um assombroso *para sempre*, ainda que apenas de forma sonora. O sentimento era o de que, ao não poder morrer completamente, já havia um pedaço de mim que estava morto.

Em certa medida ocorre o mesmo com a minha imagem nas fotografias, porém estou demasiadamente habituada a elas para dar-me conta o tempo todo. A exaustiva compulsão pela imagem dos nossos dias, incomparavelmente mais intensa que no tempo de Kracauer, parece-me gerar uma inabilidade para refletir sobre elas. Além disso, a impossibilidade de morrer completamente vem tornando-se cada vez mais uma realidade irreduzível por causa da nossa existência virtual (têm surgido iniciativas de criar aplicativos por meio dos quais seria possível continuar falando com os falecidos através de redes sociais). São demasiados rastros meus, armazenados em servidores em forma de dados, sobre os quais não tenho nenhum controle.

No entanto, a meu ver, este impedimento de morrer não é a realização do sonho do homem de tornar-se eterno. Se o registro me impede de morrer completamente, ao mesmo tempo, um pedaço de mim morre com ele. “Toda a minha obra foi lutar contra a morte, do começo até agora – e, na verdade, isso é totalmente impossível”, observa Boltanski (2014, p. 20). Deve ser por isso que o medo da morte parece não recuar.

“É impossível, não há possibilidade nenhuma de felicidade” diz o artista plástico mineiro Farnese de Andrade (1926-1996), “se você tem a consciência da morte,

¹⁰ Entrevista do autor por Marcello Dantas. Exposição *Christian Boltanski 1992/458 +/-*, no SESC Pompéia em São Paulo (BOLTANSKI, 2014).

¹¹ Trata-se de *Les Archives du Cœur*, projeto no qual Boltanski tem recolhido gravações de batimentos cardíacos dos espectadores de sua obra ao redor do mundo (BOLTANSKI, 2014).

você não pode ser feliz”.¹² O artista se dedicou a dar corpo ao medo da morte por meio de suas imagens construídas a partir de detritos e objetos abandonados, como bonecos despedaçados, peças de antiquário e também fotografias. Por um lado, a consciência da finitude traria para ele, necessariamente, a infelicidade: “[...] a não ser que você acredite na volta, na reencarnação [...], então você pode aceitar a morte [...] e se você não aceita a morte como uma transição, o ser humano não pode ser feliz.”¹³ Por outro lado, também exprime a angústia e o medo da perda por meio da construção de objetos, nos quais aprisiona imagens no poliéster. Esta ideia, diz o artista, “para mim seria realizada totalmente se eu pudesse aprisionar pessoas que eu gosto dentro de blocos enormes de poliéster, definitivamente perto de mim”¹⁴ (FARNESE, 1970).

Os pequenos objetos de madeira de Farnese, em forma de oratório (Figura 18) e com fragmentos antropomórficos no seu interior, mas também, em alguns casos, com fotografias, devolveram-me à memória o oratório budista de minha avó no qual ela conservava as fotografias de seus antepassados. Estas imagens não parecem ter sido ali dispostas apenas para trazer de volta à memória os entes queridos. Diante da morte dos outros, lembra o artista, estamos conscientes de nossa própria morte.



FIG. 18 Farnese de Andrade, *Carga genética*, 1981-85

O único ‘pensamento’ que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro remédio que não essa *ironia*: falar do “nada a dizer” (BARTHES, 1984, p. 138).

Observo tanto na obra de Farnese, quanto na de Boltanski, o desejo por recriar um lugar simbólico para os mortos, aproximando-se dos ritos religiosos. E essa recriação compreende, também, o gesto de apropriação de retratos fotográficos.

Vejo as feições de *María Elena* (nome fictício, em retrato da série *Reminiscências Roubadas*), alguém a terá amado, um amor que já não tem direito à rememoração. Sei que ela foi esquecida, mas quando sua fotografia também for devorada pelo tempo e eu já não estiver aqui, quem restará para lembrar-se dela? Sua imagem é apenas uma presença (ausência). Ao sobrepor meu rosto ao dela e acrescentar meu gesto ao seu na série de retratos compostos, *Reminiscências Roubadas*, lembro-me que quando eu morrer, com o tempo também minhas imagens serão perdidas.

¹² Fala de Farnese de Andrade no curta metragem *Farnese*, direção de Olívio Tavares de Araújo (FARNESE, 1970): <www.youtube.com/watch?v=7PGRHbOAyvc>.

¹³ Fala de Farnese de Andrade no curta metragem *Farnese*, direção de Olívio Tavares de Araújo (FARNESE, 1970): <www.youtube.com/watch?v=7PGRHbOAyvc>.

¹⁴ Idem.

4.6 Magia, não arte

Neste ponto, devo retomar esta questão: porque as imagens fotográficas antigas, inevitavelmente, nos levam a pensar na morte? Seria apenas pelo motivo de retratarem mortos? O leitor há de convir que um retrato pintado de Dom Pedro I, por exemplo, não faz pensar na morte da mesma forma que uma fotografia de Dom Pedro II. Este parece-me muito mais morto que seu falecido pai, que habita somente o mundo pictórico das figuras a óleo. Seu filho, por sua vez, atestado pela imagem fotográfica, viveu no mesmo mundo que o meu. Isso se deve, provavelmente, à percepção da fotografia como uma “emanação do *real passado*” (BARTHES, 1984, p. 132). A luz que tocou Dom Pedro II vem me tocar com seus raios, e por isso, o imperador não está totalmente separado de sua imagem. Isto é, quando olho uma imagem fotográfica, minha percepção me diz que o que vejo é real e é passado¹⁵.

A fotografia, em alguma medida, mistura-se às coisas do mundo que representa, creia-se ou não nela como rastro, “decalque do real”. Pois ainda somos relutantes em rasgar, jogar fora, ou mesmo rasurar as fotos daqueles que amamos, como se fossem mesmo uma continuidade do ser amado. Nas sociedades primitivas, observa Sontag (2004, p.171), “a coisa e a imagem eram duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito”. A imagem era uma atividade mágica, um meio de se apropriar, obter poder sobre algo.

Talvez a invenção da fotografia retome o desejo de possuir as coisas do mundo, pois, é preciso lembrar, ela se deu em um contexto de dessacralização em que o secularismo triunfou por completo na história da pintura, separando as imagens das coisas. Assim, a fotografia recupera, em alguma medida, algo semelhante ao status primitivo da imagem, “ainda que em termos inteiramente seculares” (SONTAG, 2004, p. 171-172). Se obtenho uma foto de algo, em alguma medida, sinto ter a coisa em si. Possuir um retrato fotográfico de uma pessoa, de algum modo, é como tê-la aprisionada em um bloco de poliéster.

¹⁵ Volto a chamar a atenção para o fato de que este aspecto de *real* na fotografia não deve ser confundido aqui com *veracidade*, ou *verossimilhança*, pois não se considera aquilo que se vê na imagem *parecido* com a realidade, mas o real em si.

Essa particularidade da fotografia de se conectar às coisas do mundo me faz crer que, ao tê-la diante dos olhos, observo não a restituição do ocorrido, mas a afirmação de que aquilo que vejo existiu, esteve presente. Nos retratos das feiras de antiguidade que uso como matéria prima para criação de minhas obras, não tenho quase nenhuma informação sobre as imagens sobreviventes, talvez uma data no verso ou uma frase de dedicatória. O que poderia saber dessas mulheres sem recorrer a uma narrativa externa à imagem fotográfica, procurando em arquivos e livros de história dados sobre os fluxos de correspondências entre os imigrantes e seus familiares, informações sobre os estúdios fotográficos da época etc.? Nada constato sobre as retratadas a partir de suas fotografias, a não ser precisamente isto: que existiram, estiveram ali, estão ali, ainda. E é por isso que Barthes (1984, p. 132) diz ser a fotografia “uma *magia*, não uma arte”.

O que me interessa nessas imagens é precisamente isto: essa presença inegável de realidade e de morte. Na intervenção *Memória Compulsiva I* ocupei o *Pátio dos Fuzilados* com essas presenças, que surgem em meio à edificação em ruína quase como uma alucinação. As figuras não parecem, para quem as observa, pessoas de verdade, mas sim fotografias de indivíduos em tamanho natural, mas é justamente por causa de seu aspecto fotográfico que tenho certeza que aquelas pessoas são reais e que existiram no passado.

Também na instalação *Memória Compulsiva II*, parto desse mesmo aspecto da imagem fotográfica. Sei que quem observa esse retrato, sobreposto à própria imagem refletida no vidro, sabe, ou supõe, que essa mulher existiu e está morta. Conhecemos o autor da fotografia, Alberto Henschel (1827-1882), e sabemos alguma coisa do contexto em que a imagem fora gerada, mas da fotografada temos apenas a inegável certeza de sua presença.

O tempo na imagem fotográfica, então, não é apenas um tempo suspenso, é um tempo achatado. Diante de uma fotografia de um condenado à morte¹⁶, Barthes observa perplexo que o representado está morto e, ao mesmo tempo, ainda vai morrer. Há, portanto, um esmagamento do tempo: “isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142). O que vejo em uma fotografia é o *isso-foi*, o presente (pois observo agora) e prenúncio. Minha percepção me diz que a imagem fotográfica, portanto, é presente,

¹⁶ Trata-se do retrato de Lewis Payne (1865), fotografado por Alex Gardner.

tempo transcorrido e, simultaneamente, iminência da morte. Não é à toa que Barthes (1984) se espanta com a fotografia, usando mesmo a palavra “escandaloso” ao se referir a ela, e falando de um “distúrbio (de civilização)” trazido pelo ato fotográfico, relativamente novo na história.

Ao olhar meu próprio rosto, permeado da imagem dessa mulher em *Memória Compulsiva II* vejo essa conjunção: o passado diante de mim sobre a minha imagem de agora, anunciando a iminência da morte. Ela já está morta, e eu, diante dela, sou consciente de que vou morrer. Observando as feições da morta, mas viva na imagem, vejo o prenúncio, a catástrofe que outros viram antes de mim.

É esse aspecto real que desponta da imagem fotográfica que a torna misteriosa. E essa face da fotografia não se opõe à sua mecânica, ao contrário: “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 1994, p. 94). Ao ver o *real* numa imagem, ao perceber nela uma fissura na continuidade do tempo, ao ter a sensação de possuir um pouco das coisas por possuir sua imagem, constato na fotografia seu aspecto mágico.

4.7 Um corpo e um rosto para os mortos

*Não há nenhum sinal do luto interiorizado.
É a realização da interioridade absoluta. No entanto,
todas as sociedades sábias prescreveram e codificaram a
exteriorização do luto.
Mal-estar da nossa, pelo fato de negar o luto.*¹⁷

Roland Barthes

Relembro, nesse instante, a conjectura de Barthes (1984) a respeito da fotografia como *instrução* de uma morte *assimbólica*. Pois *A Câmara Clara* (BARTHES, 1984) é um livro que indaga a respeito de como viver a morte daquele que se ama. Barthes não encara mais a fotografia como “signo analógico”, mas como rastro, emanção da luz, um resto da pele (FONTANARI, 2010). Diante da fotografia do ser amado, é a finitude do amor que extenua o filósofo:

¹⁷ Trecho da obra *O diário de Luto* (BARTHES, 2011).

Diante da única foto que vejo o meu pai e a minha mãe juntos, que sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza (BARTHES, 1984, p. 140).

É preciso lembrar que este é o último livro escrito por Barthes, lançado pouco antes de sua morte. Anteriormente, o filósofo havia relatado o doloroso processo de luto após o falecimento de sua mãe no livro *O Diário de Luto* (BARTHES, 2011). Nele narra, pela primeira vez, o encontro com a *Fotografia do Jardim de Inverno*, na qual reconhece sua mãe, depois de haver se frustrado olhando outras imagens dela. É a partir dessa única imagem, então, que procurará extrair a essência da fotografia em *A Câmara Clara* (1984) e termina por encontrar nela o *isso foi*. A noção de tempo barthesiano na fotografia é despontada, assim, por meio de uma relação afetiva e de dor da perda que antecedem a imagem.

Esse caminho inverso, da morte à fotografia, parece-me elucidar o vínculo que se estende entre ambas no livro, sobretudo porque atravessado pela afetividade. Esse livro também tem a estrutura de diário, foi escrito em 48 fragmentos durante 48 dias, de 15 de abril a 3 junho de 1979 (FONTANARI, 2010). Em certa medida, vejo a publicação como um *segundo diário de luto*, ou ao menos como um livro que indaga a respeito da morte desde um lugar muito pessoal: o da dor da perda. Nele, o filósofo parece debruçar-se inteiramente sobre o tema da fotografia para, na tentativa de desvelar sua essência, descobrir a morte. Mas também pode-se dizer o contrário: imerso no processo de luto devido ao falecimento de sua mãe, ele a (re)encontra na fotografia.

A retratada ou o retratado na imagem fotográfica é chamado por Barthes (1984, p. 20) de *Spectrum*, “porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta uma coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”.

[...] se a foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco no teatro totênico, homem com rosto pintado no teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara no Nô Japonês. Ora, essa é a mesma relação que encontro na foto; por

mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos (BARTHES, 1984, p. 53-54)¹⁸.

Dessa forma, embora comparada historicamente à arte pictórica, para Barthes, a imagem fotográfica vincula-se ao espetáculo teatral, por meio do *Spectrum*. Assim, apesar de ser herdeira da pintura, a fotografia se difere dela e vincula-se à arte, pela proximidade com o teatro. Há uma diferença, no entanto, entre esses dois “quadros vivos”, o teatro primitivo e a fotografia, nos quais observamos o rosto dos mortos. As fotografias assombram porque reduzem a morte a isto: uma imagem sem ritual.

Em sua perda do tempo indefinivelmente recuperável e repetível, o homem moderno apenas pode olhar as imagens fotográficas, nas quais o tempo não decorre. Para Barthes, a fotografia se vincula à morte antropológicamente, porque imobiliza o tempo, mas também a interpretação, “o que faz que aquele evento registrado se perpetue num movimento de eterno retorno, excluindo qualquer possibilidade de catarse” (FONTANARI, 2010, p. 73).

O “eterno retorno” para o homem religioso das sociedades arcaicas, ao contrário, não apresenta motivo de angústia, devido à sua percepção da realidade e à sua concepção de tempo sagrado: “é graças a este ‘eterno retorno’ às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte” (ELIADE, 2010, p. 94).

Seria possível pensar que as imagens venham preenchendo a lacuna deixada pela renúncia ao mundo dos mortos? A fotografia seria capaz de dar rosto aos mortos, em um mundo que tenta afastar-se a qualquer preço da morte? Seria possível pensar que as imagens fotográficas ajudam, em alguma medida, a passar pela experiência da morte de forma similar à que faziam nossos antepassados, por meio dos rituais? Ou ao contrário, ela apenas tenta inutilmente suplantá-la?

¹⁸ É importante observar que o teatro a que se refere Barthes não é o teatro dramático ocidental, mas o teatro metafísico oriental. Opondo os dois, Artaud (2006, p. 77) afirma que “a enfermidade espiritual Ocidental, que é o lugar por excelência onde se pode confundir a arte com o esteticismo, está em pensar que poderia existir uma pintura que só servisse para pintar, uma dança que seria apenas plástica, como se desejássemos cortar as formas da arte, romper seus vínculos com todas as atitudes místicas que podem assumir ao se confrontarem com o absoluto”.

Hoje, nossos túmulos ainda levam fotografias e nomes. Talvez isto não seja apenas uma luta contra o esquecimento, mas sim uma forma de dar um corpo ao que antes estava invisível e cuja carne apodrece no tempo. Pois “reinventar os corpos é o que homem tem feito ao longo de sua história” (SANTOS, 2015, p. 27) e este gesto subsiste ainda em nós, possivelmente como uma vaga recordação de comportamentos religiosos extintos.

Em certa medida, as imagens que crio nascem dessas dúvidas. Ao debruçar-me sobre a questão do desaparecimento e da efemeridade, não me interessa o aspecto tétrico ou a melancolia por onde o tema poderia enveredar-me. Ao contrário, preocupa-me, por exemplo, lembrar a necessidade de um entendimento da morte como um dos aspectos (fundamentais) da vida. As obras não respondem, mas despontam de indagações: por que a morte teria de ser, necessariamente, uma experiência traumática? E a respeito da sua secularização, qual a função das imagens?

O cenário lúgubre, para mim, não é aquele no qual se representa a morte. Parece-me tétrico, ao contrário, aquele em que tudo se desconectou de um dos aspectos mais fundamentais da existência humana, a efemeridade do corpo, e termina por representar a morte como antinatural. Penso que as imagens podem ser belas quando me fazem meditar sobre a finitude e terríveis quando me fazem esquecê-la ou negá-la. Mas a fotografia se alterna entre esses dois exercícios: faz-me esquecer quando a olho de esguelha ou relance, mas se a olho bem de frente, faz-me ver que o estado permanente de todas as coisas é o transitório.

Um corpo tem muitas possibilidades: transformar-se, envelhecer, crescer, até mesmo rejuvenescer e reinventar-se, mas não pode permanecer sempre igual. A fotografia, para mim, portanto, não poderia estar de um dos lados de uma oposição vida/morte, na qual poderia conectar-me a uma ao desvincular-me da outra. Ao contrário, somente o que não é vivo não morre e, portanto, há a necessidade urgente de se morrer para se poder viver. O que procuro em meus processos de criação é dar forma a este modo de percepção sobre minha existência.

4.8 Considerações sobre a morte, ou Existir para desaparecer

A absoluta lealdade com respeito à morte deve ser posta em prática todos os dias. Devemos começar cada amanhecer meditando tranquilamente, pensando no último momento e imaginando as diferentes maneiras de morrer: morto por uma flecha, por um tiro de canhão, atravessado por um sabre, submerso nas ondas, saltando num incêndio, golpeado pelo raio, soterrado por um terremoto, tombado de um penhasco, vítima de uma enfermidade ou subitamente. Devemos começar o dia pensando na morte.

Yamamoto Tsunetomo¹⁹

Para atravessar este capítulo e chegar ao seu fim, preciso me perguntar, ao escrevê-lo, como eu mesma enfrento a morte (e, ao fazê-lo, sei que, inevitavelmente, também o leitor se perguntará). É, sem dúvida, a partir do enfrentamento dessa questão que me proponho criar *Reminiscências* e outras obras, as últimas de forma cada vez mais consciente. Não me refiro apenas ao enfrentamento da morte do corpo em si, mas também da morte da consciência e do esquecimento de mim mesma. É necessário indagar-me como estendo os braços à transformação contínua dos corpos e como aceito que nada permanece. Preciso enfrentar, assim, também a minha morte e a morte daqueles que amo.

Diante da morte e da perda, observo dois caminhos que me levam às imagens. Percorro-os por meio da fotografia. No primeiro deles, aferro-me à câmera e confio nela como minha memória: ela leva à negação do efêmero e da morte. A fotografia é uma forma de possuir, consumir e informar; sua onipresença traz a impossibilidade de discriminação, a recordação total e a amnésia; o acúmulo obstinado arrasta-me à saturação e me faz esquecer. Coleciono imagens, apreendo o mundo e a realidade por meio delas, correndo o risco de que as imagens venham substituir minha experiência. Comparo o mundo com as fotos que possuo e já não são as imagens que se parecem às coisas, mas as coisas, às imagens.

¹⁹ Do livro *Hagakure* (TSUNETOMO, 2014) no qual o samurai Yamamoto Tsunetomo (1659-1719) deixa um registro de suas reflexões no *Bushido*, o caminho do samurai.

Nesse caminho, observo que o modo primitivo de compreensão das imagens, na sua conjunção com as coisas representadas, agora é recolocado de forma distinta: “A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem” (SONTAG, 2004, p. 174). Não é apenas a realidade que passou a parecer-se com as imagens, são estas que tornam as coisas reais. Mas a sociedade não prefere as imagens às coisas por insensatez, a própria noção de realidade se enfraquece e se dilui (SONTAG, 2004). A fotografia é um meio para aprisionar a realidade, imobilizá-la. Mas, ela não me salvará do naufrágio. Nem todas as imagens do mundo capturadas a todo instante pela onipresença de câmeras e celulares de todos os turistas do mundo me protegerão do esquecimento e da morte.

O segundo caminho, parece mais tortuoso e, no entanto, talvez não o seja: aceitar, refletir e meditar sobre a morte. Dar um corpo e dar um rosto aos mortos. Nesse percurso, viajo leve e carrego comigo meus olhos. Viajando por certos lugares, esqueço-me da câmera, e me vejo absorta olhando alguma paisagem. Não apenas porque, para mim, as paisagens mostram sua natureza ainda sagrada apenas depois de um tempo de convívio. Também porque não posso substituir o ato de ver pelo ato de fotografar. Isto corresponderia a substituir o ato de lembrar pelo ato de ver (uma fotografia). A memória seria reduzida a imagens, mas estas não me devolveriam à rememoração das sensações de uma experiência vivida. Não como agora, que posso fechar os olhos e ver com nítida clareza as paisagens que visitei sem fotografar. Não apenas as vejo, também posso escutar o vento, e sentir a secura do ar. Volto-me, portanto, a um desejo por menos imagens: fotografar menos, contemplar as imagens por mais tempo, revisitá-las.

Não nego as fotografias, mas não posso deixar que substituam a minha experiência. Primeiro ver, experimentar, apenas depois registrar. Nesse caminho, as imagens fotográficas apontam para a efemeridade. Com elas aprendo sobre o ininterrupto passar do tempo. Evoco, em meu auxílio, as imagens da fotógrafa norte-americana Francesca Woodman (1958-1981), cuja obra é das que mais me comovem. Ao olhar para suas fotografias percebo algo de ambiguidade entre o desaparecer e o permanecer. Se Lartigue fotografava para arquivar as imagens retendo os instantes como lembranças a

compõem uma memória, Woodman parece fotografar-se a si mesma como quem revela uma desapareição (Figura 19).



FIG. 19 Francesca Woodman, *House #3*, 1976

Não se trata, no entanto, de evocar um lado obscuro da vida, mas de revelar a efemeridade da existência sobre o mundo. Todos os elementos, construções, paredes, corpos, animais, constituem-se de uma única matéria perecível e efêmera. Nada é permanente, nem mesmo a imagem de luz captada pela prata. A morte, para Woodman parece estar presente em cada um dos objetos cotidianos, nos utensílios, nos móveis e no corpo finito, mas não como oposição à vida e sim como parte inerente a ela. A fotógrafa parece não compactuar com a dessacralização do tempo e da morte. Suas fotografias são como frágeis rituais.

Andando sobre ambos caminhos, equilibrando-me em uma frágil linha que os separa, indago outros artistas em meu auxílio (por meio do projeto *Adote uma Memória*): *Como me responsabilizo pela memória dos outros? Por que é tão difícil suportar a ideia de desaparecimento? O que resta quando a memória se acaba?*

Chego, por fim, à *Segunda Morte*, o último trabalho a ser abordado. Trata-se de uma série de vídeos, ainda em desenvolvimento, nos quais filmei retratos fotográficos flutuando sobre as águas de mar, rio ou riacho. A câmera vai seguindo cada um dos personagens que parecem dançar: encontram e desencontram outros retratos, tocam-se, cobrem-se e tornam a se afastar no acaso do movimento das águas. No primeiro deles, *segunda morte de Octavio*, um retrato de cartão de visita antigo que apresenta Octavio (nome fictício) flutua sobre as águas de um riacho, preso em um pequeno redemoinho que o faz percorrer círculos. Em alguns instantes Octavio encontra-se com *María Elena* (da série *Reminiscências Roubadas*), outro cartão de visitas que também boia sobre as águas. O fluxo contínuo do riacho faz com que ambos se descubram, se acariciem e se afastem. No segundo vídeo, o rosto de meus avós paternos, Ito e Tadaiti, cada um em uma fotografia distinta, dançam no encontro de um riacho, com o mar. Às vezes, ele a cobre, às vezes se afasta. Por fim, Tadaiti, é levado pelas águas e Ito permanece certo tempo sozinha, é encoberta e descoberta pela espuma do mar.

Esses retratos foram capturados para configurar uma memória, mas o que ocorrerá quando o último que puder se lembrar deles morrer? Nos ritos das sociedades arcaicas a água simboliza a morte, mas também o nascimento, pois é nela que a vida termina e recomeça. Cada um dos vídeos foi pensado como uma pequena meditação sobre a morte e o esquecimento. Apenas gostaria de lembrar que morreremos. Meu desejo, ao criar esta série, é criar meus próprios rituais, ainda que miniaturizados, como o pequeno templo dedicado aos mortos no quarto de minha avó. Ou, como Farnese, construir santuários profanos. Mas não posso ter a certeza de que, após livres de minhas mãos, minhas obras não tomem um rumo próprio em direção à nostalgia, afirmando meu fracasso.

Para Barthes a fotografia tem dois caminhos, ela pode ser sensata ou louca – “louca com tinturas de real” (BARTHES, 1984, p. 169). Seguirá no primeiro, se ela for domesticada e tornar-se arte, ou for generalizada e banalizada pela sociedade que consome imagens no lugar de crenças e é, por isso, falsa, inautêntica. Irá pelo segundo se seu movimento for revulsivo, se seu realismo for absoluto, indomesticável em sua dimensão temporal. Por quais caminhos meus projetos artísticos seguirão, não posso ter

certeza. Talvez trilhem ambos caminhos. No entanto, não tenho medo de perder-me, assim como não devo temer o escuro.

Nossas recordações serão apagadas um dia, e as fotografias se decompõem. As imagens flutuantes de *Segunda Morte* me fazem lembrar que a fotografia analógica nasce da água (no laboratório), mas também nela pode morrer. Estamos em um momento de incertezas por causa da profunda transformação na percepção do homem em relação ao tempo, ao espaço, e mesmo à realidade. Atualmente, a fotografia vem sendo substituída por uma outra imagem, a digital, sempre disponível, imaterial, imortal. Resta saber como esta será capaz de guardar nossas memórias e velar nossos mortos.

5 **considerações finais**

Diante de uma fotografia de Henschel, distanciada de seu tempo histórico, vejo minha imagem refletida misturando-se com a da retratada. Esse mesmo rosto híbrido que me olha sou eu e é o outro. Esta é a imagem-síntese desta pesquisa (Figura 20).



FIG. 20 Maíra Ishida, *Memória Compulsiva II*, 2016, Espaço de Arte Contemporâneo, Montevideu, Uruguai

Embora a fotografia resgatada não seja desconhecida como as outras das quais me aproprio, nada ou quase nada sei sobre a fotografada. Dela restam apenas estes vestígios: a anotação “Pernambuco” e sua imagem. Sei que ela foi esquecida dada a sua

condição de mulher e de negra. Junta-se àqueles que não constituem os relatos históricos e, portanto, são mergulhados no esquecimento. E é por isso que seu retrato me interessa.

Preciso falar sobre esse esquecimento que se produz, porque ele é parte de uma história, uma outra história. Mas o que dizer sobre esse fragmento que resta, senão apenas isto, que alguém foi esquecido por ser quem era? A memória é, para mim, esse terreno movediço, que deve ser constantemente reconstruído, atualizado, ressignificado, a partir daquilo que me preocupa no tempo presente; interessam-me, portanto, não apenas as recordações que tratam de reconstituir os fatos, mas as lacunas, as sombras nas quais também reside o passado.

Resgato a imagem para confrontá-la em outro tempo. Afastada das teorias raciais em meio às quais a fotografia foi produzida, resta-me ver neste sujeito sua singularidade posta diante de mim. Porém, ao mesmo tempo, sua *identidade fugidia*, me escapa completamente. Encontro na sua imagem apenas traços fragmentários de sua *aparência*.

Diante dessa presença tão real, esqueço a fotografia. Meu olhar é turvado por essa figura presente, observando-me desde um outro tempo. É isso que encontro de irredutível e comovente na fotografia: perante ela vejo o que não está ali e não vejo o que de fato está.

Ela, a mulher que posa, olha fixamente para a objetiva do fotógrafo e, curiosamente, me olha. Olho-me com ela. Tento rever a imagem, a superfície, o papel. Posso, também, perceber em seus detalhes a pose, que de forma alguma é natural – e desconfio desses tantos processos intencionais de construção, não apenas do fotógrafo, mas também da fotografada, que ainda na condição opressiva à que foi exposta (isso imagino, mas não posso afirmar com certeza: talvez ela nem quisesse ser fotografada) escolheu esse olhar grave e em pequena medida, se construiu a si mesma para a posteridade. Quando a retratada penetra a objetiva com seu olhar, sem ver, olha para o futuro à sua frente.

Olha, talvez, através dos séculos e seu olhar vai encontrar o do observador, neste caso, o meu. Esse encontro de olhares se dá em qualquer lugar fora do tempo, mas é real. Não é para a câmera que esses olhos vivos olham, é para mim mesma! Sei que por detrás dos vidros eles me adivinham, me veem através dos tempos.

Esta fotografia, à qual retorno uma e outra vez, é uma presença indissolúvel que reparte uma ausência em dois: a retratada está e, ao mesmo tempo, não está diante de mim. Mas como é isso de estar presente sendo ausência, ou ser ausência estando presente? Isto apenas é possível na confusão que se opera em mim, entre a imagem e a pessoa fotografada. A fotografia é assim, imagem mágica, ou imagem louca.

Assim, esta imagem apenas me revela um sujeito que em um tempo passado me olha no futuro e, coisa curiosa: já esta morta. Esses olhos vivos que me olham sou eu mesma. Sobre o seu esquecimento se desdobra o meu: na *morte* dela, fixada na imagem, vejo a minha própria *morte*, apenas o tempo nos separa.

Meu olhar incide e reincide sobre as imagens que resgato. No processo de criação das obras apenas vou deslizando essas sutilezas das fotografias que se desgastam, se degeneram. Esse constante apagar dos traços dos retratados e, com eles, das reminiscências dessas pequenas histórias, me deslumbra. A finitude me coloca diante deste abismo: o infinito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**: Discursos fotográficos. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. Londrina, v.6, n.9, p.53-76, jul./dez. 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?**: e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicartro Honesko. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil 1865-1866**. Tradução de Edgar Süsskind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

ARCHER, Michael. Ideologia, identidade e diferença. In: _____. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.117-154.

ARTAUD, Antoin. **O Teatro e seu Duplo**. 3. ed. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O Diário de Luto**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1, p. 91-107.

BOGLIONE, Riccardo. Cocktailparty, **La Diária**, Montevideu, 27 out. 2015. Caderno de Cultura. Disponível em: <<http://www.ladiaria.com.uy/articulo/2015/10/cocktail-party/>>. Acesso em: 30 maio 2017.

BOLTANSKI, Christian. **Christian Boltanski 19924458 +/-**. SESC Pompeia. São Paulo. 2014. p. 26. catálogo.

BORGES, Jorge Luis. Funes el Memorioso. In: **Ficciones**. 5. ed. Barcelona: Debolsillo Contemporânea, 2013.

BRESSON, Hernri-Cartier. O instante decisivo. In: **O Imaginário segundo a Natureza**. Tradução de Renato Aguiar. Barcelona: G. Gili, 2004.

CANONGIA, Ligia. **Out of Nowhere**. 01 de Janeiro de 2013. Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=3>. Acesso em 31 maio 2017.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada: a fotografia brasileira hoje. In: _____. **Arte Internacional Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. p. 115-120.

COTTON, Charlotte. **The Photograph as Contemporary Art**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004.

D’ASTIER, Martine. A vida ao ar livre. In: **Jacques-Henri Lartigue**: a vida em movimento. Tradução de Samuel Titan Jr., Marta Kawano e Celia Euvalo. São Paulo: IMS, 2013. p. 13-21.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**: e outros ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. 3. ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes WMF, 2010.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FARNESE. Direção: Olívio Tavares de Araújo. Rio de Janeiro, 1970. (15:09 min.), son., color., youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7PGRHbOAvvc>>. Acesso em: 21 maio 2017.

FONTANARI, Rodrigo. Barthes e a Fotografia. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.6, n.9, jul./dez., 2010. p. 53-76.

Fontcuberta, Joan. **La Cámara de Pandora**: La fotografía después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010a.

Fontcuberta, Joan. **O beijo de Judas**: fotografia e verdade. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010b.

FOUCAULT, Michael. II Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Machado (Org.), Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 15-37.

FRIZOT, Michel. A vida ao ar livre. In: **Jacques-Henri Lartigue**: a vida em movimento. Tradução de Samuel Titan Jr., Marta Kawano e Celia Euvalo. São Paulo: IMS, 2013. p. 23- 35.

GALTON, Francis. **Inquiries Into Human Faculty and its Development**. Gavan Tredoux, 2001. Disponível em: < <http://galton.org/books/human-faculty/text/human-faculty.pdf> >. Acesso em: 31 jun. 2017.

GERMANO, Gustavo. **Gustavo Germano**. Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com/>>. Acesso em: 31 jun. 2017.

HARRISON, Marguerite Itamar. **Lamentando o Esquecimento da Memória**: as instalações fotográficas de Rosângela Rennó, Rio de Janeiro, 2007, n. 33. Cadernos de

Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, p. 37-58.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: Arquitetura, Monumentos, Mídia. Tradução de Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do Passado-presente**: Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Ponto: Museu de Arte do Rio. 2014.

ISHIDA, Maíra. **Maíra Ishida**. Disponível em: <<http://mairaishida.com/>> . Acesso em: 31 jun. 2017.

ISHIDA, Maíra; NIEVES, Cecilia; ROSASCO, Carlos. **Salón Portafolio 2013**. Foto Club Uruguayo. Montevideu, 2013. catálogo.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos na Fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. **Realidade e Ficções na Trama Fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: _____. **O ornamento da Massa**: ensaios. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 63-80.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como Ponto Zero. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002. p. 15-33.

LARTIGUE, Jacques-Henri. **Jacques-Henri Lartigue**: a vida em movimento. Tradução de Samuel Titan Jr., Marta Kawano e Celia Euvalo. São Paulo: IMS, 2013.

LISBON Story. Direção e roteiro de Wim Wenders. Lisboa: Road Movies / Filmproduktion, 1995. (100 min.), son., color. e p&b, I DVD.

MACHADO, Antônio. **Caminante no hay camino**. Poesia. Disponível em: <<https://www.latino-poemas.net/modules/publisher2/article.php?storyid=1115>>. Acesso em: 22 maio 2017.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. **A ciência norte-americana visita a Amazônia**: entre o criacionismo cristão e o poligenismo “degeneracionista”. Revista USP, São Paulo, n.75, p. 68-75, set./nov., 2007.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo; HUBER, Sasha (Org.). **(T)races of Louis Agassiz**: photography, body, and science, yesterday and today/ **Rastros e Raças de Louis Agassiz**: fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. São Paulo: Capacete/29ª Bienal de São Paulo, 2010.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal – mal de arquivo. In: **Suplemento Literário**. Belo Horizonte, n. 66, p. 22-30, dez. 2000.

MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca: ou das possíveis estratégias da memória. In: **Rosângela Rennó**: O Arquivo Universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac Naify Edições/ CCBB, 2003, p. 23-35.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. In: _____. **Nietzsche: obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.58-69.

NJAMI, Simon. Samuel Fosso: Dorian Gray en Bangui. In: **Samuel Fosso**. Madrid: La Fábrica Editorial, 2010. s. p.

OYARZÚN, Bernardo. **Artishock Revista de Arte Contemporâneo**, 18 jun. 2011. Entrevista concedida a Alexia Tala via correio eletrônico. Disponível em: <<http://artishockrevista.com/2011/06/18/entrevista-bernardo-oyarzun/>>. Acesso em: 31 jun. 2017.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego de Bernardo Soares**. Maria Alzira Seixo (Dir.). (Org.). Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

PESSOA, Fernando. **Novas Poesias Inéditas**. Fernando Pessoa. 4. ed. Lisboa: Ática, 1993.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. “O verdadeiro fotográfico”. Tradução de Contancia Egredas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O Corpo, a Morte, a Imagem**: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. 288 f. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TSUNETOMO, Yamamoto. **Hagakure**: sobre o Bushido, o caminho do samurai. Tradução de Dimas da Cruz Oliveira. São Paulo: Hunter Books, 2014.

VALENTE, Agnus. **Útero .-. Cosmos**: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um sky-art interativo. 2008. 238 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

VIANA, L.Q.; RHEINGANTZ, P.A.; BRASILEIRO, A.B.H. **Eixo-Situação**. Visão de Mundo, Tipologia e Arquitetura Penal. 2009. Projeto de investigação em Ensino, Pesquisa e Prática. Disponível em: <<http://www.fau.ufrj.br/prolugar/assets/2009-projetar---vismundo-tipol-arqpena-534.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.