

# 5 CASAS

Fragmentos para pensar uma arqueografia de si

Bruno Gularte Barreto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
**INSTITUTO DE ARTES**  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

# **5 CASAS**

Fragmentos para pensar uma arqueografia de si

Bruno Gularte Barreto

Porto Alegre, novembro de 2015.

# 5 CASAS

Fragmentos para pensar uma arqueografia de si

**Bruno Gularte Barreto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais.

## **ORIENTADOR**

Prof. Dr. Alexandre Santos (PPGAV/UFRGS)

## **BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Elaine Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Elida Tessler (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Samuel de Jesus (FAV/UFG)

Dedico este trabalho à memória dos meus pais;

a Maria Miranda; a Seu Ricardo; às Irmãs de Nossa Senhora do Horto; a Rodier;

a todos aqueles que um dia já tentaram, sem sucesso, esquecer o que se foi e a todos aqueles que conseguem a cada dia ter a coragem de se reinventar.

## **Agradecimentos**

Aos habitantes das minhas 5 Casas, tanto os vivos quanto os que já se foram, pela inspiração e aprendizado; ao meu irmão, Fábio Barreto e sua esposa, Denise, pelo apoio incondicional; a Alexandre Santos, pelas orientações; a Elaine Tedesco, pelas desorientações, a Mônica Zielinsky, pela gentileza do olhar; a Elida Tessler, pelas bocas e palavras; a Samuel de Jesus, pelas saudades; a Beatriz Rodrigues, Bruno Polidoro, Eduardo Monteli, Gabriel Pontes, Jéssica Luz, Luciano Scherer, Roberta Santana e Sandra Almansa, pelos afetos, olhares, incentivo e paciência; a Andrine Paiva, Leo Peçanha, Liliam Paiva, Sandro Paiva, Tiago Belo e Vicente Moreno, pelo apoio; e a todos aqueles que um dia me pensaram fraco, por me fazerem cada vez mais forte.

**RESUMO:** Este texto se propõe a discorrer sobre memória, autobiografia e autoficção aproximando esses conceitos do trabalho desenvolvido no mestrado em Poéticas Visuais no PPGAV-UFRGS. O trabalho “5 Casas” compreende a busca, transformação e reinterpretação de memórias em imagens na construção de micronarrativas autoficcionais e seus desdobramentos. Utilizando os fazeres fotográfico e videográfico como instrumentos de memória, autoficção e fruição, se propõe um trabalho de arqueografia imagética pessoal onde a reflexão acadêmica norteia os processos de ficcionalização das imagens capturadas. Essa proposta é feita a partir de um trabalho onde o foco é a busca de imagens que constituíram a minha formação pessoal e a posterior ressignificação destas através das particularidades dos processos de edição, finalização e exibição fotográficos e videográficos.

**Palavras-chave:** Memória. Autobiografia. Autoficção. Fotografia. Vídeo.

**ABSTRACT:** This text is about memory, self-biography and self-fiction relating those concepts to the masters in visual poetics taken at the PPGAV-UFRGS. The project “5 Casas” (5 houses) includes searching, transformation and reinterpretation of memories in images in the making of selffictional micronarratives and its developments. Using photo and video making as a tool for memory, selffiction and fruition, this work intends on making a personal visual archeography, where the academic research guides the fictionalization of the images. This intent comes from a body of work where the focus is the search for images which were part of my upbringing and the later reinterpretation of those images through the particularities os the editing, finalizing and exhibition process of photos and videos.

**Keywords:** Memory. Self-biography. Self-fiction. Photography. Video.

## Sumário

Agradecimentos.....	4
Resumo .....	5
Abstract .....	5
Aniversário .....	8
Introdução: Sobre Devires e Possibilidades de Começo.....	9
Capítulo 01 – Sobre visitar lugares vazios.....	13
1.1 De Rever Criando Nós.....	14
1.2 As Fotos de Nada.....	16
1.3 Três Visitas a 5 Casas.....	24
1.3.1 Casa da Bruxa.....	26
1.3.2 Memórias de uma Moça Bem-comportada.....	28
1.3.3 Casa de Família.....	30
1.3.4 Se Você Olhar Longamente para um Abismo, o Abismo Também Olha para Dentro de Você.....	33
1.3.5 Sala de Ciências.....	35
1.3.6 5 Casas.....	37
1.3.7 Ensaio para 5 Casas.....	49
Capítulo 02 – Sobre Habitar e Ser Habitado.....	51
2.1 A Noção de Casa: Visitando Bachelard.....	52
2.2 O Íntimo e o Outro: da Noção de “Si” e Autobiografia.....	55
2.3 Sobre Refazer Memórias.....	62
2.4 <i>Souvenirs</i> e Relicários.....	66
2.5 Uma Apologia da Opacidade.....	69
2.5.1 Christian Boltanski.....	71
2.5.2 Jeff Koons e RASSIM®.....	74
2.5.3 Lynn Hershman Leeson.....	76
2.5.4 Jonathan Caouette.....	80

Capítulo 03 – O Que Há de Humano no Objeto Técnico e Procedimentos de Autoabordagem.....	88
3.1 Sobre Técnica.....	89
3.2 Linguagem como Ficcionalização.....	92
3.3 Sobre Documentar e Autoficcionalizar.....	95
3.4 Poesia e Documentação.....	97
3.5 A Busca do Não Saber.....	100
3.6 A Natureza Lacunar do Arquivo e a Autoficção.....	106
3.7 Procedimentos de Abordagem.....	108
Casa de Família.....	110
3.7.1 As Palavras- <i>Souvenir</i> .....	111
3.7.1.1 Legendas.....	112
3.7.1.2 Manuscritos Antigos.....	115
3.7.1.3 O Mimeógrafo.....	120
3.7.1.4 Textos Marcados e as Palavras do Outro.....	122
3.7.2 Outras Relíquias.....	126
3.7.2.1 Outras Casas .....	128
As Casas de Família .....	129
As Irmãs de Nossa Senhora do Horto .....	129
Seu Ricardo .....	133
Casa de Praia .....	134
A Casa da Avó .....	135
A Tapera .....	137
Os Olhos dos Outros .....	138
3.7.2.2 Animais de Diversos Tamanhos.....	139
3.7.2.3 As Histórias do Olho.....	142
À Guisa de Conclusão.....	145
Referências.....	151



## Aniversário

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu era feliz e ninguém estava morto.  
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,  
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.

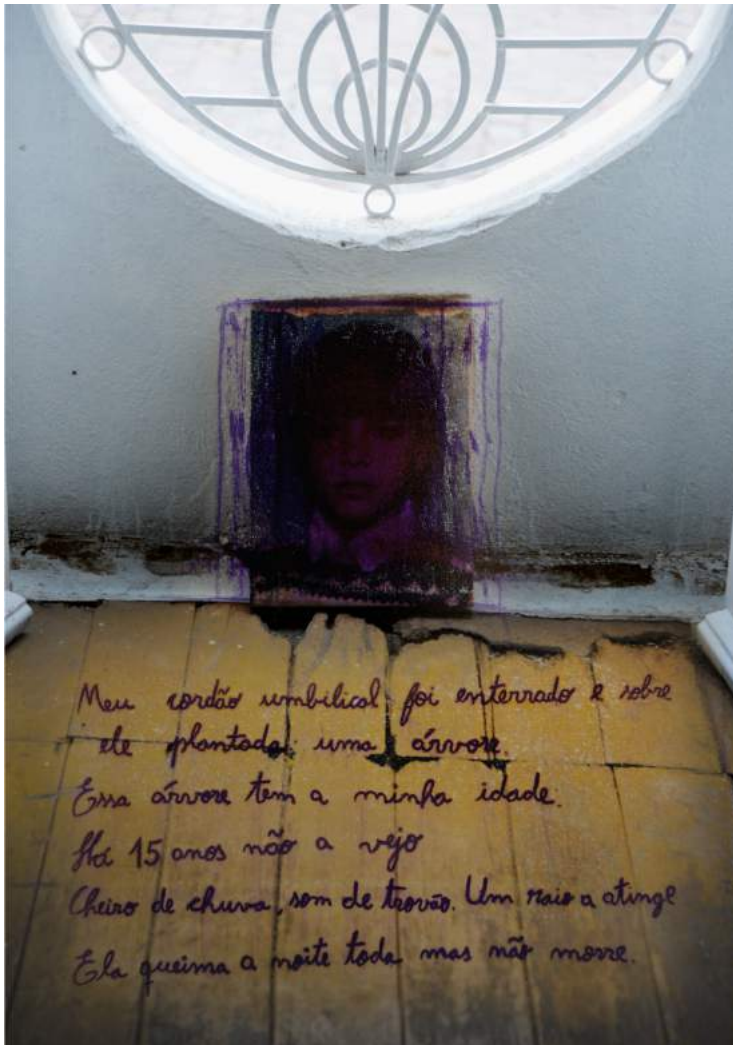
No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,  
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,  
De ser inteligente para entre a família,  
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.  
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.  
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.

[...]

O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa,  
Pondo gelado nas paredes...  
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas),  
O que eu sou hoje é terem vendido a casa,  
É terem morrido todos,  
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos...  
Que meu amor, como uma pessoa, esse tempo!  
Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,  
Por uma viagem metafísica e carnal,  
Com uma dualidade de eu para mim...  
Comer o passado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes!

Fernando Pessoa (Álvaro de Campos), 15-10-1929.



### Sobre Devires e Possibilidades de Começo

É preciso começar. É preciso encontrar um começo e é preciso que seja eficaz. É preciso propor e questionar e instigar. É preciso dizer a que se veio. É preciso dizer o que se vai fazer. É preciso organizar um pensamento. É preciso mostrar uma poética. É preciso escrever de si. E que essa escrita de si seja feita de e fale de uma poética visual. É preciso criar uma hierarquia. Definir o que deve e pode ou não ser dito. Como se inserir em um sistema de dados. Como tentar encaixar a poética em um formato dentro de uma gama de formatos possíveis. Um formato correto, aceitável. Que caiba em um certo número de páginas em uma formatação determinada. Que seja compreensível sem deixar de ser poético. Que conduza o leitor com leveza e fluidez, sem interrupções ou mudanças de rumo abruptas. Uma escrita que mostre saber do que está falando por falar do trabalho realizado. Uma escrita cheia de certeza e afirmação. É preciso afirmar. É preciso ser preciso. É preciso precisar alguns temas, e esses temas devem ser parte do trabalho. É preciso fazer o trabalho. É preciso criar e falar sobre o que se criou. É preciso partir do trabalho. E também é preciso chegar a um desfecho, a uma conclusão, a um final, a um limite.

No entanto, aqui, ainda nas primeiras linhas deste texto, é necessário que se aponte um fato e uma dúvida:

O fato é que o trabalho desenvolvido desde o começo do processo (anterior mesmo ao meu ingresso no mestrado) não chegou ainda, e nem sei se chegará, a um formato fechado, único, conclusivo, um corpo de trabalho passível de ser analisado em sua totalidade. Trata-se, portanto, de um processo ainda em aberto, e como tal deve ser compreendido.

A dúvida é se pode o texto acadêmico em si ser parte do trabalho poético. Um texto que não seja lido apenas como um guia para a compreensão dos preceitos teóricos que nortearam o trabalho, mas como um dos desdobramentos possíveis do próprio trabalho. Essa não é uma proposta a ser tomada levianamente e, portanto, a coloco aqui como espaço de dúvida e devir. Se trata mais de um desejo e da intuição de uma necessidade do que de fato de uma certeza. Começar um texto acadêmico expondo uma incerteza é em si um risco, assim como é um risco apostar que se pode fazer deste texto parte integrante e viva de um trabalho que ainda se encontra em pleno processo. Colocar o texto dessa forma, no entanto, não é esvaziá-lo da responsabilidade de se estabelecer uma narrativa coesa e fundamentada, mas antes é tentar, ao expor uma possibilidade de fragilidade, compreender a própria natureza do texto como fragmento de algo vivo, que não está limitado a este desdobramento específico, mas que o tem como parte fundamental. Nesse sentido, acredito que possa haver nesse se reconhecer frágil uma força. Um entendimento tácito de que a incerteza pode trazer a este trabalho uma certa leveza que se transforme na coragem que se faz necessária para tratar de temas tão delicados como os que se seguem.

Matisse disse que nunca começou uma tela sem sentir medo, como se estivesse “arriscando a própria vida”<sup>1</sup>. Esta

---

<sup>1</sup> “Derrain me disse um dia: “Para você, fazer um quadro é como estivesse arriscando a própria vida”... Nunca comecei uma tela sem sentir medo.” MATISSE, Henri, citado por FELLS, Florent, Henri Matisse. Paris: Chroniques du jour, 1929. Apud FOURCADE, Dominique. Henri Matisse - Escritos e

metáfora reflete bem o sentimento de uma certa fragilidade que me atravessou durante toda a realização deste trabalho até agora, e que se repete ao dar início a este texto. O medo que está para Matisse no começo de uma nova pintura, no entanto, não o impede de arriscar a própria vida e pintar. Da mesma forma o sentimento de fragilidade que antecede o começo deste texto não diminui sua pungência. O desejo de entendê-lo como uma narrativa livre existe, porém não impede que o próprio texto seja dotado de linearidade suficiente para ser compreensível e que ainda assim seja entendido como parte integrante do trabalho. Como um reflexo do trabalho, bem como uma reflexão sobre ele. Como se o trabalho fosse um espelho partido, que reflete fragmentando o que mostra, e o texto, assim como todas as outras peças elaboradas, fosse um desses fragmentos.

Proponho a tentativa de feitura de um texto que disponha da coesão e fundamentação teórica próprias do trabalho acadêmico, porém que se permita também experimentar ousando um pouco na forma e na narrativa no intuito de fazer com que ele seja tanto poético em si como representativo de uma poética. Nesse sentido é preciso conferir ao texto certa autonomia sobre o trabalho, entendê-lo como algo que tanto se refere bastante especificamente a trabalhos artísticos realizados paralelamente à sua escritura quanto tem a capacidade de lançar as sementes de novos desdobramentos que virão a ser desenvolvidos após a sua finalização. Penso aqui no fato de este texto ser sobre um conjunto de trabalhos que não estará encerrado quando do seu término e se isso não faz com que obrigatoriamente o texto tenda a ter conclusões mais abertas. Não sei, e creio que esse não saber é importante neste começo, porém ele me instiga a fazer com que essa aparente limitação (de o texto falar apenas sobre uma parte do trabalho) se torne uma forma de ampliação: que o texto seja uma peça em si, e como tal contenha não somente aquilo que está presente nos trabalhos apresentados como também conteúdos que não estão presentes nas outras peças. Assumir que não há somente aspectos teóricos contemplados no texto, mas também conteúdos inéditos às outras formas de Reflexões Sobre Arte. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 31.

apresentação do trabalho, e que esses conteúdos não só são passíveis de análise no próprio texto como também o libertam de uma linha divisória entre a dissertação e corpo de trabalho em si. Na tentativa de borrar essa linha “arrisco a própria vida”<sup>2</sup> ao propor algumas ousadias na forma do texto, expressas no pequeno e livre conjunto de posicionamentos/devires que listo a seguir:

Que este seja um trabalho feito de cisões, da recoleção de fragmentos de formas variadas, e que isso se reflita no estilo do texto. Que tanto a noção de espelho quanto a noção de fragmentação balizem todo o trabalho.

Que aqui haja espaço para a presença de informações, tanto textuais como visuais, que não estão presentes no corpo do trabalho prático realizado até o término do processo do mestrado e talvez não estejam presentes também nos trabalhos ainda a se realizar.

Que seja um texto onde se conheça um pouco as pessoas que integram o trabalho e que elas tenham nomes, onde se saiba um pouco mais daquilo que disseram do que nos vídeos e outras peças já finalizadas. Que eu seja uma dessas pessoas.

Que o texto seja entrecruzado por narrativas e imagens autoficcionais: que haja trechos de entrevistas, fotografias inéditas, fotografias antigas de família, *frames* de vídeos, registros, fotografias de textos escritos à mão, fotografias de livros sublinhados.

Tendo esses tópicos a ambicionar, proponho que eles sejam o começo de minha arqueografia.

---

<sup>2</sup> Idem.

Capítulo 01

Sobre Visitar Lugares Vazios

As coisas ficaram lá fechadas por 15 anos.

Foi preciso que um vendedor arrumasse o telhado do galpão para que os abrissemos.

Nasci e fui criado em uma casa grande no interior  
 Minha mãe morreu quando eu tinha 8 anos e meu pai quando eu tinha 16.  
 Eu e meus irmãos precisamos esvaziar a casa velha.  
 Sobraram todas as quinquilharias sem valor comercial, para as quais não tínhamos uso ou espaço.  
 Juntamos tudo, encaixotamos e guardamos no fundo de um galpão escuro.  
 Essas coisas ficaram lá fechadas por 15 anos.  
 Foi preciso que um vendaval o rompesse o telhado do galpão para que as abrissemos.

### 1.1 De Rever Criando Nós

Nasci e vivi até os 13 anos em uma casa grande no interior do Rio Grande do Sul. Minha mãe morreu quando eu tinha 8 anos e meu pai quando eu tinha 16. Ambos viveram nessa mesma casa até a morte. Quando meu pai morreu, eu e meus irmãos precisamos esvaziar a casa. Dividimos ou vendemos tudo o que havia de valor. Feito isso sobraram todas as quinquilharias sem valor comercial, para as quais não tínhamos uso ou espaço, que se acumularam em tantos anos de convivência familiar.

Objetos, brinquedos, móveis e *souvenirs* que contam uma história. Sem saber o que fazer com essas coisas, e ao mesmo tempo sem coragem de nos desfazermos delas, juntamos tudo, encaixotamos e colocamos no fundo de um galpão escuro. Essas caixas ficaram fechadas por 15 anos, até que um vendaval arrancou o telhado do galpão, fazendo com que fosse preciso abri-las e distribuir seu conteúdo.

Fui em busca desse conteúdo, e não somente encontrei muitos dos objetos e móveis que faziam parte da casa como me propus a visitar a casa em si, bem como alguns outros lugares que foram cruciais na minha formação pessoal e aos quais eu não ia há quinze anos ou mais. Nesses lugares, reencontrei e falei com pessoas. Este trabalho é tanto sobre mim quanto sobre elas. Gosto de pensar que é sobre nós através delas.

O desejo de reencontrar esses objetos e lugares vem na contramão de um movimento de esquecimento semiconscente desenvolvido por mim ao longo desses anos. Durante muito tempo tentei esquecer essas imagens, querendo esquecer a dor da perda, da solidão, da morte. Me esforcei para encaixotá-las e escondê-las no escuro. Foi preciso um vendaval para que tivesse coragem de trazê-las à tona. Durante os anos que se seguiram, retornei poucas vezes à pequena cidade de Dom Pedrito e nunca havia voltado aos lugares aos quais agora registro em imagens e sons.

De onde vem então o desejo de visitar a casa antiga? Por que, após tantos anos, retornar a esses lugares e buscar essas pessoas? E por que essas pessoas e esses lugares específicos? O luto e o esquecimento foram durante muito tempo a forma mais fácil de lidar com a tragédia familiar cotidiana. No entanto, negar as imagens da infância é negar sua memória. O afastamento que impus entre mim e essas imagens foi uma forma efetiva de lidar com a dor a que elas remetiam, porém que, com o tempo, começou a gerar esquecimento, apagamento de fato da memória dessas imagens. Com o passar dos anos, me permiti lentamente voltar a olhar para o passado e percebi cada vez mais a existência de lacunas sobre ele.

As imagens da memória não são estanques, elas estão em minha mente como algo luzidio, fluído e mutável. Agora me permito acessar alguns estilhaços desse espelho partido e, com eles, criar algo novo. Um desejo de reencontro, de rever. De ver novamente com outros olhos. Olhos envelhecidos que servem a uma atualização do menino que um dia perscrutou os mesmos lugares aos quais agora retorno. Um desejo de refazer pelo rever, de transformação e criação. De opor atos de criação à memória da morte. E, ao mesmo tempo, a busca de uma apreensão de partes da memória em formatos específicos através do trabalho poético, como que buscando tornar perenes algumas imagens-memória.



## 1.2 As Fotos de Nada

Minha relação com a fotografia e o vídeo na infância foi unicamente a de receptor. “Se arrumar” para ir ao estúdio fotográfico da cidade fazer o seu retrato era o terror das crianças que, como eu, eram meio selvagens, não gostavam de usar roupas apertadas e golas fechadas. O resultado dessa visita estaria para sempre emoldurado como um pôster na parede. Meu pai possuía uma câmera fotográfica antiga, em um estojo de couro marrom, porém ela já não era utilizada há muitos anos e era proibida para as crianças.

Eu tinha acesso aos álbuns de família e à televisão. Folheava os álbuns sem reconhecer quase ninguém, achando engraçado ver meus pais jovens nas fotografias preto e branco, coladas em páginas de papel verde acartonado e divididas por um papel de seda. Assistia à televisão diariamente até a madrugada decorando as falas dos comerciais dos únicos 3 canais disponíveis na época.

No seu aniversário de 13 anos, meu irmão do meio ganhou de presente uma câmera Yashica compacta de cor amarelo ovo. Ela também era, no entanto, proibida para mim, não somente porque “não era coisa de criança”, mas também porque os custos do negativo e sua revelação e ampliação eram muito elevados, bem como o processo todo requeria um longo tempo.

Nessa mesma época, aprendi a operar o antigo videocassete que repousava impávido no topo da estante da televisão, e com isso o mundo das videolocadoras de interior se abriu para mim. A partir de então, devorei avidamente a grande maioria dos filmes e seriados japoneses que estavam disponíveis.

Passados alguns anos, meu irmão deixou a casa, como já havia feito o mais velho antes dele, para estudar em uma cidade maior. No quarto dele, sobre uma pilha de revistas “Super Interessante”, repousava, já esquecida, a câmera amarela dentro de um estojo preto de couro falso. Eu sabia mais ou menos como a câmera funcionava, por ter visto ela ser operada tantas vezes sem poder tocá-la. Consegui um filme e fiz as primeiras fotografias de que me recordo. Um pequeno álbum de imagens tremidas, mostrando a casa de meus pais, a família, os animais e mesmo um ou dois retratos meus na fachada da casa feitos por uma prima. Esse foi o primeiro e último filme que fotografei com essa câmera. Meu pai decretou que não se deveria gastar dinheiro com negativos e revelação para fazer fotos que “não têm nada de especial”.

Eis aqui algumas fotos de nada especial:







Seis anos mais tarde, eu já havia ido embora e concluía o segundo grau em outra cidade. Meu pai estava morrendo de câncer, e eu ganhei uma câmera compacta. Nunca o fotografei com essa câmera. No intervalo desse um ano, fiz inúmeras fotos do que na época era para mim uma nova vida, em outro lugar. Me mudei para a capital e ingressei na faculdade de Jornalismo, onde a cadeira de fotografia foi meu primeiro contato com a prática fotográfica de laboratório. Mas só mais tarde, quando iniciei o curso de Realização Audiovisual, tive acesso a equipamentos e a aprendizagem para que desenvolvesse de fato a técnica da fotografia, na época ainda analógica.

O apoio e incentivo para levar a fotografia que eu desejava fazer a novos caminhos partiu muito dos professores Jacqueline Joner e Fernando Schmitt, e resultou, já no final desse primeiro ano de curso, na minha primeira exposição individual: “Corpo Refém”, realizada na Galeria Lunara da Usina do Gasômetro. Desde então trabalho continuamente com fotografia, cinema, vídeo, teatro e performance. Concluí a graduação em Cinema e me tornei professor no mesmo curso, participei de projetos diversos, em funções tão diversas como direção de arte e produção, mas sempre desenvolvendo o trabalho como fotógrafo e diretor paralelamente.

Com os primeiros cachês, pude adquirir equipamento fotográfico próprio e passei a atuar como fotógrafo para filmes e espetáculos. O meu trabalho com vídeo e cinema, no entanto, sempre dependeu de câmeras profissionais alugadas ou emprestadas. O desenvolvimento da minha relação com a fotografia como instrumento mais corriqueiro, integrado ao cotidiano, precedeu o mesmo desenvolvimento com o vídeo.

No inverno de 2011 adquiri uma câmera fotográfica compacta que tinha como particularidade fazer vídeos em *HD* com a

possibilidade de diferentes configurações de número de quadros por segundo. No ano anterior, eu havia iniciado minha trajetória como professor universitário e estava cursando uma especialização em docência no ensino superior. De posse, pela primeira vez, de uma câmera pessoal que fazia vídeo, comecei a gravar cenas curtas cotidianas, detalhes, impressões vagas, imagens tremidas, desfocadas. Foi uma experiência bastante diversa do rigor com que eu produzia imagens em movimento até então. Essa pequena câmera me permitia testar formas mais livres de fazer vídeo, experimentações rápidas e descompromissadas.

No verão seguinte viajei para Dom Pedrito de posse desta câmera e, nessa viagem, visitei pela primeira vez em um longo tempo a minha professora de francês, que foi orientadora educacional na escola onde cursei todo o primeiro grau. Hoje ela é uma amiga querida, porém distante. Professora à moda antiga, ela é tida como excêntrica na pequena cidade, onde habita uma casa velha cheia de gatos, cachorros e árvores. Nessa casa, conversamos e gravei um vídeo com ela pela primeira vez. Na filmagem ela me fala sobre violência, aprendizado e toca piano. No dia seguinte voltei para casa de posse dessas imagens e fiz em algumas horas uma primeira edição de cerca de 10 minutos do vídeo que na época chamei “Casa da Bruxa”.

Essa edição rápida e intuitiva de imagens tecnicamente medianas, feitas com uma câmera simples e com problemas na captação de som, foi mostrada para a professora Eli Fabris que, na época, era minha orientadora na especialização em docência. Ela sugeriu que o artigo de conclusão da especialização fosse sobre esse vídeo. Nesse artigo faço uma primeira tentativa de aproximação com a obra de Foucault, em especial o conceito de estética da existência<sup>3</sup>, que seguirá sendo de meu

---

<sup>3</sup> FOUCAULT, Michel. Uma Estética da Existência (entrevista). In: Ditos & Escritos V – ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 288-293.

interesse no desenvolver do trabalho, bem como com o texto “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”<sup>4</sup>, de Jorge Larrosa.

Ter feito e editado esse vídeo e ter escrito esse artigo me fez começar a perceber o quanto as imagens que tinha feito eram potentes, não somente para mim mesmo (pelo seu conteúdo de nostalgia, reencontro e memória), mas que também por vezes podiam sê-lo para as outras pessoas que tivessem contato com elas. Isso pode parecer uma afirmação ingênua vinda de um diretor e fotógrafo profissional, mas nessa época eu ainda tinha uma ilusão sincera de que essas imagens, muito em função de sua baixa qualidade técnica, e apesar do retorno extremamente positivo de todos que tiveram acesso a elas, não eram boas o suficiente para existirem publicamente. Eu intuía, no entanto, que o conteúdo dos vídeos era forte, e logo soube que precisava fazer mais imagens e visitar outros lugares e pessoas que também fizeram parte da minha infância. Durante o ano de 2012, essas imagens ficaram engavetadas e, graças a trabalhos remunerados que realizei, pude adquirir uma câmera de vídeo e foto profissional. A sensação de perda e apagamento causados pelo tempo nas imagens da infância com as quais tive contato nessa viagem em que visitei Maria, a professora de francês, bem como em outras que só existiam nesse momento ainda como memória, foi aos poucos se intensificando, assim como o desejo de retornar e registrá-las de alguma forma.

Decidi então retornar a Dom Pedrito no verão de 2013 no intuito de transformar o que antes eram imagens capturadas sem fim específico em um trabalho poético de fato. Essa visita, assim como todas as que se seguiram, contou com pouco planejamento, quase nenhuma verba e com uma agenda bastante flexível. Porém, já dispunha de melhor equipamento de

---

<sup>4</sup> LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação. Campinas, 2002, nº 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr.



captura de vídeo e foto, bem como já tinha uma intencionalidade no fazer.

### **1.3 Três Visitas a 5 Casas**

Por 3 vezes viajei até a cidade. Em cada uma dessas viagens voltei a visitar, gravar, fotografar e conversar com Maria, porém também expandi o conteúdo das capturas, passando a visitar outros lugares e pessoas que fizeram parte de minha infância. Esses lugares e pessoas foram extensivamente fotografados e videografados. Essas imagens, no entanto, foram capturadas de forma absolutamente intuitiva, sem roteiro, cronograma ou pauta definida. A única prerrogativa que movia o processo era a de tentar, na feitura desse grande arquivo de imagens, encontrar as que, depois de tanto tempo, estão se apagando gradativamente de minha memória. Como se pudesse criar um novo banco de imagens-memória. O resultado dessas visitas foi um vasto material, cerca de 2.500 fotografias e mais de 6 horas de imagens em vídeo.

Esse material, desde então, existe e pesa. Eu convivo com ele. Eu o estudo. Ele faz parte do meu dia a dia. Eu sonho com ele. Ele cria novas memórias, recriando as que fui buscar. Ele é um enigma para mim. Ele é extremamente familiar. Eu o conheço mais a cada dia. Eu falo sobre ele e mostro pequenos trechos para outros artistas. Me surpreendo e esqueço, e lembro, e apago constantemente informações. Fragmentos de memória gerando outras. Eu o edito. Escolho partes, junto com outras. Trabalho as imagens, fazendo da técnica um lugar de segurança e experiência. Embaralho e disponho dessas imagens e sons em um exercício obsessivo de criação. Escrevo sobre elas. Quando tento me afastar, elas seguem presentes, já são uma nova parte de mim. Existem e são, a seu modo, afirmação criativa constante.

Esse material bruto foi decupado, transcrito e editado em formatos diversos, gerando alguns resultados, como os elencados nas próximas páginas. É importante, no entanto, ressaltar que minha intenção ao citar os trabalhos a seguir não é a de abordá-los como objetos de estudo deste texto, mas sim de descrevê-los brevemente como experiências que antecederam o desenvolvimento do trabalho atual. Trata-se de documentações de um processo de investigação poética que, como esboços em grafite para o que virá a ser uma pintura, apontam caminhos, sem escrevê-los em pedra. Meu propósito não é analisá-los demoradamente, mas sim citá-los como experimentações livres que conduziram (mesmo que muitas vezes indiretamente) aos conceitos e questionamentos desenvolvidos mais tarde neste texto.

### 1.3.1 Casa da Bruxa

Esta é a peça de vídeo citada anteriormente. Feita a partir de imagens apenas da primeira visita a Maria. Ela nunca foi exibida publicamente.



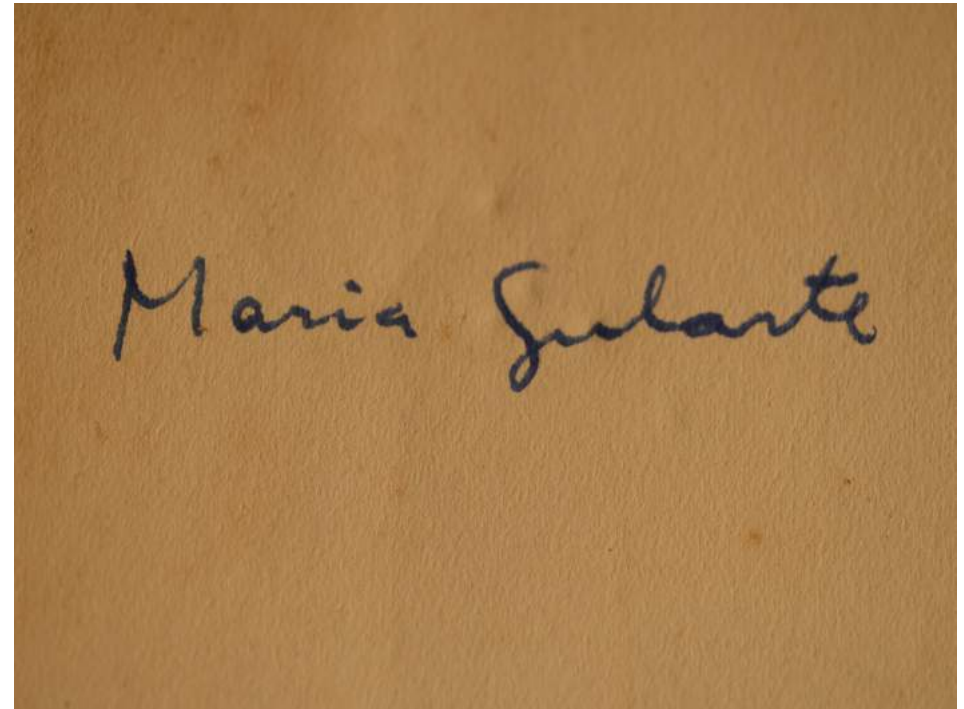
*Ilustração 3: Frame do vídeo "Casa da Bruxa". Acervo pessoal*



*Ilustração 4: Frame do vídeo "Casa da Bruxa". Acervo pessoal*

### 1.3.2 Memórias de uma Moça Bem-comportada

Este vídeo de 7 minutos foi realizado para a Atividade de “Laboratório de Criação de Textos”, ministrada pela professora Elida Tessler no PPGAV UFRGS. Ele é uma primeira tentativa de abordar imagens fotográficas antigas e textos no trabalho. Trata-se das imagens fotográficas de livros que encontrei em um depósito nos fundos da antiga casa dos meus pais, nos quais há a assinatura de minha mãe, entre eles o livro homônimo ao vídeo, de Simone de Beauvoir. A maioria são obras do existencialismo francês, e acredito serem os livros de quando minha mãe estudava filosofia. Eles estavam se desfazendo, as páginas já amareladas. Na adolescência, eu os encontrei e li. Um em particular chamou a minha atenção: “Bodas em Tipasa”, de Albert Camus. Neste livro, ela assinava ainda seu nome de solteira e havia várias frases sublinhadas. O vídeo propõe que quem o assista veja imagens dos livros assinados e leia trechos das frases sublinhadas no livro de Camus. Ao final, ele mostra fotografias antigas de família encontradas nesse mesmo depósito.



*Ilustração 5: Frame do vídeo "Memórias de uma Moça Bem-comportada". Acervo pessoal*

Boyd's



Boyd

Boyd

Boyd

Boyd

MUS

### 1.3.3 Casa de Família

Vídeo de 19 minutos exibido de 3 a 18 de julho de 2014 na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, na exposição “Viveiros”, ação de integração entre as atividades acadêmicas “Seminário de Articulação Teórico-prática”, ministrada por Marilice Corona, e “Documentos de Trabalho”, ministrada por Flávio Gonçalves no primeiro semestre de 2014, no PPGAV UFRGS. Este vídeo se divide em duas partes. A primeira é um trecho do vídeo “Memórias de uma Moça Bem-comportada”, reeditado de forma que a sua velocidade, direção e ritmo sejam controlados



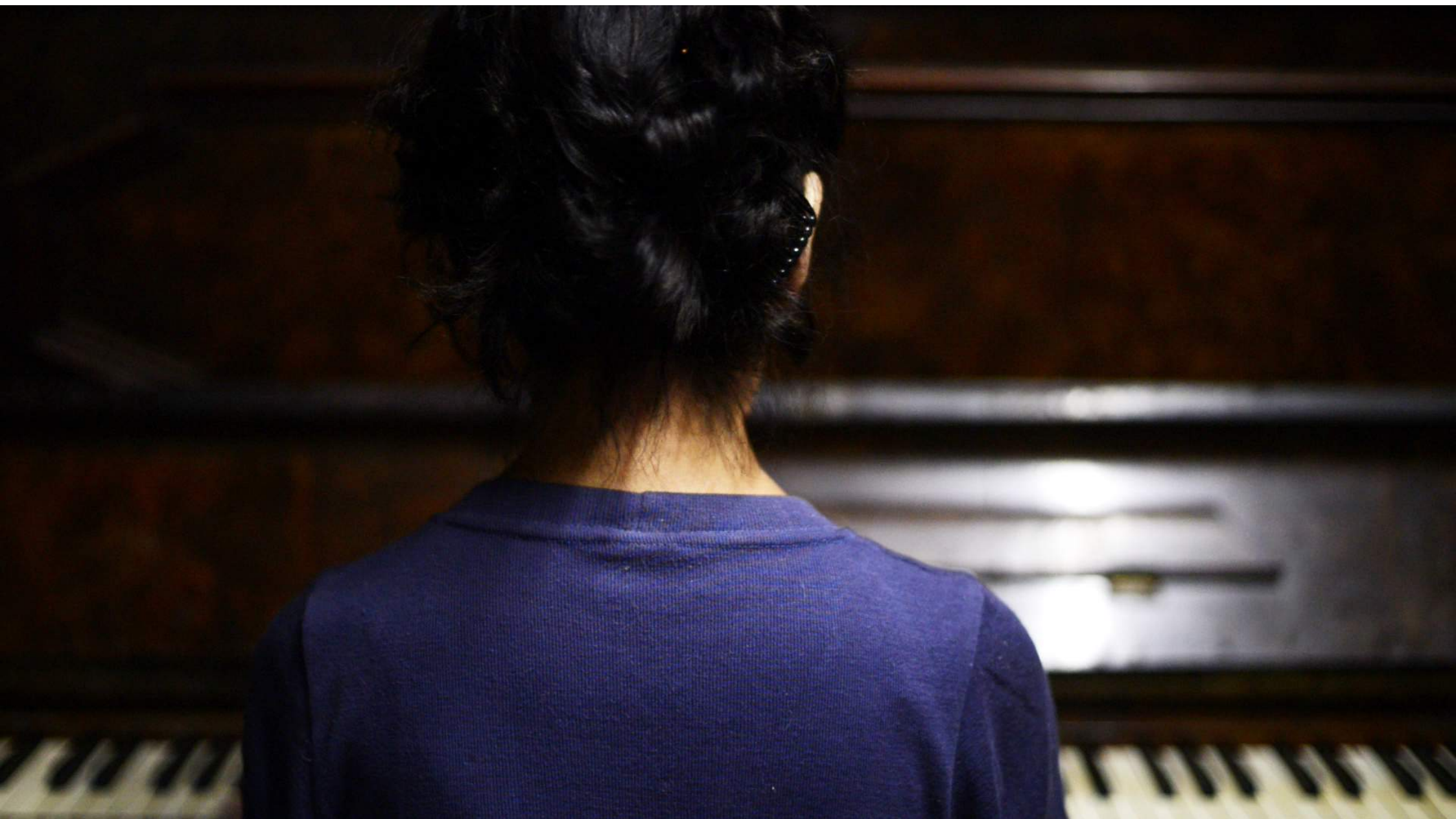
*Ilustração 7: Frame do vídeo "Casa de Família". Acervo pessoal*

pela movimentação do meu indicador. A segunda parte são imagens da antiga casa de meus pais, bem como alguns planos de outros lugares, todas extraídas do banco de imagens iniciado na primeira visita à cidade.



*Ilustração 8: Frame do vídeo "Casa de Família". Acervo pessoal*





*Ilustração 9: Frame do vídeo "Casa de Família". Acervo pessoal*



*Ilustração 10: Fotografia da série "Se Você Olhar Longamente para um Abismo, o Abismo Também Olha para Dentro de Você" (sem título). Acervo pessoal*

### **1.3.4 Se Você Olhar Longamente para um Abismo, o Abismo Também Olha para Dentro de Você**

Série de foto-esculturas feitas por comissionamento da revista Arte Contexto para a exposição coletiva "Reabito", realizada no Galpon de 29 de outubro a 07 de novembro, e depois na Casa Tereg, de 12 de novembro a 06 de dezembro de 2014. Esta série de peças trazia uma tentativa de aproximação quase literal entre o trabalho desenvolvido no mestrado e o processo de pesquisa "Desorganismos", que realizei com o apoio da Bolsa Décio Freitas/Fumproarte de pesquisa em arte, o qual resultou mais tarde na exposição de mesmo nome, realizada na galeria Xico Stockinger, espaço gerido pelo MACRS na Casa de Cultura Mário Quintana. Tratavam-se de 7 foto-esculturas geométricas que eram tanto manipuláveis e vestíveis como capacetes quanto funcionavam como instalação, recobertas por uma mistura de imagens fotográficas do trabalho de mestrado, em especial as fotografias feitas na segunda viagem à cidade, e da série "Desorganismos". Dentro das peças, havia

diversos adesivos com a palavra abismo<sup>5</sup> e algumas instruções textuais propostas para quem as vestisse.

Link: [artcontexto.com.br/reabito\\_3.html](http://artcontexto.com.br/reabito_3.html)



*Ilustração 11: Fotografia da série "Se Você Olhar Longamente para um Abismo, o Abismo Também Olha para Dentro de Você". Acervo pessoal*

---

<sup>5</sup> O nome da série é uma frase de Nietzsche (NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.) e também, por ser tratarem de peças manipuláveis, um tributo ao trabalho de Lygia Clark, em especial à série "Máscaras Sensoriais: Abismo".

### 1.3.5 Sala de Ciências

Vídeo de 4:30 minutos exibido em *looping* na mostra coletiva de artes do vídeo “Audiovisual Sem Destino (AVSD)”, a convite da coordenadora Elaine Tedesco, de 12 a 22 de maio de 2015, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Este vídeo apresenta uma edição de imagens feitas no antigo laboratório de ciências da escola onde estudei quando criança.



Ilustração 12: Frame do vídeo "Sala de Ciências". Acervo pessoal



*Ilustração 13: Frame do vídeo "Sala de Ciências". Acervo pessoal*

### 1.3.6 5 Casas

Este é o título do longa-metragem documental autoficcional que estou produzindo a partir dos vídeos do trabalho. O projeto do longa recebeu o apoio para desenvolvimento de projeto do Bertha Fund, outorgado pelo IDFA (Festival Internacional de Cinema Documental de Amsterdam) e do PRODAV 04, do governo federal brasileiro (ANCINE), através do FSA (Fundo Setorial do Audiovisual), bem como participou do encontro internacional de coprodução Cinemundi, da Mostra CineBH. Este aspecto do trabalho, no entanto, ainda se encontra em fase de pré-produção e não estará concluído até a apresentação deste texto.

A resolução de ampliar o trabalho do mestrado, fazendo com que um de seus desdobramentos seja um longa-metragem, vem somar ao desejo (já demonstrado no pensar as peças descritas anteriormente) de que o trabalho tenha resultados diversos, que ele não esteja limitado a uma mídia ou técnica ou espaço, mas que as imagens desse grande banco que criei e seguirei criando possam ser editadas e vistas de formas múltiplas e mutáveis. No entanto, após as tentativas de abordagem das peças realizadas anteriormente, definir o projeto de longa-metragem em andamento trouxe uma especificidade formal que no momento é uma das norteadoras do trabalho. A divisão estrutural do material captado em 5 partes: 5 casas, 5 personagens, 5 capítulos, 5 abordagens.



**5 CASAS**

# CASA DA BRUXA





Em uma casa velha, cercada de árvores, vive uma professora. Essa mulher, de postura impecável, de roupas muito asseadas ainda que puídas, de cabelos muito negros, sorriso fácil e olhos atentos vive cercada por 4 cachorros e um sem número de gatos. Nessa casa, ela toca piano, ensina francês e lê. Dorme muito tarde, acorda muito cedo, e caminha rapidamente, sempre de salto. A casa é cheia de livros, bibelôs de animais e *souvenirs* franceses, e habita o imaginário das crianças da cidade como um lugar de mistérios. Um lugar diferente das outras inúmeras casinhas de arquitetura tipicamente portuguesa que a cercam. Uma casa de bruxa.



# CASA MAL-ASSOMBRADA

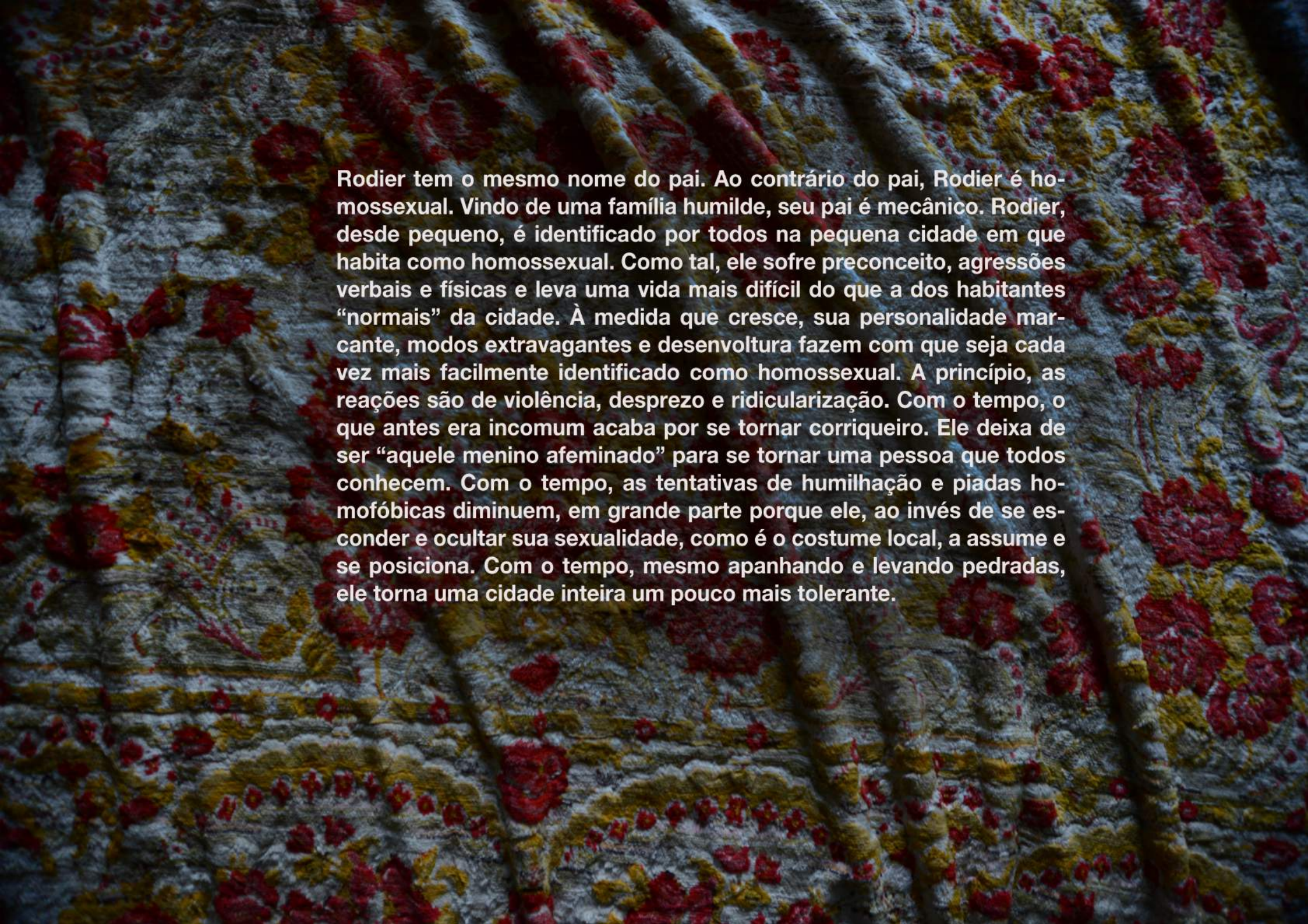


O terreno na parte sudoeste do estado é extremamente plano. É possível percorrer quilômetros vendo o horizonte em todas as direções, sem árvores, sem montanhas, apenas um mar de campo. No meio dessa imensidão, uma casa antiga e, nos fundos dessa casa, um galpão. Nesse galpão, um senhor. “Seu Ricardo” passou a vida sozinho nesse lugar, longe da família que visita uma vez por mês na cidade há duas horas de distância, cuidando de uma casa que não é sua. Ele vive sozinho pois ninguém mais tem coragem de viver lá. Dizem que os espíritos das pessoas que um dia lá habitaram seguem surgindo à noite para espantar os intrusos. Ele próprio não se arrisca a entrar na casa grande após o pôr do sol.





**CASA DE BONECAS**



Rodier tem o mesmo nome do pai. Ao contrário do pai, Rodier é homossexual. Vindo de uma família humilde, seu pai é mecânico. Rodier, desde pequeno, é identificado por todos na pequena cidade em que habita como homossexual. Como tal, ele sofre preconceito, agressões verbais e físicas e leva uma vida mais difícil do que a dos habitantes “normais” da cidade. À medida que cresce, sua personalidade marcante, modos extravagantes e desenvoltura fazem com que seja cada vez mais facilmente identificado como homossexual. A princípio, as reações são de violência, desprezo e ridicularização. Com o tempo, o que antes era incomum acaba por se tornar corriqueiro. Ele deixa de ser “aquele menino afeminado” para se tornar uma pessoa que todos conhecem. Com o tempo, as tentativas de humilhação e piadas homofóbicas diminuem, em grande parte porque ele, ao invés de se esconder e ocultar sua sexualidade, como é o costume local, a assume e se posiciona. Com o tempo, mesmo apanhando e levando pedradas, ele torna uma cidade inteira um pouco mais tolerante.



**CASA DE DEUS**



Em uma rua de paralelepípedos, se ergue uma enorme construção cinzenta. Uma capela no lado direito imponente com sua torre, ao seu lado um convento com suas escadarias, jardins, poços, paredes muito altas e janelas enormes com grades de ferro. Dentro desse antigo convento, salas de aula, laboratórios, uma biblioteca e uma sacristia. Nessa sacristia, um grupo de freiras reza. Entre elas, uma velha freira de feições severas. Se chama Irmã Amélia. O convento hoje em dia é uma escola de ensino fundamental. Irmã Amélia até hoje é conhecida como a diretora mais temida pelas crianças.



**CASA DE FAMÍLIA**



Minha mãe morreu quando eu era ainda muito jovem, 8 anos. Meu pai viveu sozinho na mesma casa em que criou seus 3 filhos até a sua morte, 8 anos depois. Quando morreu, ninguém além dele habitava a grande casa velha em que fui criado. Eu e meus irmãos esvaziamos a casa de tudo que estava em condições de uso de que precisávamos, doamos o resto, vendemos algumas poucas coisas. Mesmo assim, era uma casa que abrigou durante tantos anos uma família inteira, e portanto havia ainda muitos objetos sem valor comercial ou utilitário, porém cheios de memórias. Sem saber o que fazer com esses objetos, fizemos o que sempre fizemos com o incômodo, o indesejado, encaixotamos tudo e escondemos no fundo de um galpão escuro, como que querendo encaixotar essas lembranças por não saber como lidar com elas. Esses objetos permaneceram lá, encaixotados, pelos últimos 20 anos. Este documentário vai abrir essas caixas e registrar seu conteúdo em vídeo e fotos.



### 1.3.7 Ensaio para 5 Casas

Este é o vídeo que será exibido na banca de defesa deste texto. Penso ele tanto como um desdobramento do trabalho em si quanto como um espaço de experimentação para o longa e para futuras peças de vídeo. Trata-se de uma montagem de um conjunto de algumas cenas e sequências pensada especificamente para uma sala de cinema.

Cildo Meireles cita o caso de Michael Collins<sup>6</sup> para falar sobre uma situação de meio, de estar entre. Ao mencionar o astronauta que, apesar de voar junto com Neil Armstrong e Edwin Aldrin até a lua, não desceu na sua superfície, permanecendo no comando da nave em órbita. Cildo vai apontar um interesse por aquilo que apresenta algo de incompleto, de transitório, que está entre o começo e o final.

O vídeo “Ensaio para 5 Casas” é feito dessa ideia de meio. Ele nunca será finalizado, suas imagens e sons não passarão pelas mãos de outros artistas nem técnicos. Ele terá apenas uma exibição, será visto por poucas pessoas em uma sala de cinema no dia da banca de defesa. Ele existirá apenas para os olhos e ouvidos daqueles que comparecerem a um lugar específico em um dia e horário específicos. Ele traz em si fragmentos dos elementos conceituais desenvolvidos nos capítulos seguintes deste texto, porém não deve ser compreendido como uma ilustração desses elementos, mas sim como uma peça independente que se utiliza desses conceitos na experimentação de um formato transitório, localizado, fadado ao desaparecimento, como o é a memória das imagens que apresenta.

Interessa-me sobretudo neste momento do processo desenvolvido em “5 Casas” essa possibilidade de

---

<sup>6</sup> CILDO (documentário). Direção: Gustavo Moura de Rosa. Brasil: Matizar, 2009 [produção]. 1 filme (78 min), HD, colorido.

incompletude, de imagens permeadas por vãos, por espaços de opacidade. Esse vídeo, por incorporar a ideia de algo que está no meio, está também liberto para ser um terreno de experiência. Sua liberdade e sua força vêm de sua fugacidade.

## Capítulo 02

### Sobre Habitar e Ser Habitado

## 2.1 A Noção de Casa: Visitando Bachelard

Gaston Bachelard discorre belamente sobre a casa em “A Poética do Espaço”<sup>7</sup>. Ele evoca o sentido da casa da infância como espaço de abrigo, de segurança, de concha, a casa que “protege o sonhador”<sup>8</sup>. Porém, ele vai ampliar a relação desse espaço com o indivíduo pela noção de habitar. As diferentes formas desse habitar desdobrarão diferentes possibilidades de espaço. Passado e presente poderão ser habitados e reabitados estabelecendo relações múltiplas. A rememoração do passado encontrará na casa antiga um terreno fértil, assim como gerará o que ele descreve como uma “inscrição física”<sup>9</sup> que a casa natal deixa em nossos corpos. Para ele, habitar a casa é conferir a ela o seu potencial de “integração de pensamentos e lembranças”<sup>10</sup>, e compreender que as imagens da casa “estão em nós assim como nós estamos nelas”<sup>11</sup>.

A casa onírica deixa de ser apenas espaço físico, e habitá-la passa a ser levá-la consigo, levá-la inscrita em memória como “devaneio”<sup>12</sup> e no corpo como “diagrama das funções de habitar aquela casa”<sup>13</sup>. A casa nos habita assim como nós a habitamos. Ela está em nós como espaço constitutivo, como casco que molda o corpo e por ele é moldado<sup>14</sup>, como imagens

---

<sup>7</sup> BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>14</sup> “O osso do crânio é um material plástico para o cérebro que o constrói e o adapta à sua forma.” PENONE, Giuseppe apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser Crânio. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 63.

de memória refeitas em sonhos, como agrupamento de espaços que simbolizam relações – “o sótão”<sup>15</sup>, “o porão”<sup>16</sup>, “os cantos”<sup>17</sup> – e que vão estabelecer um terreno comum a todos nós.

Mais do que citar as formas como Bachelard descreve a casa como espaço de possibilidade poética, interessa perceber a forma como ele lida com a ideia de uma representação da casa que considere sua relação com o outro. Ele coloca o simples descrever a casa da memória como algo insuficiente para evocar seu potencial de espaço habitável, propondo, então, uma forma de aproximação que vai chamar de “visitar”: “As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. Descrevê-las seria fazê-las visitar.”<sup>18</sup> E ao “fazê-las visitar” ele vai propor que o público ou leitor possa, ao ter acesso à representação da casa, encontrar nela não a casa de quem realizou a representação, mas sim um eco da sua própria. Ele propõe que o visitar a imagem da casa do outro seja habitá-la e também voltar a habitar por instantes a própria casa. Encontrando assim, nessa casa onírica, um “valor de intimidade”<sup>19</sup> que só é possível quando “os olhos do leitor deixam o livro”<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> BACHELARD, Gaston, Op. Cit., p. 23 et seq.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 145 et seq.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 33.

A representação da casa pode, então, ecoar dentro de cada um por remeter não a uma casa-ideia platônica que nos uniria a todos, mas antes a casas-memórias que habitam cada um assim como são habitadas por todos. Me interessa particularmente esse “induzir o leitor ao estado de leitura suspensa”<sup>21</sup>, bem como o tomar para si que Bachelard vai apontar como possibilitador dessa suspensão. Ao erguermos os olhos do livro e divagarmos, por um instante habitamos oniricamente a casa natal. Ao admitirmos o devaneio como forma de habitar, podemos entender as imagens da casa como potencialmente universais porque íntimas. Ele vai propor que as imagens da casa de família passem a ser meios mais do que fins. Que elas sejam portas que conduzam a um espaço íntimo e, como tal, universal: o espaço da memória.

Interessante perceber como para ele o que conduz a esse espaço é o íntimo, é o que está



*Ilustração 14: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

<sup>21</sup> Idem.

gravado em nossa mente como recordação pessoal, porém levando a uma ideia de conexão entre pessoas diferentes. O desejo de visitar e habitar as minhas "5 Casas" vem de uma constante busca de reencontro com espaços íntimos. Porém, ao expor os conjuntos de vídeos e fotos resultantes dessa busca, se torna possível ressignificá-la na proposição desse espaço como algo que pode ser compartilhado, "visitado", e conduzir os visitantes a habitar suas próprias casas através das imagens das minhas.

## 2.2 O Íntimo e o Outro: da Noção de "Si" e Autobiografia

Autobiografia e autoficção são termos comumente associados à literatura, porém dos quais a arte se apropria ocasionalmente. Podemos entender a autobiografia como uma representação de uma vida, um período ou um acontecimento descrito ou, de outra forma, registrado pelo próprio sujeito que protagonizou ou viveu os fatos apresentados, e autoficção como a ficcionalização parcial desse tipo de relato. Para que se possa falar de um sujeito, de um indivíduo que descreve ou inventa a própria vida ou partes dela, precisamos, no entanto, pensar um instante sobre o que seria um sujeito, o que seria a noção de "si". Proponho que partamos de uma perspectiva foucaultiana:

"Quem sou eu, o que sou? Pois bem, sou de carne, sou de sopro e sou um princípio racional." Enquanto carne o que sou? Sou de lama, sou de sangue, de ossos, de nervos, de veias, de artérias. Enquanto sopro a cada instante expulso uma parte do meu sopro para aspirar uma outra. O que resta é o princípio racional, o princípio diretor, e é este que devemos libertar. [...] Da carne, fazemos a análise material por seus componentes: lama, sangue, água, nervos, etc. Do sopro, fazemos a análise temporal: sua descontinuidade e sua perpétua renovação. E finalmente resta a razão, o princípio racional, em [que] podemos encontrar nossa identidade."<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 369.



Foucault cita Marco Aurélio para descrever uma divisão analítica da noção de “si”, que se dividiria entre os aspectos físicos e/ou temporais e o aspecto intelectual, chamado por ele de “princípio racional”<sup>23</sup>, no qual se encontra a “identidade”<sup>24</sup>. Essa divisão lança o conceito de “si” no campo propositivo da criação. O corpo, matéria viva e pulsante, é inegável. A razão, no entanto, é organização discursiva onde não existe isenção. Foucault coloca a libertação do “princípio racional”<sup>25</sup> como vontade de verdade, porém creio que seja preciso compreender que verdade em identidade não pode ser reduzida a ideias de fisiologia, de impulsos inatos ou instintos, mas antes que o conhecimento de si enquanto constituidor de identidade é sim representação estética, seja ela autopoietica<sup>26</sup> ou construção racional.

O pensar o “si” constrói o “si” de forma racional, não somente lhe identificando tendências como também lhe atribuindo características. A forma como Foucault propõe essa construção relaciona-se ao que ele denomina “cuidado de si”<sup>27</sup>. Ele aponta várias formas desse cuidado, e entre elas identifica em Sêneca e Galeno a proposição de “um serviço de alma”<sup>28</sup> em que indica a necessidade da presença do outro, seja como guia ou interlocutor. Descreve ainda a forma como os gregos associavam a cultura de si a conjuntos específicos de práticas filosóficas e físicas, as quais promoviam o exercício da autocontemplação bem como o direcionamento ao que ele chama de “discursos verdadeiros”<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel, op. cit., loc. cit.

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. Autopoiesis and cognition : the realization of the living. D. Reidel Publishing Company, 1980.

<sup>27</sup> FOUCAULT, Michel, op. cit., p. 597.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 604.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 606.

Foucault ainda se debruça sobre a relação entre o cuidado de si e o conhecimento de si da antiguidade grega à contemporaneidade cristã<sup>30</sup>. Para tanto, discorre sobre a forma como a igreja “pode conceber a iluminação como a revelação de si”<sup>31</sup> através da análise dos termos *exomologêsis*<sup>32</sup> e *exagoreusis*<sup>33</sup>. Ambos se relacionam a uma noção de renúncia de si mesmo pela externalização de si, pela “expressão da verdade do sujeito”<sup>34</sup>, sendo o primeiro associado a uma expressão teatralizada e pública de autorreconhecimento do indivíduo como penitente e o segundo a uma “verbalização contínua dos pensamentos”<sup>35</sup> praticada em uma relação de obediência a um mestre. A revelação de si como forma de renúncia e iluminação está, em ambos os casos, associada à construção de narrativas, sejam elas verbais ou teatralizadas. O apresentar a si mesmo (como pecador ou como discípulo obediente) em atos de criação narrativa coloca a relação com o outro como parte fundamental do caminho que leva à redenção. O cuidado de si passa pela externalização do conhecimento de si para o outro.

A essas noções de necessidade de interlocução e de práticas de autoconhecimento e expressão de si podemos relacionar a feitura de autobiografias. A criação de discursos ou obras autobiográficas possibilita que o autobiógrafo tanto disponibilize uma faceta do seu “si” para o outro quanto adote práticas ou ações específicas de autocontemplação. A autobiografia é, em geral, direcionada ao outro, e pode abarcar representações mais ou menos teatralizadas de um sujeito, possibilitando um exercício tanto de autorrepresentação quanto de criação.

<sup>30</sup> As técnicas de si « *Technologies of the self* » (Université du Vermont, outubro, 1982; trad. F. Durant-Bogaert). In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 783-813, por Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 21.

Ideias do que na verdade significa “o eu” variaram e ainda variam consideravelmente. Elas abrangem desde um eu imaginário coerente e autônomo até um composto de muitos fragmentos. [...] Autobiógrafos observam a si mesmos, e abrem a si mesmos para a observação de seus leitores. O processo equivale a olhar em um espelho, o que, de acordo com Jacques Lacan, constitui uma parte importante da formação do eu. Olhar em um espelho, bem como ser olhado pela sociedade, é uma forma de constituição e identificação do eu. Lacan argumenta que isso sempre localiza a imagem do eu no exterior. A formação do eu é um processo consecutivo: em um momento eu sou sujeito, e então eu sou objeto. Esse processo é emulado na criação da autobiografia, a qual permite ver a si próprio como outro, enquanto o escrever se torna um meio de criação de identidade, e deve ser visto como um meio para a formação individual do eu.<sup>36</sup>

Barbara Steiner e Jun Yang ao citarem Lacan, corroboram a noção foucaultiana de um cuidado de si através da disponibilização de si ou partes ou representações de si para o olhar do outro. Conferindo, assim, ao autobiógrafo a possibilidade de uma “constituição e identificação do eu”<sup>37</sup> através dessa exposição e, ao mesmo tempo, possibilitando o próprio olhar sobre a imagem de si mesmo como algo externo. Entendo esse movimento de externalização da autoimagem como uma forma de buscar um certo distanciamento dessa imagem. A metáfora do espelho na criação da autobiografia, seja o espelho nos olhos do outro ou a própria imagem autobiográfica como geradora de reflexo externo, sugere essa necessidade de deslocamento do olhar. A essa ideia de deslocamento podemos associar a noção de uma prática autoficcional.

Fernando Pessoa, em “O Livro do Desassossego”, descreve: “Gostava de ver a minha face refletida porque podia sonhar que era a face de outra criatura”<sup>38</sup>. O distanciamento, aqui, é visto como possibilitador de um espaço. O não reconhecimento

---

<sup>36</sup> STEINER, Barbara e YANG, Jun. *Autobiography*. New York: Thames e Hudson, 2004, p. 11. Tradução minha do original em inglês.

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares. Vol. I. (Organização e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha.) Coimbra: Presença, 1990, p. 76.

do “eu” na própria imagem permite que essa imagem seja preenchida de informações projetivas, de novas características, de imaginação ou mesmo de uma clareza sobre a própria imagem e suas possibilidades latentes. Para Barthes:

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 e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se pelo menos a fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique!<sup>39</sup>

Barthes relaciona à imagem um peso que a dissociaria da possibilidade de uma autorrepresentação efetiva. Esse descompasso entre a imagem de si e o “si” é indicativo da lacuna entre o indivíduo e sua autobiografia, ou entre o artista e a representação. É evidente que a representação aponta necessariamente uma ausência<sup>40</sup>, logo podemos perceber que a autorrepresentação aponta necessariamente uma ausência do “si”. Barthes deixa claro que essa ausência se deve ao caráter “imóvel” da imagem em contraponto à leveza do ser vivo e em constante processo de transformação. Entender e admitir essa cisão é compreender o caráter fundamentalmente fragmentário e autoficcional da autobiografia visual. Ao falar sobre o filme de Jean-Luc Godard “*JLG/JLG Autoportrait de décembre*”<sup>41</sup>, Anna Maria Guasch vai apontar que:

<sup>39</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 24.

<sup>40</sup> CRIMP, Douglas. *La actividad fotográfica de la posmodernidad*, In: Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 151.

<sup>41</sup> *JLG/JLG - Autoportrait de décembre*. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça: Gaumont, 1994 [produção]. 1 filme (62 min), 35mm, colorido.



*Ilustração 15: Frame do filme "JLG/JLG - Autoportrait de décembre".  
Direção: Jean-Luc Godard. Suíça: Gaumont, 1994 [produção]. 1 filme  
(62 min), 35mm, colorido.*

de sua autorrepresentação do que a própria imagem de seus corpos e/ou rostos. Creio ser essa uma noção fundamental para compreender a proposta autobiográfica deste trabalho: a de que é possível se autorrepresentar pelas imagens que nos cercam

Neste filme Godard manifesta sua presença como autor somente mediante sua ausência ou, dito de outro modo, este autorretrato não mostra o autor, mas sim o que este percebe. Godard se concebe como artista e como receptáculo, reflexo e, às vezes, como suporte de escritura, ações que nunca poderiam suceder se o autor "autoral" reinasse de forma absoluta, pois o seu ego ocuparia o lugar que corresponderia ao mundo.<sup>42</sup>

Ela ainda cita Sol Le Witt falando sobre seu trabalho "Autobiography"<sup>43</sup>, no qual o artista fotografa extensivamente detalhes de sua casa/estúdio em Nova Iorque pouco antes de se mudar para Spoleto, na Itália, quando este diz que "a melhor imagem de mim mesmo não é tanto a de um retrato ordinário quanto as fotografias de todos os objetos com os quais vivi."<sup>44</sup>. Tanto Godard quanto Le Witt vão conferir às imagens do que os cerca a função de constituidoras mais eficientes

<sup>42</sup> GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías Visuales: Del Archivo al Índice*. Madrid: Siruela, 2009, p. 60 – 61.

<sup>43</sup> LE WITT, Sol. *Autobiography*. 1 original de arte, livro de artista contendo imagens fotográficas. Nova Iorque: Multiples Inc. E Boston: Michael K. Torf, 1980.

<sup>44</sup> GUASCH, Anna Maria. op. cit., loc. cit., p. 67.

ou cercaram cotidianamente. Essas imagens-memória são parte de mim, e me possibilitam disponibilizar para o outro alguns fragmentos da memória que me constituem de forma muito mais efetiva e poética do que um autorretrato, utilizando apenas a minha imagem, poderia permitir.



Ilustração 16: LE WITT, Sol. Autobiography. 1 original de arte, livro de artista contendo imagens fotográficas. Nova Iorque: Multiples Inc. E Boston: Michael K. Torf, 1980.

### 2.3 Sobre Refazer Memórias

Quando Nan Goldin apresenta a sua “Balada da Dependência Sexual”, ela diz:



*Ilustração 17: GOLDIN, Nan. Self Portrait Writing in my Diary, Boston. 1985. 1 fot., colorida.*

*The Ballad of Sexual Dependency* é o diário que eu deixo as pessoas lerem. Os meus diários escritos são privados; eles formam uma documentação fechada do meu mundo e me permitem o distanciamento para analisá-lo. O meu diário visual é público; ele se expande da sua base subjetiva com o *input* de outras pessoas. Estas fotos podem ser um convite para o meu mundo, mas elas foram feitas para que eu pudesse ver as pessoas nelas. [...] O instante de fotografar, ao invés de criar distância, é um momento de clareza e conexão emocional para mim.<sup>45</sup>

É essencial para este trabalho a noção de que a fotografia e o vídeo, como no caso dos diários escritos de Goldin, podem possibilitar o distanciamento necessário para melhor compreender o(s) objeto(s) registrado(s), mesmo estabelecendo uma forte relação emocional entre ele(s) e quem a ele(s) é exposto. O ato da captura é

colocado por ela como um momento de clareza, de possibilidade de conexão e fruição que vai posteriormente ser expandido pelo *input* de terceiros.

<sup>45</sup> GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova Iorque: Aperture, 1986, p. 06. Tradução minha do original em inglês.

Sob uma perspectiva semiótica<sup>46</sup>, pode-se olhar para a memória como símbolos do passado que são transformados em ícones através da imagem fotográfica e videográfica. Quando Bergson fala que “a verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente”<sup>47</sup>, deixa claro que a própria memória já é parte de um presente que olha para o passado e o transfigura constantemente. A esse movimento de transfiguração a fotografia e o vídeo acrescentam uma nova camada, congelando em índice imagens que buscam ser símbolos de outras do passado. Esses índices serão ainda reformulados ao serem vistos por terceiros, projetando já na sua feitura a criação de memórias futuras. Proponho, portanto, procurar por imagens duplamente deslocadas do tempo atual: essas imagens remetem ao passado, emulam as que foram, nesse passado, gravadas em minha memória. Possuem uma intenção de criação de novas imagens que são escavadas, extraídas de lembranças, as quais, apesar de terem o mesmo vínculo indicial que a fotografia e o vídeo carregam, já se veem transfiguradas pelo tempo desde o instante de sua criação.

As fotografias e vídeos feitos neste processo atualizam imagens mentais que estão, desde a sua gênese, em processo de transformação. Estabelecem, portanto, a explicitação de um vínculo entre passado e presente que sempre existiu, porém sendo agora traduzido em imagens na “invenção de novos objetos”<sup>48</sup>, que se inscrevem no tempo atual, bem como passam instantaneamente a ser a representação de um passado (mais próximo do que o das imagens originais, porém igualmente deslocado no tempo), assim como geram as memórias de sua feitura e dos momentos em que são revistas e/ou editadas, as quais já entram em processo de transformação desde a sua criação.

---

<sup>46</sup> PEIRCE, Charles Sanders. Estudos coligidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

<sup>47</sup> BERGSON, Henri. Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 280.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 40.



Michel de Certeau também colabora para o entendimento sobre as relações entre passado e presente na memória, ao afirmar que:

A memória prática é regulada pelo jogo múltiplo da alteração, não só por se constituir apenas pelo fato de ser marcada pelos encontros externos e colecionar esses brasões sucessivos e tatuagens do outro, mas também porque essas escrituras invisíveis só são claramente “lembradas” por novas circunstâncias. O modo da rememoração é conforme ao modo da inscrição. Seja como for, a memória é tocada pelas circunstâncias, como o piano que “produz” sons ao toque das mãos.<sup>49</sup>

De Certeau explicita as múltiplas mediações que ocorrem sobre a memória após sua criação, bem como entre a produção mnemônica e sua posterior rememoração, deixando claro o caráter construído que é inerente à memória “prática”<sup>50</sup>. A essas noções, deve ser ainda acrescentada a possibilidade de reinterpretação dessas memórias e suas diversas consequências. Assim, a memória já “marcada pelos encontros externos”<sup>51</sup> e “lembrada por novas circunstâncias”<sup>52</sup> poderá ser ainda transformada em imagem e sofrer novo processo de produção mnemônica não somente pelo sujeito que a transforma, mas também por quaisquer outros que venham a fruir essas imagens.

Em uma tentativa de refletir sobre essas transformações, o trabalho “5 Casas” faz uso das tecnologias videográficas e fotográficas na busca de um resgate de memória, no contato com pessoas, lugares e objetos, e, simultaneamente, de transformação dessas memórias em trabalho artístico. Interessa nela não apenas o seu potencial como documento, mas como trabalho artístico capaz de produzir imagens-memória que possam propor espaços de intimidade e conexão com quem a elas

<sup>49</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do Cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 1990, p. 163.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Idem.

tiver acesso.

Para compreender a abordagem utilizada, no entanto, é preciso que se faça aqui uma confissão. É preciso que se entenda as narrativas propostas como moldadas por alguém que nada tem de alheio ao que está sendo mostrado. O exercício de se colocar nessas Casas, o contato com essas pessoas e seu universo trazem em si potenciais de transformação. As pessoas retratadas fazem parte das minhas memórias e as histórias contadas são profundamente contaminadas por essas lembranças.

Este trabalho será sempre visto como um arranjo de poucas peças de um quebra-cabeças. Não somente por ser um registro de um momento específico de um processo ainda em desenvolvimento, mas também por formar imagens diferentes e novas em cada espectador a quem for exposto, ao mesmo tempo em que lhes propõe um espaço de rememoração. Nada aqui é impune. Nada aqui é isento de ramificações, de relações não explícitas, de recordações. Trata-se de uma tentativa de criação de um espaço de memória virtual, visual e auditiva extremamente íntimas, porém também compartilhadas. Como um relicário de imagens e falas que se constrói dos pontos de comunicação que propõe.

## 2.4 *Souvenirs* e Relicários

O termo memória me parece ainda poder ser associado a aspectos específicos do fazer. Trata-se tanto de uma busca por elementos da minha memória relacionada a pessoas, lugares e objetos quanto da criação de novos momentos mnemônicos que se estabelecem no ato da captação e edição, e de um outro, que só se concretiza na exibição das imagens.

As minhas memórias como realizador se relacionam diretamente com os aspectos visual e auditivo da feitura do trabalho. Durante as conversas, a posição em que me coloco, apesar de fazer perguntas, é mais de observador e ouvinte do que de interlocutor. Alguém que, depois de tantos anos, vê essas imagens e recorda, agora por intermédio de um aparelho, com a mesma curiosidade contemplativa que acompanhou cada visita a essas Casas, numa tentativa não somente de registrar o momento presente recortado no tempo, mas também de criar imagens que remetam à memória de outros momentos, os quais funcionem como um gatilho, como um *souvenir*.

A memória dos espectadores é criada a partir da recepção dos vídeos e fotos. Quem tem contato com eles tem acesso a recortes específicos dos outros dois momentos de criação mnemônica (a infância, onde se geraram as memórias “originais” e a feitura do trabalho, onde se geraram imagens-memória, fotografias, sons e vídeos novos na tentativa de reencontrar, atualizar e recriar as imagens da memória originais) gerando um terceiro, o contato com o trabalho, cuja memória poderá ou não remeter à sua própria e será tão individual quanto as outras. Esses recortes são conduzidos pela montagem, pós-roteirização e forma de exibição dos vídeos e pela edição e exibição das fotos. Aqui, o que antes era uma coleção de imagens/*souvenirs* pode se organizar em vídeos/relicário, séries de fotografias/reliquia e/ou exposições/relicário que vão ser vistos por outros, nos quais

cada um terá um espaço pessoal de fruição e criação mnemônica. Esses relicários se organizam a partir de experiências, sua feitura foi experienciada e sua recepção traz em si novas potências de experiências únicas e intransferíveis.

Quando Tisseron discorre sobre o luto no objeto recuperado em imagem fotográfica, ele faz referência à possibilidade que a fotografia traz de não ser “escolhida como uma representação do (objeto) desaparecido, mas como uma verdadeira substituição à sua ausência.”<sup>53</sup>, identificando, então, essa imagem fotográfica como transformada em uma “verdadeira relíquia”<sup>54</sup>. O autor vai ainda se referir à noção de relicário como as “lembranças do (objeto) desaparecido reduzidas a uma de suas partes.”<sup>55</sup>.

Gostaria, aqui, de sugerir a compreensão daquilo a que ele se refere como objeto como podendo se referir às imagens de memória que busco reproduzir no trabalho. O luto, no caso, sendo mais pelo apagamento dessas imagens do que pela perda dos que habitavam esses lugares e manuseavam esses objetos. Dessa forma, podemos entender a intenção de que o trabalho leve não ao que Tisseron aponta como negação ou aceitação do luto, mas à possibilidade, por ele descrita, de que a fotografia seja chamada a “substituir a certeza insuportável da degradação pela satisfação de uma representação não somente perene, mas também transfigurada.”<sup>56</sup>. Temos aqui presentes as noções de fotografia como relíquia explicitando seu caráter fundamentalmente fragmentário em relação às memórias nela contidas, assim como da sua possibilidade como representação transfigurada. Essa segunda sendo vista por Tisseron como ligada a uma “separação que permite torná-lo (o objeto, ou a

---

<sup>53</sup> TISSERON, Serge. *Les mystères de la chambre claire: photographie et inconscient*. Paris : Flammarion, 1996, p. 62.

<sup>54</sup> Idem.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 64.

imagem-memória) presente com uma intensidade que seria impossível de acontecer mesmo que ele ainda estivesse vivo.”<sup>57</sup>. A essa separação ele relaciona ainda uma intencionalidade no fazer fotográfico artístico, associando assim fragmentação e transfiguração intencional, recorte/enquadramento e autoficção.

As imagens/*souvenirs* e os conjuntos de imagens/relicários mostram fragmentos que remetem a memórias, fragmentos esses transfigurados, como o foram as próprias memórias, pelo tempo. A intencionalidade nessa fragmentação e transfiguração parte de uma tentativa de proposição de um espaço de relação com o outro. Organizar, editar, finalizar e exibir partes de um arquivo de imagens autobiográficas é propor narrativas autoficcionalizadas, dotadas ao mesmo tempo de intencionalidade e de uma certa opacidade, as quais se fazem evidentes ao se perceber que o que é mostrado pertence à ordem do fragmento e da seleção. A natureza fragmentária e autoficcional do trabalho "5 Casas" vem no intuito de tentar disponibilizar imagens da minha memória organizadas em narrativas de caráter lacunar, atravessadas não somente por ideias de um registro do passado, mas também pela plena compreensão de sua natureza incompleta, opaca, dotada de espaços a serem ofertados intencionalmente ao público.

---

<sup>57</sup> Idem.

## 2.5 Uma Apologia da Opacidade

Bachelard vai apontar a possibilidade de haver na imagem onírica da casa natal “uma voz tão distante em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam a fundo a memória”<sup>58</sup> pois “a casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra.”<sup>59</sup>. Se me permito aqui retornar a Bachelard é por perceber que as suas proposições de “habitar”, “visitar” e “ler” a casa da memória estão atreladas à noção de disponibilizar as lembranças da casa para o outro como forma de nele ativar as suas próprias. Ele vai nos possibilitar compreender esse ofertar ao outro um espaço de devaneio, de reencontro e memória como relacionado a uma troca entre artista e público que lida com imagens e narrativas fundamentalmente fragmentárias e dotadas de opacidade. A forma de alcançar o outro não é ofertar as próprias imagens de forma imparcial, o íntimo está proposto no que não se revela completamente, nas lacunas, no que está na “penumbra”, no instante em que o olhar atravessa a imagem e rememora. O relicário mostra apenas fragmentos, e sua organização e estrutura transfiguram a forma como vemos suas relíquias e como estas nos conduzem a imagens da memória. Os vídeos/relicário e fotos/relicário enquadram, editam e transfiguram as minhas imagens-memória em narrativas autoficcionais.

Nas palavras do poeta Waly Salomão:

Tem um culto, por exemplo, da transparência. Eu não partilho desse culto. Por que é mascarado que você vai adiante. O culto da transparência pra mim é o culto da banalidade. “Não gosto de quem não olha no olho.” Eu não partilho dessa mesma fraternidade católica. Não. Eu acho que você pode olhar nos meus olhos e não estar vendo absolutamente nada. Eu partilho mais disso, quer dizer, de um discurso propositadamente a favor da opacidade.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 32.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> SALOMÃO, Waly. In *Pan-Cinema Permanente*. Direção de Carlos Nader. Brasil: Ja Filmes, 2008 [produção]. 1 filme (83 min.), HD, colorido.



*Ilustração 18: Frame do filme "Pan-Cinema Permanente". Direção de Carlos Nader*

Boltanski propõe uma reflexão sobre a potência da autobiografia como possibilitadora de um espaço de conexão entre quem a cria e quem a recebe. Ele ressaltava o poder contido na relação entre quem se autorrepresenta e quem se identifica com aspectos dessa autorrepresentação. Percebo que muitos artistas lidam de formas diversas com essa ideia de imbuir seus trabalhos de elementos de opacidade e ficcionalização. Creio serem essas maneiras de dotar esses trabalhos de lacunas capazes de encontrar, nos outros, ressonância. Me proponho a abordar brevemente o trabalho de alguns desses artistas e algumas possíveis relações com o trabalho desenvolvido em 5 Casas, a começar pelo próprio Boltanski:

### 2.5.1 Christian Boltanski

O artista francês Christian Boltanski (Paris, 1944) reconstrói sua infância em seus trabalhos utilizando materiais apropriados ou produzidos. Ele busca nas imagens do outro a sua própria imagem da infância<sup>61</sup>, performatiza memórias de comportamentos infantis, refaz objetos que possuía na infância em gesso, reconstitui as suas cantigas de infância em um disco de vinil<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> BOLTANSKI, Christian. *Les reconstitutions de sa Geneusse : 10 Portraits Photographiques de Christian Boltanski, 1946 – 1964*, 1972.

<sup>62</sup> BOLTANSKI, Christian. *Les reconstitutions de sa Geneusse: Reconstitution de Chansons qui Ont été Chantées a Christian Boltanski entre 1944 et 1946*, 1971.





*Ilustração 19: BOLTANSKY, Christian. Autel de Lycée Chases, 1987. 1 original de arte, instalação.*

Boltanski reimagina sua infância tornando-a algo novo. Constrói pequenas narrativas com imagens, palavras e sons misturando “fatos” e ficção na intenção de inventar uma nova infância (ou várias), e com ela, quiçá um novo si. Me interessa perceber em seu trabalho não somente os aspectos conceituais, que em muito podem se relacionar com o trabalho desenvolvido aqui, mas também as construções imagéticas que ele propõe.

Desde o início, seu trabalho já compreendia formatos múltiplos (livretos de artista, performances, objetos e instalações). Mas com o tempo ele vai passar a desenvolver instalações fotográficas a partir de fotografias apropriadas. Conjuntos de imagens fotográficas montados em caixas com luzes e

fiOS aparentes. O aspecto visual dessas instalações me interessa sobremaneira. Elas lidam com acúmulo, subexposição, luz, estrutura aparente e um flerte com a imagens de arquivo. Um certo peso, cores escuras, metal e fios. É como se a fotografia tomasse corpo e luz próprios, formando grandes altares (relicários, talvez?) de memórias inventadas e reinventadas.

Tanto a multiplicidade de suportes que utiliza em seus trabalhos quanto o aspecto de acúmulo de imagens e de objetificação da fotografia que desenvolve em suas instalações são inspirações para o trabalho desenvolvido em "5 Casas". Além disso, percebo forte ressonância entre o meu trabalho e a ideia da reconstrução de uma infância que se apagou da memória do artista, ou da qual ele prefere não se lembrar, ou ainda da qual ele prefere fingir que não se lembra. É como se, ao inventar para si novas memórias de infância, a partir de imagens das quais se apropria, ele pudesse criar para si uma ou várias novas infâncias. Nas palavras do próprio artista: "Por várias razões eu tive grandes problemas com a minha infância, então eu inventei uma – ou melhor, tantas que eu não tenho mais uma infância. Eu a apaguei inventando várias experiências ficcionais."<sup>63</sup> Interessante perceber como ele coloca a autoficção como uma forma de lidar com elementos supostamente traumáticos do seu passado. A minha intenção em "5 Casas" é a de resgatar as memórias da infância, porém também passa por uma certa dose de "reinvenção de si". Nesse sentido, relaciono a autoficção com a possibilidade de um necessário e bem-vindo distanciamento que visa permitir melhor se relacionar com as memórias do passado, como apontado anteriormente em Goldin.

---

<sup>63</sup> BOLTANSKI, Christian, apud STEINER, Barbara e YANG, Jun. *Autobiography*. New York: Thames e Hudson, 2004, p. 69. Tradução minha do original em inglês.

## 2.5.2 Jeff Koons e RASSIM®

Curioso perceber como muitos artistas caminham no limiar entre o mostrar imagens que remetam a uma ideia de memória e o criar, a partir dessas imagens, novas possibilidades de representação de si. Artistas como RASSIM® (Orehovica, 1972) e Jeff Koons (York, 1955) utilizam a fotografia para criar sobre si versões inteiramente novas, propondo questionamento sobre as formas de autorrepresentação no mundo contemporâneo. Os ideais de beleza e boa forma física, a sexualização e a fetichização do corpo e da própria imagem do artista, a celebridade e a autopromoção. Todos esses temas estão presentes quando Koons vai lançar os seus “Art Magazine Ads”<sup>64</sup>, publicando como anúncios publicitários autorretratos seus nos moldes de fotografias de moda nas principais revistas americanas dedicadas à arte. Uma verdadeira *exomologêsis*<sup>65</sup> teatral que vai chegar ao ápice na sua série de fotografias e esculturas eróticas “Made in Heaven”<sup>66</sup>, onde posa com a ex-atriz pornô, e então sua esposa, La Cicciolina.

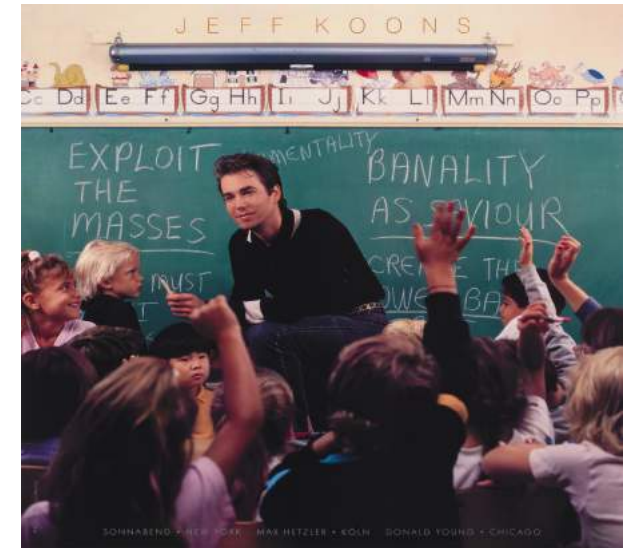


Ilustração 20: Koons, Jeff. Art Magazine Ads. (Artforum) 1988-1989.

Já o artista búlgaro RASSIM® lida com a quebra do estereótipo do artista como uma figura frágil, pálida e lânguida, ao adotar para si uma imagem que mais se assemelha à das celebridades, esportistas ou atores hollywoodianos. Na série

<sup>64</sup> KOONS, Jeff, 1988-1989.

<sup>65</sup> FOUCAULT, Michel. op. cit., p. 16.

<sup>66</sup> KOONS, Jeff, 1990.

*Corrections* ele registra o processo de um ano e meio durante o qual ele molda seu corpo aos padrões de beleza vigentes através de exercícios, depilação, técnicas estéticas e mesmo através de sua circuncisão. O processo todo é “documentado e distribuído de diferentes formas – vídeos, pôsteres, adesivos, anúncios em revistas – assim estabelecendo a imagem e estilo de vida de RASSIM® como uma marca registrada artística.”<sup>67</sup>

Tanto Koons quanto RASSIM® elevam a estetização da autorrepresentação ao extremo, inventando novas versões de si, fazendo com que sua própria imagem ocupasse o espaço usualmente destinado à publicidade e explorando abertamente a sexualização de seus corpos. Minha ideia em "5 Casas" está distante desse tipo de exploração, porém seria ingênuo de minha parte não perceber como, para além de um resgate de memória, existe sim um aspecto de invenção de si no trabalho que desenvolvo. Por mais que eu utilize muito pouco da minha própria imagem nas fotografias e vídeos, o trabalho todo compreende uma grande autorrepresentação. Apesar de eu buscar no fazer uma certa espontaneidade, os formatos de exibição final do trabalho são cuidadosamente planejados. Tendo isso em mente, me parece adequado assumir que esse



*Ilustração 21: RASSIM®. Frame do vídeo Corrections. 1996 – 1998.*

<sup>67</sup> STEINER, Barbara e YANG, Jun. op. cit., p. 64.

planejamento é sim uma forma de estetização da minha autorrepresentação. Mesmo que eu não o faça com tanta evidência quanto Koons e RASSIM®, o meu trabalho também passa por um ideal de reinvenção de si. Ao escolher como e o que mostrar das minhas imagens-memória, eu tento de certa forma direcionar como eu gostaria de ser visto além de como este trabalho se inscreve na minha trajetória como artista.



*Ilustração 22: LEESON, Lynn Hershman. Roberta and Irwin Meet for the First Time in Union Square Park, Nova Iorque. 1975. 1 fot., colorida.*

### 2.5.3 Lynn Hershman Leeson

A artista americana Lynn Hershman Leeson (Cleveland, 1941) tem investigado as relações entre o humano e o virtual/digital nas últimas quatro décadas. Seu trabalho vai do cinema a peças interativas virtuais ou relacionadas a instalações e trata, inevitavelmente, por pesquisar as formas de interação entre as pessoas e o mundo virtual, da questão da autorrepresentação como forma de contato. Ela diz que seu trabalho utiliza “ferramentas digitais para criar metáforas para temas como o voyeurismo, a privacidade em uma era de vigilância, a identidade pessoal em um tempo demanipulação midiática penetrante, colaboração e

interação altruísta em uma era de alienação”<sup>68</sup>. De 1973 a 1978, ela criou uma personagem, interpretada por ela mesma, chamada Roberta Breitmore.

Lynn deu a Roberta uma vida de fato, ela tinha seu próprio apartamento, sua própria conta bancária e cartão de crédito, frequentava um analista, etc. As situações diárias do cotidiano de Roberta eram registradas em vídeo. Com o tempo esse personagem passou a ser interpretado por outras mulheres, chegando a haver mais de uma Roberta ao mesmo tempo. Esse trabalho tratava de dar a um personagem ficcional uma vida real através do corpo da própria artista, e investigava os elementos constituintes de identidade no mundo contemporâneo, bem como a ideia de autorrepresentação ficcionalizada. “Todo mundo achava que eu era esquizofrênica. Quase ninguém via essa objetificação da identidade como arte, até que Cindy Sherman fez algo similar 5 anos depois.”<sup>69</sup>

Outros heterônimos se seguiram: Lorna, uma agorafóbica trancada em um apartamento da qual se podia ouvir os telefonemas e guiar a narrativa de suas falas por meio de controles remotos; Ada Lovelace, personagem inspirada na filha de Lord Byron que inventou a linguagem da computação encarnada por Tilda Swinton no filme “Conceiving Ada”; a Agente Ruby e sua inteligência artificial em um sistema de respostas interativas, e mesmo Tillie, a boneca telerrobótica, são alguns dos personagens que compõem o seu elenco de alteregos. Ao mesmo tempo que nenhuma delas é Lynn, todas elas são Lynn.

Uma peça em específico deixa claro o tom confessional que a artista imprime em suas narrativas: a série de vídeos

<sup>68</sup> LEESON, Lynn Hershman. Romancing the Anti-body: Lust and Longing in (Cyber)space (an excerpt). Disponível em: <http://www.lynnhershman.com/writing/>. Acesso: 01/11/2015. Tradução minha do original em inglês.

<sup>69</sup> LEESON, Lynn Hershman. In His Seminal Article of 1974. Disponível em: <http://www.lynnhershman.com/writing/>. Acesso: 03/11/2015. Tradução minha do original em inglês.

“Eletronic Diaries”<sup>70</sup> faz uso de metáforas poderosas em histórias que, apesar de extremamente íntimas e contadas pelo ponto de vista da própria artista/performer, trazem uma contundente reflexão sobre a sociedade contemporânea. Quase como se ela pudesse prever já na década de oitenta o tremendo impacto da tecnologia e das mídias sociais nas formas de autorrepresentação da atualidade:

Era 1984, 16 anos para o próximo milênio. O buraco na camada de ozônio, a guerra fria, a raiva e ruína do planeta, foram secundários para o meu próprio apocalipse privado. As notícias do mundo eram ruído branco ao fundo dos incêndios internos que queimaram em uma compulsão: contar a minha própria história. Então, usando uma câmera emprestada e uma fita usada eu me sentei e comecei a falar. E, à medida que o novo mundo começava sua desordem, eu comecei a reconstruir a mim mesma falando para uma câmera de vídeo. Eu não podia pagar um operador de câmera ou alguém para fazer a luz e o som. Eu nem sequer sabia que se fazia essas coisas. Naquele tempo eu realmente não sabia o que era o poder<sup>71</sup> ou o quão fácil era ativá-lo. E então, das cinzas dos conceitos errôneos que eram a minha história, como uma fênix eu comecei meu diário eletrônico. O que eu faria seria começar a evitar espelhos. Na verdade começar a evitar reflexos de qualquer tipo, particularmente reflexos profundos. Agora mesmo eu estou sentada aqui sem nenhum *cameraman* no recinto. Eu estou completamente sozinha. Eu nunca, nunca mesmo, falaria desse jeito se eu achasse que alguém estava aqui. É quase como se mentir fosse garantido caso alguém estivesse no recinto. Como comer sozinho. Eu acho que nós viramos uma sociedade de telas. De diferentes camadas que nos impedem de conhecer a verdade. Como se a verdade fosse quase insuportável, demais para conseguirmos lidar, exatamente como nossos sentimentos. Então nós lidamos com as coisas por replicação, por cópia, através de telas, por simulação, por fac-símiles e por ficção.<sup>72</sup>

Os diários eletrônicos de Lynn se assemelham aos diários escritos e visuais de Goldin<sup>73</sup>, pois, além de ambos trazerem uma possibilidade de distanciamento que gera outras possibilidades de pontos de vista sobre o que registram, ambos suscitam

<sup>70</sup> LEESON, Lynn Hershman. *Eletronic Diaries*, 1984. Disponível em: <https://youtu.be/gIn-yrDpg9U>. Acessado em 04/11/2015. Tradução minha do original em inglês.

<sup>71</sup> A palavra poder (“power”, em inglês) é usada aqui em duplo sentido, o de poder de fato e o do botão de ligar dos equipamentos eletrônicos.

<sup>72</sup> LEESON, Lynn Hershman. *op. cit.*, loc. cit.

<sup>73</sup> GOLDIN, Nan, *op. cit.*, loc. cit.

uma certa melancolia por serem testemunhos de violência, morte e degradação, ainda que não desprovidos de poesia e doçura. O trabalho desenvolvido em 5 Casas, conforme explanado anteriormente, visa a esse distanciamento. Abordar poeticamente as imagens da memória é se permitir vê-las deslocadas de seu contexto para melhor compreendê-las. Além disso, o trabalho de Lynn também suscita as questões relacionadas à estetização da autorrepresentação apontadas anteriormente em Koons e RASSIM®, porém atualizando-as ao pensar o ambiente virtual.

Ter acesso ao trabalho desses artistas me permite compreender melhor o caráter autoficcional do meu, por instigar a admissão do fazer artístico como forma de autorrepresentação ficcionalizada, intencional, planejada. Na “sociedade de telas” descrita por Lynn, cada imagem é cuidadosamente planejada para parecer espontânea. Cada fotografia é filtrada, cada vídeo é editado. "5 Casas" não é diferente. Mesmo que o grande arquivo de imagens-memória criado tenha muito de improviso, e muitas de suas imagens, sons e informações tenham sido encontrados de forma inesperada, cada uma delas passará por um processo de escolha e finalização antes de ir a público.

O trabalho que Lynn desenvolve ao interpretar Roberta Breitmore, no entanto, borra as fronteiras entre autorrepresentação ficcional e “real” na medida em que ela se coloca em uma posição de risco e entrega, passando a viver de fato como Roberta e lhe concedendo elementos da vida de uma pessoa de fato, com hábitos, posses e conexões com outros seres humanos. Sinto um eco desse risco e entrega no meu próprio trabalho quando esse mesmo borramento ocorre em “5 Casas”. Muitas vezes não é clara para mim a distinção entre real e ficcional nas narrativas e imagens que proponho, bem como me é impossível identificar o quanto de minha própria memória é fiel aos fatos do passado ou já se encontra transfigurada pelo tempo.



#### 2.5.4 Jonathan Caouette

Em 2002 o diretor John Cameron Mitchell<sup>74</sup> lançou uma série de anúncios na cidade de Nova Iorque convocando atores para fazerem um filme sobre sexo. Ele recebeu cerca de 500 gravações de até 10 minutos de atores descrevendo experiências sexuais significativas nas suas vidas. Uma dessas gravações foi enviada por um jovem e desconhecido ator e diretor chamado Jonathan Caouette. Ele não foi selecionado para estrelar o filme de Mitchell, que veio a se chamar *Shortbus*, lançado em 2006 no festival de Cannes, apenas fez nele uma pequena figuração. Porém, durante o processo de seleção do filme, Jonathan acabou por mostrar para Mitchell alguns trechos de um projeto pessoal, um filme autobiográfico que seria todo feito com imagens de arquivo mostrando sua própria história. Ele foi desde a sua infância até a vida adulta inserido em uma família disfuncional, criado pelos avós e por uma mãe que passou de modelo mirim a pessoa sujeita a surtos psicóticos devido à terapia de eletrochoque que lhe foi aplicada, mais tarde se soube, sem real necessidade. A história chamou a atenção de Mitchell, que acabou por apadrinhar o projeto e apresentá-lo a Gus Van Sant, junto com quem foi produtor executivo do que veio a se tornar o filme *Tarnation*<sup>75</sup>, lançado em 2003.

Nesse filme, Jonathan conta a terrível história de sua família, desde o casamento de seus avós até a total desintegração do núcleo familiar, acompanhando ao longo de mais de 30 anos a degradação de seus familiares e seu entorno até a senilidade e lenta progressão dos problemas psiquiátricos de sua mãe, Renee LeBlanc. O filme é organizado de forma mais ou menos cronológica. Por volta do minuto 8 inicia-se uma sequência de fotos que, intercaladas a cartões com letreiros e por vezes

---

<sup>74</sup> Diretor americano conhecido pela sua direção e atuação como a transsexual Hedwig no musical (1998) e filme (2001) homônimos *Hedwig and the Angry Inch*.

<sup>75</sup> *TARNATION*. Direção: Jonathan Caouette. EUA: Tarnation Films e Wellspring, 2003 [produção]. 1 filme (88 min), HD, colorido.

legendas sobrepostas à imagem, contam a história dos avós de Jonathan, bem como o nascimento, infância e juventude de sua mãe, seguindo até o seu próprio nascimento, infância e pré-adolescência. Nesse ínterim já começam a ser inseridos trechos de imagem em vídeo, sejam imagens de Jonathan ou imagens extraídas de filmes, documentários e programas de TV. Interessa aqui perceber não somente a incorporação da produção de imagens fotográficas de forma cada vez mais cotidiana na vida dessa família. Isso é um reflexo da incorporação da fotografia “caseira” na sociedade americana da época. Jonathan cresce em um momento histórico em que passa a ser possível por um custo irrisório (pelo menos nos Estados Unidos) produzir imagens fotográficas e videográficas abundantemente.

No período entre a juventude de seus avós e sua infância, as fotografias deixaram de ser exclusivamente capturas de imagens posadas, onde os retratados preparam-se, vestem-se, maquiam-se e selecionam poses para serem registradas, em geral em situações sociais como festas de casamento, formaturas, etc., para dar lugar a um vasto leque de possibilidades de imagens não posadas, cotidianas, com “erros”, tomadas de forma ligeira e sem apego a uma certa formalidade no ato de fotografar. A ausência dessa formalidade, além de dar vazão a uma constante experimentação, onde as técnicas fotográficas clássicas dão lugar ao “*point and shoot*” num jogo de tentativa e erro, vai possibilitar a produção de imagens cada vez mais dotadas de uma certa espontaneidade. O filme super 8, e mais tarde o vídeo, vão seguir esse mesmo percurso. Quando Jonathan começa a produzir imagens em movimento, a naturalidade com que lida com o aparato videográfico já é tamanha que logo vai lhe permitir ultrapassar os limites do simples registro do cotidiano de sua família, começando, então, a produzir pequenas ficções, em um misto de brincadeira infantil e escapismo, nas quais se coloca como ator, interpretando personagens diversos.

A crueza dessas primeiras imagens, das quais trechos vão ser inseridos em diversos pontos ao longo de *Tarnation*, só tem

a acrescentar ao fascínio que geram. Jonathan não reproduz personagens infantis, inocentes, mas sim dá vida a uma vasta galeria de *outsiders* extraídos diretamente do *white trash* americano. Personagens que trazem algo de sombrio, algo de inquietante, que se torna fascinante por estar colocado na figura de um menino ainda impúbere.



*Ilustração 23: Frame do filme "TARNATION". Direção de Jonathan Caouette.*

Um dos pontos altos do referido filme é a cena em que o próprio Caouette interpreta como ator o personagem de uma dona de casa, vitimada pela violência física do marido queixando-se a um interlocutor imaginário. Note-se que este filme caseiro em que ele interpreta uma mulher foi feito, com direção e atuação do próprio diretor, quando este tinha cerca de 12 anos de idade.<sup>76</sup>

Ao ter acesso a essas imagens, se torna muito natural a ideia de que Jonathan, em sua vida adulta, tenha se tornado ator e diretor. A produção de imagens e a relação com a própria imagem fotografada ou videografada sempre fizeram parte de seu cotidiano. Mais do que isso, Jonathan parece fazer desse jogo de encenação, em que interpreta outras

<sup>76</sup> SANTOS, Alexandre. Sobre fotografias, documentos e autoficções. In: 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. Anais do 20º Encontro Nacional da ANPAP (Online). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 1250.

personalidades, uma forma de lidar com e extravasar a violência tácita contida em sua vida suburbana. Ao alterar a própria imagem e conduzir a forma como ela será registrada, ele cria novas formas de se relacionar com um mundo ao qual lhe parece ser impossível a adaptação. Essa ferramenta vai mais tarde chegar a se tornar cotidiana, migrando da simples criação de personagens ficcionais para de fato ser uma ferramenta que ele utiliza na sua vida, como se a ficção se infiltrasse na “vida real”. Jonathan descreve no filme, por exemplo, que por um período de sua adolescência, em que era jovem demais para poder frequentar clubes gays, assumia o aspecto e personalidade de uma pequena e magra garota gótica, conseguindo assim se dizer maior de idade e não ser barrado na entrada de bares e festas.

Ele próprio atua em suas primeiras produções, filmes de horror caseiros captados em VHS, seguindo até se mudar para Nova Iorque para tentar a vida como ator profissional. Essas personas criadas por Caouette surgem como brincadeiras de uma criança exposta a uma realidade um pouco sombria e vão com o tempo se tornar de fato sua profissão. O que impressiona é perceber como, ao assumir essas diferentes personalidades, o ator/diretor, mesmo criança, consegue imprimir, pela entrega na atuação/brincadeira, uma intensidade que parece imbuir essas imagens de certa verdade. Como se, por alguns instantes, o que vemos fosse mesmo uma dona de casa que sofre violência doméstica, não um garoto de 12 anos com uma câmera VHS. Nesses momentos, “realidade” e representação se mesclam no trabalho. Já no começo do filme temos um plano em que ele se encontra dormindo em um sofá, seu namorado entra pela porta e o acorda, ao que ele lhe diz que teve um sonho com sua mãe. É evidente que se ele estava de fato dormindo não poderia estar com a câmera gravando, mas ainda paira a dúvida: seria possível que ele sempre se grave dormindo? Ele esqueceu a câmera ligada e pegou no sono?

Ainda no início do filme, na sequência de fotos que conta a história de sua mãe, ele não somente mostra imagens

fotográficas como também as edita de forma por vezes frenética, fazendo uso de multiplicações e movimentos de zoom digital sobre as imagens, e chega mesmo a, em determinado momento, apagar a imagem da mãe de uma foto, fazendo com que ela “desapareça” da imagem ante nossos olhos. Todos esses recursos são utilizados sem parcimônia e com bastante crueza, brincando com o que se espera da técnica de um filme “profissional”, o que leva a crer que a intenção é mais de evidenciar a liberdade de ficcionalização sobre o que está sendo mostrado do que fazer com que esta passe despercebida dentro da realidade fílmica. Na imagem em que a mãe some da foto, por exemplo, podemos claramente ver as marcas deixadas pelo uso do *photoshop*.



*Ilustração 24: Frame do filme "TARNATION". Direção de Jonathan Caouette*



*Ilustração 25: Frame do filme "TARNATION". Direção de Jonathan Caouette*

Jonathan não parece buscar uma ilusão de um registro da verdade, mas sim assumir essa verdade como parcial, contaminada por suas lembranças, pelo seu ponto de vista, e seleciona deliberadamente o que e como mostrar, de forma a criar a narrativa de seus filmes. Essa relação fica ainda mais evidente quando assistimos ao seu segundo longa-metragem “Walk Away Renée”<sup>77</sup>. Esse filme é uma espécie de continuação de “Tarnation”, onde mostra o processo de transferir sua mãe de um asilo a outro e a *road trip* que fazem juntos nesse sentido. Nesse novo longa, feito 8 anos depois do anterior, Jonathan coloca um trecho em que reconta de forma resumida a história de “Tarnation”, desta vez fazendo uso de outras imagens não utilizadas no filme original, assim como de fatos posteriores ao seu sucesso.

Dois fatos, no entanto, demonstram claramente as opções de recorte da realidade utilizadas nos filmes: em “Tarnation”, Jonathan não revela que, durante o tempo da história relatada, teve um filho, que em “Walk Away Renée” vai aparecer já adolescente e inclusive se tornar um personagem. E também no segundo filme a figura do pai ausente que abandonou Renée sem saber que estava grávida é quase inexistente, enquanto no primeiro foi um personagem importante, chegando a ser encontrado e retomar contato com a família LeBlanc.

Outra diferença fundamental entre os dois filmes é o fato de que o segundo não conta com as imagens da cultura pop, TV, etc., de que Jonathan faz uso tão frequente em “Tarnation”. Além disso, temos a presença mais clara de pelo menos um operador de câmera que vai seguir constantemente Caouette e sua mãe. Ambos os filmes trabalham com a ideia de autorrepresentação, porém fazem uso de técnicas e ferramentas um pouco diversas para tanto. Enquanto “Tarnation” assume abertamente seu caráter de filme fragmentário ao englobar na sua narrativa como constituintes do “eu” de Jonathan elementos

---

<sup>77</sup> WALK Away Renée. Direção: Jonathan Caouette. EUA: Love Streams Productions, 2011 [produção]. 1 filme (90 min), HD, colorido.

externos à realidade fílmica, “Walk Away Renée” vai apostar em uma estética mais próxima da reportagem documental, nos apresentando uma narrativa de autorrepresentação mais seca, verossímil e focada em uma ideia de tempo presente. Talvez Jonathan não queira mais ser visto tanto como o menino que enfrentava seus problemas fazendo vídeos em que dublava divas da música *pop*, mas mais como o homem que teve que resgatar sua mãe de uma casa em ruínas e hoje é capaz de lhe proporcionar um pouco de alegria e leveza.

Diversos aspectos do trabalho desenvolvido por Jonathan nesses dois filmes se relacionam com 5 Casas. O borramento dos limites entre documentário e ficção, o resgate de memórias da infância, a apropriação de imagens externas, o intuito de uma reinvenção de si através do trabalho, a exaltação de personagens que trazem em si algo de estranho, que são *outsiders* no ambiente em que vivem, a utilização de fotografias, legendas, trilha sonora, etc. Um desses aspectos, no entanto, merece ser um pouco mais desenvolvido: a sua relação com a família e a cidade pequena em que vivem. Uma ideia de deslocamento e confronto perpassam os dois filmes constantemente. Jonathan não vive mais na cidade onde grava “Tarnation”, precisa viajar até lá para encontrar sua mãe e seu avô. “Walk Away Renée” é um *road movie*, acontece no tempo de deslocamento entre uma cidade e outra. Existe um confronto pungente nas reaproximações que esses deslocamentos acarretam. Ao retornar à cidade natal, o Jonathan adulto precisa encarar a criança que sonhava desesperadamente deixá-la. Ao precisar lidar com os problemas de sua mãe, vai fazer por ela o que ela mesma nunca pôde fazer por ele. Ele terá que ser o adulto que toma conta dela.

Ao retornar à pequena cidade de Dom Pedrito, preciso passar por um duplo deslocamento e uma série de confrontos. O deslocamento físico se soma a uma reversão do deslocamento entre a infância e a vida adulta. Voltar a ver os lugares e

pessoas da infância que tanto me esforcei por esquecer desperta em mim sensações e memórias que não fazem parte do meu “eu adulto”. É como se voltasse a ver com os mesmos olhos que tantos anos atrás observavam esses espaços. Nesses reencontros, o eu adulto tem de confrontar a atual realidade com as memórias do eu-criança. As lembranças alteradas e apagadas por tanto tempo de ausência entram em choque com o que restou das imagens que vou buscar. A verdade é que, quando deixei a cidade, ainda na adolescência, pude, assim como Jonathan, me reinventar, deixando no passado as memórias de morte e abandono para criar um novo universo. Retornar à cidade e à casa natal, após um longo processo de cura e reconstrução de si, coloca em xeque as frágeis camadas de defesa pelo esquecimento que criei ao meu redor. Confrontar o que restou da família, o que restou das pessoas e lugares da infância não é uma tarefa fácil nem prazerosa, mas que se torna mais tolerável por fazê-lo de forma poética, através da zona de conforto e fruição que o trabalho artístico me proporciona. Assim como “Tarnation”, “5 Casas” é, de certa forma, um “acerto de contas” Mas, assim como Jonathan Caouette, penso que eu possa fazer desse acerto algo transformador tanto para mim mesmo quanto para o outro.



**Capítulo 03:**

**O Que Há de Humano no Objeto Técnico e Procedimentos de Autoabordagem**

### 3.1 Sobre Técnica

Philippe Dubois diz que “o vídeo pensa o que o cinema cria”<sup>78</sup>, colocando o vídeo e as particularidades técnicas e estéticas que lhe são inerentes como parte essencial do fazer cinematográfico, um espaço onde existe a liberdade para experimentar os “questionamentos que fundam a criação cinematográfica”<sup>79</sup>. Nesse processo, propõe o vídeo como um meio de se atingir o ideal de um cinema como algo maior do que a sua feitura técnica, possibilitando entendê-lo como expressão artística que faz uso de uma linguagem, e tem no vídeo o meio utilizado na experimentação dessa linguagem um espaço de transição entre o pensar e o criar.

Me permito falar em cinema por este ter se tornado, como citado anteriormente, um dos suportes finais de exibição deste trabalho. Porém, interessa aqui não tanto discorrer sobre a linguagem cinematográfica quanto colocar o vídeo e a fotografia como espaços de reflexão e criação que, mesmo estando tradicionalmente associados a noções de tecnicidade, podem sim estar a serviço de um fazer artístico (e também cinematográfico). Assim sendo, doravante me referirei apenas aos termos fotografia e vídeo, não por ignorar que ambos partilham elementos com o cinema, mas por crer que estes estão ligados a uma ideia de experimentação de linguagem que antecede a formalidade com que lido com a linguagem cinematográfica. O vídeo e a fotografia experimentam o que o cinema vai criar.

Os fazeres fotográfico e videográfico trazem no uso do equipamento e da técnica uma série de questionamentos sobre as relações que se estabelecem entre objeto técnico e criação artística. Entre eles, a associação com noções de trabalho.

---

<sup>78</sup> DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 132.

<sup>79</sup> Ibidem.

Simondon vai discorrer sobre essa herança associativa propondo uma ideia de busca do que chama de “o que há de humano no objeto técnico”:

O objeto técnico foi apreendido através do trabalho humano, pensado e julgado como instrumento, coadjuvante ou produto do trabalho. Pois bem, seria necessário poder operar, a favor do próprio homem, uma inversão que permitisse, ao que há de humano no objeto técnico, aparecer diretamente sem passar pela relação do trabalho.

É o trabalho que deve ser conhecido como fase da tecnicidade e não a tecnicidade como fase do trabalho, porque a tecnicidade é o conjunto do qual o trabalho é uma parte, e não o inverso.<sup>80</sup>

Descolar o fazer técnico dessa noção de produtividade vai possibilitar pensar outras relações entre técnica e fazer artístico. Colocando o que chama de “tecnicidade” como algo anterior à noção de trabalho, Simondon vai poder propor uma reconfiguração na hierarquia entre “teórico” e “prático” no pensamento filosófico. Entendendo a inserção da “atividade técnica” como elemento que vai questionar a oposição entre prática e teoria ao colocá-la como terreno de reflexão.

Parece que esta oposição entre a ação e a contemplação, entre o móvel e o imóvel, deve terminar frente a introdução da operação técnica no pensamento filosófico como terreno de reflexão e, inclusive, como paradigma.<sup>81</sup>

Na feitura de um banco de imagens em fotografias e vídeos existe claramente a inserção dessa operação técnica. A câmera se interpõe entre meus olhos e as imagens que busco ao mesmo tempo em que me aproxima delas. O equipamento

---

<sup>80</sup> SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos tecnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007, p. 257.

<sup>81</sup> *Ibidem*. p. 271.

fala. O uso que faço dele é técnico, consciente. Eu o domino como ferramenta com suficiente propriedade para que possa utilizá-lo na geração de saberes de forma cada vez mais livre, mais rápida e “automática”. Nas palavras de Vilém Flusser: "(o gesto de fotografar) é um gesto caçador no qual o aparelho e o fotógrafo se confundem, para formar uma unidade funcional inseparável"<sup>82</sup>. Sinto que neste trabalho essa “unidade funcional inseparável” acontece quando posso esquecer por alguns instantes do espaço que separa meu olho da objetiva, como que compreendendo o ver através (do equipamento, da memória, do tempo, do luto) como natural e espontâneo ainda que consciente. Esse ver através gera saberes, e vejo que esses saberes não são apenas maneirismos, muito mais do que isso, trata-se do exercício de criar um repertório de formas e conteúdos, como uma paleta de possibilidades com as quais cria-se novas imagens. O trabalho se transforma pela utilização dessas ferramentas como eu me transformo pelo gesto propositivo de utilizá-las de novas formas. É pelo uso dessa paleta de saberes técnicos aliado à busca de reproduzir imagens-memórias que vem a possibilidade de se dispor a um certo arrebatamento do olhar onde exista um espaço de libertação. Penso que essa liberdade abra espaço para outras possibilidades de relação com o fazer.

À medida em que domino com cada vez maior facilidade a técnica de criar e editar vídeos e fotos, a manipulação do equipamento se torna cada vez mais livre e fluida. O ato de fotografar e gravar se torna mais espontâneo. Pode, então, ceder lugar a esse “humano” que Simondon vai afastar de uma noção de trabalho técnico. A contemplação, nesse caso, é paralela à feitura e é, sim, mediada pela técnica. Porém, sem que o maior esforço para isso depreendido seja o de operação do equipamento, mas antes o de lidar com essa movimentação de recriação de imagens-memórias tendo a câmera como meio.

---

<sup>82</sup> FLUSSER, Vilém. Ensaio Sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998, p. 54.

Susan Sontag vai dizer que “o próprio ato de fotografar é reconfortante e alivia a sensação de desorientação”<sup>83</sup>. Creio que, mais do que reconfortar, o fazer técnico através do equipamento fotográfico e videográfico vai representar nesse caso um lugar de criação e redescoberta de imagens. Sem o potencial humano e libertador latente no objeto técnico utilizado em favor da arte, talvez me fosse impossível encontrar essas imagens. Sem essa possibilidade, as imagens da minha memória talvez morreriam como estão morrendo os lugares e pessoas que fotografei/gravei.

### 3.2 Linguagem como Ficcionalização

Tanto a fotografia quanto o vídeo, no entanto, vão imbuir essas imagens de características específicas. Elas vão ser capturadas e editadas fazendo uso consciente da linguagem fotográfica<sup>84</sup> e audiovisual/cinematográfica<sup>85</sup>. Os elementos dessas linguagens estão para o fazer fotográfico e videográfico como a tinta e o pincel estão para a pintura. Trata-se das ferramentas utilizadas para criar imagens e narrativas. Essa criação vai imbuir a imagem de intencionalidade. A simples consciência da existência desses elementos e sua manipulação através da técnica vai afastar a fotografia e o vídeo de uma ideia de imparcialidade mecanicista, colocando o artista no papel de diretor/criador dessas imagens.

<sup>83</sup> SONTAG, Susan. Ensaio Sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 10.

<sup>84</sup> Stephen Shore vai descrever brevemente no seu “A Natureza das Fotografias” como “quatro elementos fundamentais que transformam o mundo diante da câmera numa fotografia: a bidimensionalidade, o enquadramento, o tempo e o foco.”: “Diante de Casas, ruas, pessoas, árvores e objetos de uma cultura, um fotógrafo impõe uma ordem à cena – simplifica a desorganização ao lhe dar uma estrutura. Ele impõe essa ordem escolhendo o ponto de observação, o enquadramento, o momento da exposição e selecionando um plano focal.” (SHORE apud LANGE; FRIED; STERNFELD, 2014, p. 37).

<sup>85</sup> Ver METZ, Christian. A significação no cinema. trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates; 54). \_\_\_\_\_. L'enunciation impersonnelle ou le site du film. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

Segundo André Rouillé: “A fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real [...] o importante é explorar como a imagem produz o real”<sup>86</sup>. Apesar de no princípio ser associada a uma ideia de produção documental isenta de interferência por parte do fotógrafo, como Bazin descreveu na sua “Ontologia da Imagem Fotográfica”<sup>87</sup>, a noção da fotografia “construída do começo ao fim”<sup>88</sup>, é hoje amplamente difundida. Compreende-se que a própria natureza de recorte do real atrelada ao ato fotográfico imbui a fotografia da capacidade do que Rouillé chama de “produzir o real”<sup>89</sup>. Essa produção sofre o que ele chama de “infinitas mediações que se inserem entre as imagens e as coisas”<sup>90</sup>, sendo transformada pelo fotógrafo, a partir de suas opções (conscientes ou não), repertório e, posteriormente, pelo *input* de quem a recebe.

Antes mesmo de Rouillé, Coleman já havia proposto não somente a ideia da possibilidade de uma fotografia onde “o fotógrafo cria conscientemente e intencionalmente os acontecimentos com o objetivo expresso de fazer imagens a partir deles.”<sup>91</sup>, mas ainda a noção de que, mesmo os “paladinos da fotografia documental”<sup>92</sup> utilizaram elementos dirigidos em seu trabalho. O autor deixa clara a ideia de que há algo de fundamentalmente ficcional ao se utilizar uma objetiva:

O ato de dispor objetos e/ou pessoas diante da objetiva é fundamentalmente dirigido. [...] Interromper uma *Gestalt* tridimensional em movimento fluído e incessante e reduzi-la a uma abstração bidimensional estática constitui uma manipulação da realidade de tal calibre que a única virgindade que se poderia reivindicar para ela seria, no melhor dos casos, estritamente

<sup>86</sup> ROUILLÉ, André. *A Fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009, p. 18.

<sup>87</sup> BAZIN, Andre. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In: *O Cinema*. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 24.

<sup>88</sup> ROUILLÉ, André, op. cit., loc. cit.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>91</sup> COLEMAN, Alan Douglass. *El Método Dirigido: notas para una definición*. In: RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 135.

<sup>92</sup> Ibidem, p. 137.

técnica.<sup>93</sup>

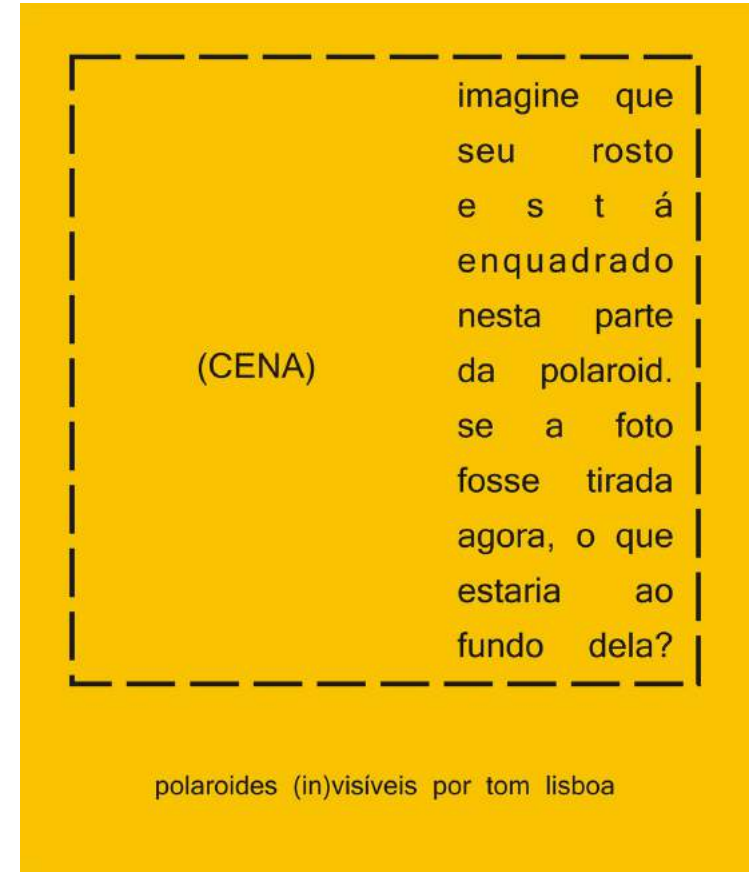
Remetendo assim a essa ideia de um espaço de transição onde a “realidade” ou as “verdades” retratadas são, sim, profundamente contaminadas e “dirigidas” pelo olhar do artista. Essa contaminação se dá tanto na fotografia quanto no vídeo, cada meio fazendo uso de elementos de linguagem específicos à sua natureza. O que importa aqui não é a crença em uma isenção conferida pelo aparato técnico, mas antes a consciência da utilização das suas possibilidades como geradoras de uma conexão entre quem vê e o que é visto. Entender que as imagens que produzo fazem uso de um aparato técnico que me permite (e de certa forma a obriga) dirigi-las não implica, no entanto, assumir que essa direção seja necessariamente plenamente consciente, assim como não afasta essas imagens do rótulo de imagens documentais. Me permito pensar que as fotografias e vídeos que estou capturando nesse trabalho são ao mesmo tempo dirigidas, profundamente contaminadas pela minha interferência criativa, e documentais, pois não se trata de criar imagens puramente ficcionais, mas sim de lidar com o terreno sensível da autoficção, onde é possível se apropriar de elementos verdadeiros para si e torná-los em algo novo pela forma como nos relacionamos com eles.

---

<sup>93</sup> Idem.

### 3.3 Sobre Documentar e Autoficcionalizar

É evidente que toda fotografia e todo vídeo tem alguma origem documental, o já citado vínculo indicial que carregam. Essa origem se relaciona ao que chamarei de ato de criação. Esteja ele no fotografar ou gravar um objeto “real”, seja manipulado ou não, ou mesmo no criar uma imagem verossímil ainda que virtual e até no ato de propor o registrar em memória de uma visualidade, o ato de criação é um ato propositivo, mas que também carrega características de índice. A fotografia e o vídeo são “reais” em algum nível, por mais que os manipule, eles são índice de um ato de criação. Eles são materiais, mesmo que feitos apenas de luz, eles existem como registro de uma ação e como processo mnemônico físico e químico. Mesmo trabalhos poéticos como o do fotógrafo Tom Lisboa, que borram as fronteiras entre a fotografia como registro de uma imagem e a possibilidade dessa imagem ser intangível, imaginada, ainda lidam com a materialidade que está contida no ato de manifestar fisicamente uma imagem iconográfica que vai propor a criação de uma imagem mental. Ao afixar suas “polaróides invisíveis” em locais públicos, pontos de ônibus, paredes de centros culturais, Tom propõe um jogo de criação conjunta de



*Ilustração 26: LISBOA, Tom. Polaróides Invisíveis. 2005-2010. 1 fot., colorida.*



fotografias imaginadas. Suas fotografias não existem senão na cabeça de quem lê suas proposições, e o ato de criação não vai mais estar ligado a uma imagem de algo existente, porém ainda vai depender da mão de Tom descrevendo-a, do papel onde as letras serão impressas, do lugar onde serão afixadas e lidas.

A fotografia e o vídeo são documentos, mesmo que documentos do irreal, do explicitamente imaginado. Descrever o trabalho desenvolvido em “5 Casas” como documental não é atrelá-lo a uma ideia de “verdade”, mas é antes propor que se entenda as imagens nele contidas como documentos de memórias e de proposições criativas. O documentário não está necessariamente em busca de verdades, mas sim de contar histórias através de imagens que tragam em si uma certa sensação de espontaneidade. Mesmo ele sendo em última instância feito de um vínculo indicial com um ato de criação real. Essa noção ampla de conexão com o real abre espaço para a admissão de uma direção e intencionalidade clara e tranquilas, nos permitindo libertar o documentário de qualquer compromisso de intenção de imparcialidade em prol de sua admissão como criação artística de fato. Segundo Melo, Gomes e Moraes:

O documentário é um gênero fortemente marcado pelo “olhar” do diretor sobre seu objeto. Ao contrário do que ocorre com os demais gêneros jornalísticos, nos quais se busca uma suposta neutralidade ou imparcialidade, no documentário, a parcialidade é bem-vinda. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> MELO, Cristina Teixeira de; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS Wilma. O Documentário Jornalístico, Gênero Essencialmente Autoral. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, 2001, p. 03.

Compreendo “5 Casas” como um trabalho documental na medida em que parte do registro de um grande banco de imagens-memórias recriadas em fotografia e vídeo, e que, por mais que essas imagens sejam realizadas utilizando lugares, objetos e pessoas reais, elas sofrem mediações geradores de autoficção: a própria natureza autoficcional da memória entendida como criação estética em constante transformação, a intermediação dirigida pela técnica e a intencionalidade poética na forma como são organizadas em peças de vídeo e foto. Assim sendo, entendo o trabalho aqui desenvolvido como uma simbiose entre o documental e o autoficcional. E proponho que as suas imagens sejam entendidas como tal, como o que Didi-Huberman descreve como simultaneamente “documento” e “objeto de sonho”:

Não vem nossa dificuldade a nos orientar de que uma só imagem é capaz, justamente, de início, de reunir tudo isso e de dever ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência?<sup>95</sup>

### **3.4 Poesia e documentação**

Bill Nichols descreve como documentário poético aquele que “compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista. O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais.”, e como documentários participativos aqueles que “envolvem uma ética e uma política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera e alguém que não a controla. [...] O documentário participativo pode enfatizar o

<sup>95</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as Imagens Tocam o Real. Pós: Belo Horizonte. Vol. 2, nº 4, EBA-UFMG, 2012, p. 4. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>. Acessado em: 03/11/2015.

encontro real, vivido, entre cineasta e tema.”<sup>96</sup>.

Desta forma, segundo as definições estabelecidas por Nichols, compreendo a abordagem do trabalho “5 Casas” como sendo um híbrido entre documentário poético e participativo. Do modo poético, mantém-se a liberdade de criação narrativa mais aberta em detrimento de uma localização espaço/temporal muito determinada. O termo “poético” aqui também se refere ao espaço dedicado à subjetividade criativa no processo de captação, edição e montagem do trabalho, onde não se busca a criação de uma narrativa linear, mas sim a proposição de uma situação de deriva sensorial que privilegie a fruição em todos os momentos, tanto de sua feitura quanto de sua exibição.

Entendo-o ainda como documentário participativo, pela forma como se deu na captura do material bruto a inserção no ambiente retratado, em que os atores sociais foram, de certa forma, entrevistados por um elemento alheio ao seu cotidiano. Digo “de certa forma”, pois se trata antes de uma conversa do que de uma entrevista, e porque o elemento “alheio” não é tão alheio assim: as pessoas retratadas fizeram parte de minha história e me conhecem desde a infância e suas casas foram por mim visitadas inúmeras vezes no passado. Esses são fatores facilitadores no sentido da criação de um espaço de intimidade com as pessoas a serem mostradas, mas que ao mesmo tempo requerem um nível de entrega que, apesar de não ser fácil, me desafia e instiga.

João Moreira Salles nos leva a refletir sobre a natureza do documentário ao colocar que ele “não é uma consequência do tema, mas uma forma de se relacionar com o tema.”<sup>97</sup> Acredito que o trabalho “5 Casas” seja um documentário ao mesmo

---

<sup>96</sup> Ibidem., p. 154.

<sup>97</sup> SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. O Imaginário e o

tempo poético e participativo por transitar pelo terreno ao qual o diretor se refere como filmes “que não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro”<sup>98</sup>, transformando “a fórmula *eu falo sobre ele para nós em eu e ele falamos de nós para vocês*”<sup>99</sup>. Esses dizeres sintetizam bem o aspecto de conexão a que o trabalho tenciona. Um conjunto de imagens-memórias que só se concretiza enquanto veículo de relação e fruição compartilhada entre diretor, atores sociais e público. Souvenires visuais e audiovisuais que são organizados em relicários a serem ofertados para o outro e, nesse processo, atravessados por mediações geradoras de autoficção.

Essas mediações, no entanto, são menos conscientes na etapa de captura das imagens do que na sua posterior edição e exposição. Isso se dá graças ao domínio da técnica já citado. Acredito que esse domínio seja essencial à sua realização por possibilitar um estado de transe frutivo durante a feitura das fotografias e vídeos, onde a racionalização e o distanciamento próprios do processo cedam um pouco de espaço para o que Nan Goldin descreve como “clareza e conexão emocional”<sup>100</sup>. O gesto criativo é aqui um instrumento de transformação. A autoficção é aqui um instrumento de “cuidado de si”<sup>101</sup>, onde o “discurso”<sup>102</sup> nela contido é aberto. Este texto nasce da vontade de que esse discurso seja fragmentado, permeado por lacunas a serem disponibilizadas aos sujeitos que a ele forem expostos. Que ele seja mutável, que haja nele a proposta latente de uma relação. Que nesse discurso as imagens existam como índice de outras, porém que esse vínculo indicial, ao invés de estabelecer uma relação de significação, abra espaço para outras relações. Como que propondo um discurso-relicário, cujas

---

poético nas ciências sociais. São Paulo: Edusc, 2005. Cap. 03, p. 62.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>99</sup> Idem.

<sup>100</sup> GOLDIN, Nan, op. cit., loc. cit.

<sup>101</sup> FOUCAULT, Michel, op. cit., loc. cit.

<sup>102</sup> FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. São Paulo: Loyola, 1996.

reliquias contenham em si não somente a presença da memória<sup>103</sup>, mas também a possibilidade relacional de um tomar para si e que forme novos relicários mnemônicos no outro.

### 3.5 A Busca do Não Saber

Esse desejo de um discurso aberto, conforme mencionado no subcapítulo anterior, se reflete na opção pelos procedimentos adotados ao abordar as imagens obtidas. A já citada ausência de pauta clara, roteiro e mesmo agenda na feitura das imagens e entrevistas é uma escolha consciente que visa uma certa espontaneidade no fazer, buscando no ato de fotografar/gravar momentos de fruição criativa que poderiam ser associados, por exemplo, ao automatismo utilizado no movimento surrealista. Em seu texto “Procedimentos do surrealismo nas artes visuais”, Icleia Cattani fala sobre o automatismo que André Breton vai levar da escrita para as artes visuais, citando um interessante trecho de conversa entre Henri Matisse e André Masson, quando este fala para o primeiro sobre como se dá o processo nos seus “desenhos automáticos”:

Masson: Começo sem uma imagem ou plano em mente; apenas desenho ou pinto rapidamente segundo meus impulsos. Pouco a pouco, nas marcas que faço, vejo sugestões de figuras ou objetos. Ajudo-os a surgir tratando de trazer à superfície suas implicações, ao mesmo tempo que trato conscientemente de pôr ordem na composição.

Matisse: É curioso, comigo ocorre o contrário. Sempre começo com algo (uma cadeira, uma mesa), mas à medida que a obra avança, torno-me menos consciente do tema. No final, não lembro mais o motivo com o qual iniciei.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> KOSSOY, Boris. Memória Fotográfica: Rememoração por Meio de Imagens-relicário, In: Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 136.

<sup>104</sup> CATTANI, Icleia Borsa. Procedimentos do surrealismo nas artes visuais. In: PONGE, Robert (org.). O Surrealismo. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991, p. 118.

Sobre esse trecho, Cattani propõe que: “Matisse, como tantos outros artistas das primeiras décadas deste século, não desconhecia o papel do inconsciente na produção artística, e reconhecia seu afloramento nesse mergulho no fazer.”<sup>105</sup>. Creio que o processo de feitura das imagens do trabalho “5 Casas” se assemelhe mais a esse “tornar-se menos consciente do tema”<sup>106</sup> que a autora vai citar na fala de Matisse do que de fato no automatismo de Breton e Masson, uma vez que parto de locais, pessoas e situações tangíveis que serão gravados e fotografados em uma situação de imersão, permitindo, à medida que a sessão de fotos e vídeos transcorre, o que ela descreve como um “afloramento do inconsciente”<sup>107</sup>.

Creio ser esse afloramento essencial para a feitura do trabalho, assim como ele marca uma quebra radical na forma de trabalhar imagens que venho desenvolvendo ao longo dos anos. O trabalho na criação de imagens fotográficas e videográficas ficcionais lida com um grau de controle, precisão e planejamento que se torna impossível neste novo processo. O exercício de voluntariamente abrir mão desse controle me é ainda estranho e desafiador. Se torna necessário buscar outras formas de proceder. Por mais que os elementos fundamentais das linguagens fotográfica e audiovisual sejam os mesmos, a utilização deles aqui se torna ligada a uma feitura mais livre, descompromissada com a intenção de gerar efeitos visuais específicos e mais aberta à experimentação. O “mergulho no fazer” de Matisse, o “tirar os olhos do livro” de Bachelard, o “não saber” de Didi-Huberman, a “clareza e conexão emocional” de Nan Goldin. Todos eles apontam na mesma direção: o devaneio, o afloramento do inconsciente. E esse afloramento só se torna possível no meu trabalho graças ao domínio da técnica como terreno fértil de fruição e proposição criativa. O que há de humano no objeto técnico<sup>108</sup> é a possibilidade de um espaço de

---

<sup>105</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> Idem.

<sup>108</sup> SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos tecnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007, p. 257.

compartilhamento. O equipamento se deixa tornar humano na medida em que permite ao artista criar mais livremente ao dominá-lo a ponto de poder dele quase se esquecer, quase tornarem-se um:

O intersector através do qual o artista olha o mundo é como que irradiado pela sua subjetividade. Ele não fixa mais seu olhar atrás de um orifício imóvel, ele o deixa se mexer e se emocionar, descobrir sua própria interioridade.<sup>109</sup>

Da mesma forma que na captura das imagens, tenho tentado pensar formas de abrir esse espaço de experimentação também na edição das fotografias e montagem dos vídeos do trabalho. Esses dois processos de edição (de fotos e vídeos) são etapas do trabalho fundamentalmente racionais. Como permitir que neles haja esse afloramento do inconsciente citado anteriormente ainda não me é totalmente claro. Porém, percebo que as tentativas que tenho alçado nesse intuito tendem a gerar resultados menos classicamente narrativos e mais assemelhados à experimentação formal comumente associada às artes visuais do que ao cinema clássico, por vezes mais afeitos mesmo às primeiras experimentações feitas por Kuleshov e Eisenstein nos primórdios da montagem soviética<sup>110</sup>.

É ainda importante esclarecer que não pretendo aqui traçar uma apologia ao acaso na fotografia e vídeo. Sabe-se da importância crucial que a experimentação com procedimentos relacionados ao acaso teve em movimentos como o Dadá, o Surrealismo e mesmo o Fluxus, assim como do repúdio e fascínio pela sua inserção na prática fotográfica, tolhida muitas vezes pelo que Susan Sontag nomeia como “a necessidade de justificar a atividade fotográfica”:

---

<sup>109</sup> COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte: Da Fotografia à Realidade Virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 39.

<sup>110</sup> STAM, Robert. *Os Teóricos da Montagem Soviética*. In: *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

A necessidade de justificar a atividade fotográfica tem quase sempre impedido que se admita que a prática de tirar vários negativos de um mesmo assunto, principalmente se realizada por um fotógrafo de muita experiência, pode propiciar resultados perfeitamente satisfatórios. Contudo, apesar de sua relutância em admiti-lo, a maioria dos fotógrafos sempre depositou – e com razão – confiança quase supersticiosa no acaso bem-sucedido.<sup>111</sup>

Preciso especificar, no entanto, que o que move a captura das imagens deste trabalho não é nem essa necessidade de justificativa nem um desejo de criar imagens aleatórias a partir de uma experiência de fazer automática, como a escrita de Breton ou os desenhos de Masson, mas antes um pensamento no qual o processo de realização do trabalho se dá como forma de ressignificar a minha relação com essas imagens e com o próprio fazer. Trata-se de um exercício de “desaprender” certos maneirismos e colocar em questão certas práticas confortáveis em prol de um deixar-se surpreender pelo que possa surgir no momento da feitura das imagens. Não se trata de total acaso, já que a seleção do que será gravado e fotografado, assim como a utilização dos elementos das linguagens fotográfica e audiovisual, são conscientes. Porém existe a disposição para a busca de um certo estado de fruição onde, por exemplo, cacoetes de composição e decupagem cedam espaço a formas de criação que escapem um pouco ao crivo racional tão associado ao fazer técnico.

Para que o trabalho “5 Casas” exista e encontre eco nas pessoas, é necessário borrar um pouco as fronteiras entre contemplação, criação e fruição. A esse borramento deve corresponder a criação de espaços de opacidade no trabalho. Espaços de proposição e de ausência, em que sejam criadas lacunas a serem disponibilizadas para quem a elas for exposto. A intenção ao mostrar essas imagens não é a de contar uma história unilateral, mas sim de propor que essas imagens-memórias,

---

<sup>111</sup> SONTAG, Susan. Ensaio Sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981., p. 113.



embora extraídas do meu repertório imagético, sejam ofertadas para que delas se aproprie quem para isso se dispuser. Possibilitar que sejam criadas imagens que se façam vivas por estarem em constante transformação graças à sua possibilidade de se relacionarem com o outro. Que se trate sim de representações, porém que essas representações estejam tão associadas ao que mostram quanto ao que ocultam, ao que optam por não exibir. Douglas Crimp diz que “a ausência [...] é condição da representação”<sup>112</sup>, explicitando seu inerente caráter de fantasmagoria<sup>113</sup>. Busco, no entanto, propor que essa ausência seja vista como possibilitadora da presença de um espaço relacional, onde a imagem pode ser vista e seu entorno (imagético, histórico, social, de repertório e de associações pessoais), imaginado por cada um que se aventurar nesse espaço.

---

<sup>112</sup> CRIMP, Douglas. *La actividad fotográfica de la posmodernidad*, In: Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 151.

<sup>113</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.



### 3.6 A Natureza Lacunar do Arquivo e a Autoficção

Dotar o trabalho de lacunas é disponibilizar espaços para o outro. Interessa aqui não somente a autoficção como a possibilidade de agregar elementos e formas às imagens que estejam dissociados tanto de ideias de produtividade quanto de imparcialidade, como que colocando nos relicários novos fragmentos que lhe são alheios no sentido em que alteram e, por vezes conduzem os que o cercam. Como se não se optasse por remontar apenas os cacos do espelho partido, tentando restaurar sua aparência original, mas sim com eles fazer um novo mosaico incluindo, por vezes, fragmentos de outros espelhos, mas também a ideia de que é possível ficcionalizar um trabalho tornando-o atravessado por lacunas, por espaços abertos ao *input* do outro. Como se entendendo que mesmo que o mosaico seja formado por cacos de espelhos diversos e estando ou não organizado de forma a parecer um espelho único, o que importa é que mantenha sua capacidade de refletir quem dele se aproximar, ainda que de forma parcial e/ou distorcida. Nesse caso, o trabalho de autoficção não seria somente ficcional por conter elementos poéticos dirigidos pelo artista, mas também por englobar a possibilidade de ser o prefixo “auto” também um lugar para o outro. Nesse ponto, a minha autoficção vai poder ser partilhada com quem a ela acrescentar a sua própria. Ela pode abrigar em seus espaços de vazio e opacidade, mesmo que de forma fugaz, a memória do outro e seu instante de devaneio. Acredito que esse disponibilizar territórios a serem ocupados seja não somente possível, como próprio da natureza do arquivo. Didi-Huberman, ao falar da imagem que arde em contato com “o real”, discorre sobre o grande arquivo da cultura humana e sua natureza de incompletude, de coleção de fragmentos:

O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar. Mas, frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. [...]Frequentemente, nos encontramos portanto diante de um imenso e rizomático

arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.<sup>114</sup>

Ele cita Foucault para pensar a arqueologia ao falar não somente de apagamento, das cinzas do real que rodeiam o arquivo, mas também de, na organização desse arquivo assumidamente lacunar, se entender a sua natureza como heterogênea. Admitir a organização dos elementos que compõem o arquivo e seu anacronismo é, para ele, configurar um terreno de imaginação e montagem. Não estamos aqui nos referindo especificamente ao conceito de montagem no cinema, mas antes a uma ideia de organização mais ampla, uma edição que associa duas ou mais imagens, podendo estas serem estáticas ou não. Montar imagens, aqui, é aproximá-las, controlando ou não o tempo de sua relação. Interessa-me partir desse conceito mais aberto, pois o trabalho desenvolvido paralelo à feitura desta dissertação engloba tanto vídeos como fotos, textos, sons e objetos.

O arquivo é lacunar e é organizado tendo-se consciência ou não dessas lacunas. O desenvolver do grande arquivo de imagens que tenho construído neste trabalho nos últimos anos se compreende dotado de espaços de opacidade desde o princípio. O enquadrar, o selecionar, o conversar, o visitar, o voltar a habitar, o fotografar e gravar, o editar, o finalizar e o exibir as fotografias, vídeos, textos, sons e objetos criados e/ou resgatados nas viagens de volta à casa e à cidade natal tornam autoficcional esses arquivos por me permitirem transfigurar em trabalho poético as imagens-memórias que me atravessam.

---

<sup>114</sup> DIDI-HUBERMAN, G. Quando as Imagens Tocam o Real. Pós: Belo Horizonte. Vol. 2, nº 4, EBA-UFMG, 2012, p. 5-7. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>. Acessado em: 03/11/2015.

Nesse processo, alguns procedimentos de abordagem do material foram adotados.

### **3.7 Procedimentos de Abordagem**

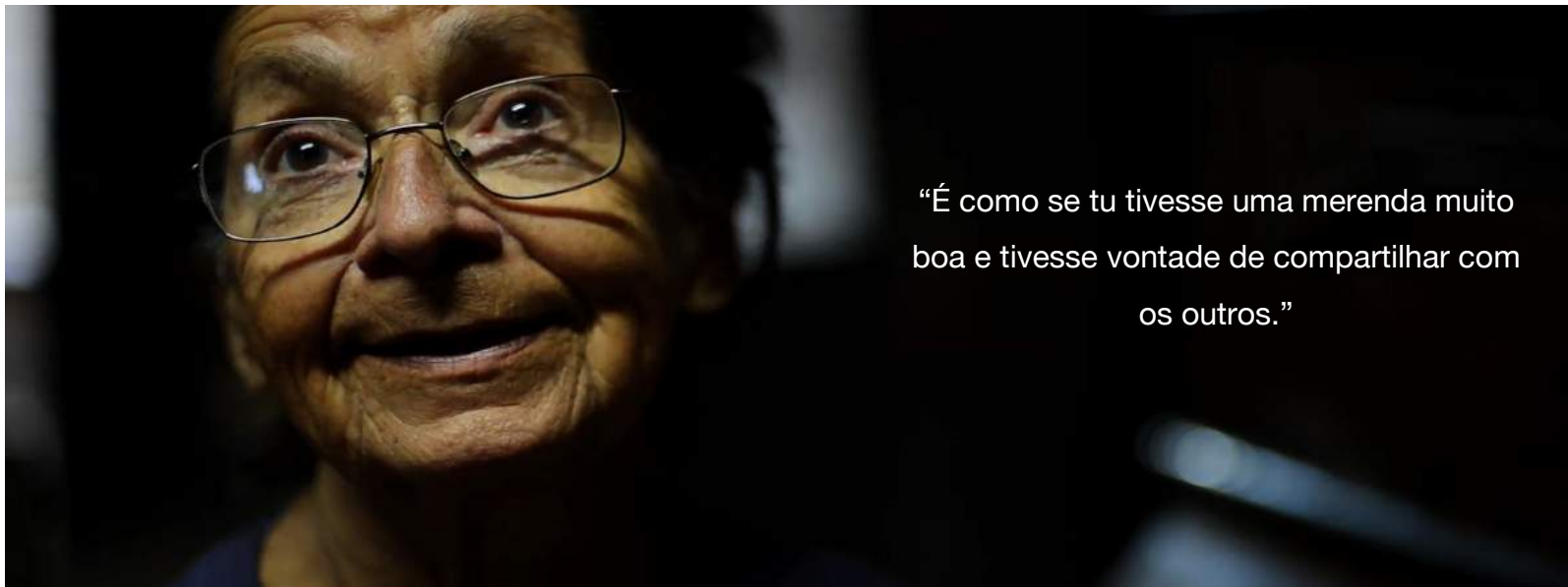
Esses procedimentos tomaram lugar tanto na feitura das imagens durante as visitas a Dom Pedrito quanto posteriormente. O simples fato, anteriormente já citado, de não se pré-roteirizar as etapas de captura já configura um posicionamento político e estético de abordagem imagética. A divisão estrutural em cinco segmentos, no entanto, acarretou a criação de certas recorrências nos modos de captação. O fato de se nomear os lugares e atores sociais associados a cada um desses segmentos fez com que eu julgasse adequado ter momentos de conversa com essas pessoas, como que fazendo entrevistas durante as quais as casas e pessoas eram gravadas e fotografadas. Já comentei a informalidade desses diálogos. Por mais que eu estivesse na posição de detentor do aparato técnico que registrava as imagens e sons, optei por libertá-las de uma pauta definida. Gosto de pensar que se trata de fato mais de conversas informais entre duas pessoas que se reaproximam depois de muitos anos do que de entrevistas. Esses momentos foram um dos mais importantes deste processo. Falar com essas pessoas, visitá-las, assim como os espaços que habitam, foi o grande motor por trás do desejo e coragem de transformar as imagens que nasceram como um arquivo pessoal em algo a ser exibido e tornado trabalho poético.

“5 Casas” é um trabalho sobre apagamento e exclusão. A memória que se desfaz, se transforma e se refaz está como eixo temático do trabalho tanto quanto os discursos de vida, as “estéticas da existência”<sup>115</sup> contidas nas palavras dessas

---

<sup>115</sup> FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência (entrevista) In: Ditos & escritos V – ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária,

peessoas. Dar voz a elas é propor que essas estéticas tenham uma continuidade. Desdobrá-las em arte é levar a novos lugares as suas palavras. É levar ao espaço da arte os dizeres de pessoas excluídas, marginalizadas, envelhecidas, empobrecidas e ainda assim de uma riqueza imaterial que tem forte potencial transformador. Mais do que isso, é mostrar como essas pessoas, mesmo contra todas as adversidades que ser um *outsider* em uma cidade pequena pode acarretar, foram capazes de levar vidas de aprendizado e são capazes de transmitir, no presente, parte desse aprendizado. Vejo nessas imagens ecos das tantas outras conversas que tive com essas mesmas pessoas nesses mesmos lugares anos atrás. Expor parte desses ecos é acreditar que eles possam ter no outro o mesmo potencial transformador que tiveram em mim. Nas palavras de Maria:



## Casa de Família

Na primeira visita que fiz à casa de meus pais, depois de mortos, demorei para entrar. A casa é grande e velha. A primeira coisa que percebo é a tinta, que um dia foi verde-musgo, desbotada em uma cor clara indefinível. Vejo grades, rachaduras, arbustos que não existiam. Respiro e caminho até a porta. Um breve contato, um estranhamento. Finjo que está tudo bem. Ao fundo ouço um choro de bebê. Decido ficar do lado de fora. O equipamento é um escudo, me permite ver o que não teria coragem de ver sem ele. Perscruto a fachada da casa minuciosamente. Busco na textura do chão de pedra, nas formas do portão, na textura das paredes as imagens que há 15 anos perdi. Sem coragem para entrar, observo essa luz tão familiar, um céu de nuvens iluminadas que é recortado pelas aberturas do alpendre. O transe do fazer fotográfico aqui é diferente, não existe o conforto que usualmente me permite ver através da câmera imagens quase abstratas. Aqui, cada imagem é mais um nó no estômago, uma lembrança perdida e tantas outras recuperadas. Vejo a poeira que parece entranhada nas ranhuras das aberturas. Entro. O pé direito gigantesco e o chão de madeira que range sob os meus pés são os mesmos. O interior da enorme sala de entrada, no entanto, está degradado, sujo, cheio de objetos e móveis de má qualidade deteriorados. Uma adolescente e seus dois filhos assistem um programa dominical de variedades em um volume muito alto. Não alto o suficiente para abafar o som do bebê que chora sozinho no quarto que um dia foi meu. Não consigo ficar ali. As crianças me olham, um invasor em minha própria casa. Que agora é a casa delas até que voltem às famílias das quais foram afastadas ou atinjam a maturidade. Fujo para o pátio. Da figueira centenária só resta um arbusto. As parreiras que sobreviveram já não dão tantas uvas, não há mais rosas. O butiazeiro está coberto por samambaias. Em todos os canteiros há tocos de cigarro, limo, sujeira. O abacateiro do vizinho não existe mais. O muro continua branco e sujo, porém sem trepadeiras. As janelas da sala já são outras. Percorro o pátio e depois o interior da casa, cozinha, banheiro. Nos fundos, um velho assiste ao futebol na TV. A miséria, o abandono e o descaso soterram as imagens que vim buscar. Preciso cavá-las, recriá-las, extraí-las do meio de anos de abandono. É como olhar por uma lente trincada. Os nós no estômago já formam um novelo emaranhado que sobe pela garganta. Preciso sair daqui. Ganho a rua e me sento no portão, as costas viradas para o interior da casa. Não olho pra trás. Não voltei mais a olhar pra trás desde então.

25/02/2013

### 3.7.1 As Palavras-Souvenir

O texto Casa de Família foi escrito em fluxo de consciência uma semana depois de realizada a visita de fato. A ideia era tentar reconstituir em ordem cronológica a experiência da visita. Esta foi a primeira vez que estabeleci uma relação clara entre a transfiguração da experiência de gravar e fotografar em edição de imagens e em texto. Vejo aqui o trabalho de transformação das imagens da memória em diferentes formatos se complementando e colaborando na criação intencional de narrativas autoficcionais. Utilizei esse mesmo texto como roteiro e inspiração para o já citado vídeo homônimo. Desde então redigi outros pequenos textos narrando livremente memórias.

Essas narrativas textuais ligeiras, e escritas de forma bastante intuitiva, vão se desdobrar em imagens de formas diversas. Além delas, outras formas de texto vão começar a integrar o trabalho. Livros, manuscritos, anotações, poesias, textos de fontes variadas. Palavras que passam a ter o potencial de se mesclarem com as imagens-memórias do arquivo do trabalho formando novas. Palavras que, transfiguradas pela forma como são tornadas imagem e som, se farão *souvenirs*, podendo ser agregadas aos relicários. Palavras que adquirem fisicalidade na medida em que se pode vê-las. Ao observá-las por meio de uma objetiva, eu as posso ver da mesma forma que vejo os lugares e pessoas que gravei e fotografei na feitura do trabalho.



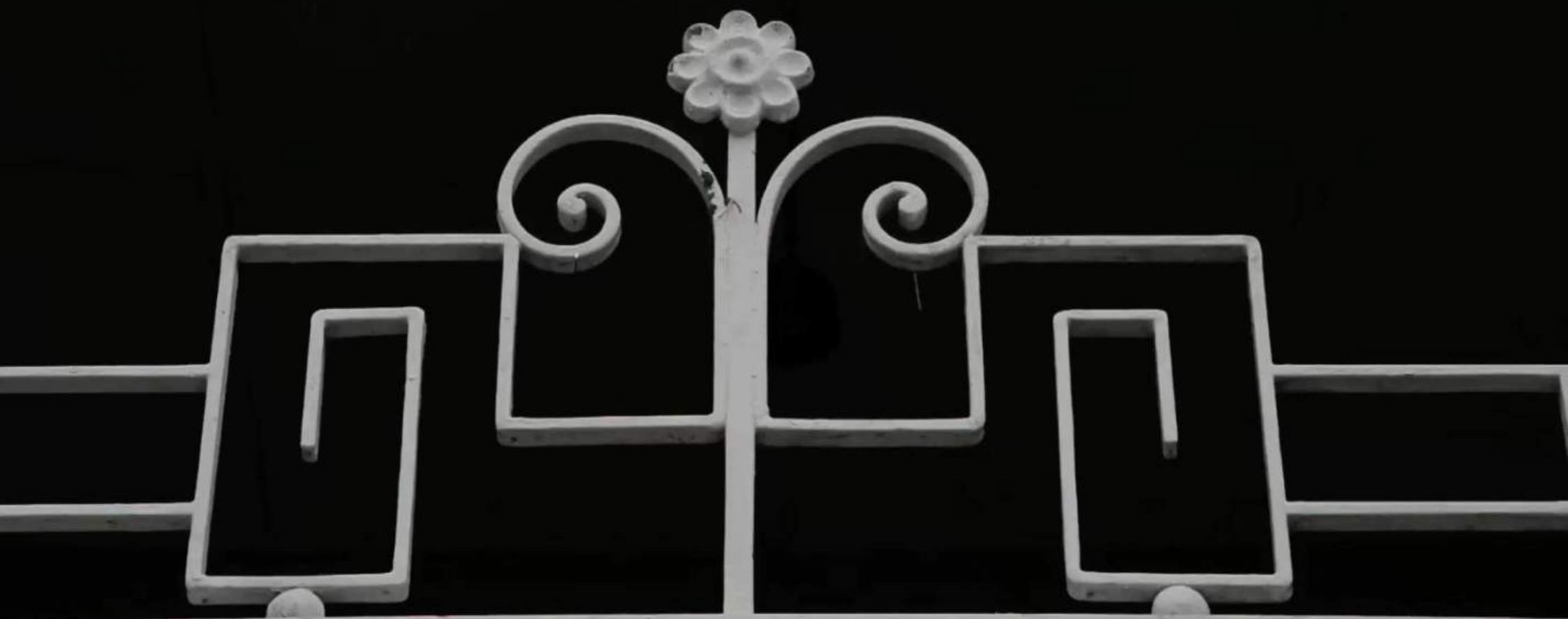
### 3.7.1.1 Legendas

No princípio utilizei as pequenas narrativas escritas em fluxo de consciência como exercício de rememoração das capturas de imagens nas visitas a Dom Pedrito como substrato de palavras para os vídeos, como legendas estáticas sobre imagens em movimento. A palavra é, nesses casos, incrustada no vídeo. Breves frases propõem micronarrativas autoficcionais que ressignificam as imagens sobre as quais estão postas. Pequenas histórias sem começo nem final certo, que aconteceram antes da frase ser lida e seguem acontecendo depois. Fragmentos de narrativas que propõem espaços de opacidade.



*Ilustração 28: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

eu tenho as chaves de uma casa vazia



Quando Cindy Sherman nomeia como “Untitled Film Stills”<sup>116</sup> a sua série de autorretratos em preto e branco, na qual emula com perucas sintéticas e enquadramentos bem pensados mulheres ícones do *star system* hollywoodiano, ela vai relacionar fotografia e cinema se aproximando da ideia bressoniana<sup>117</sup> de instante decisivo, propondo a fotografia como fragmento, como recorte temporal de uma história que iniciou antes dela e acabará (se acabar) depois dela. Interessa-me pensar tanto as fotos como os vídeos de “5 Casas” como imagens e sons que levam à compreensão de que existem enquanto recorte espaço-temporal específico e limitado. Como pedaços de narrativas das quais o antes e o depois precisam ser imaginados. As legendas sobre as imagens em vídeo lidam com essa noção de uma incompletude inerente, como que propondo pequenas histórias cujos inícios e finais não são entregues explicitamente, necessitam ser criados pelo público.



*Ilustração 30: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

<sup>116</sup> SHERMAN, Cindy. Untitled Film Stills. 1977 – 1978. 1 série fotográfica, p&b.

<sup>117</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. O imaginário segundo a natureza. Barcelona: G. Gili, 2004.

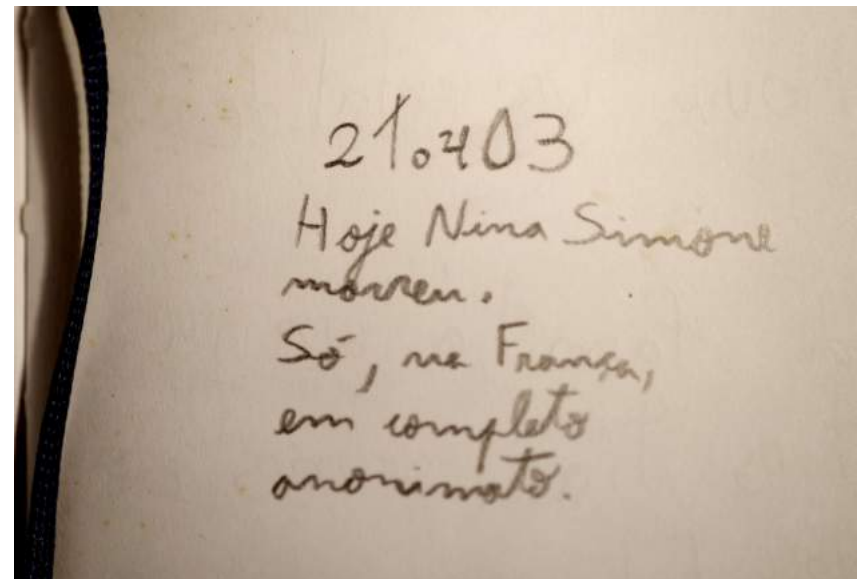
DESDE PEQUENO TIVE CRISES, ACESSOS,  
SURTOS E TRANSES DE ARTE

*Ilustração 31: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

### 3.7.1.2 Manuscritos Antigos

No outono de 2013, revirando uma estante em busca de fotografias antigas, encontrei um livro de anotações que eu utilizava em 2003. Nas páginas do livro, em meio a vários desenhos ruins, anotações, diversas foto-transferências de revistas velhas, algumas transcrições de trechos de poemas de Rimbaud e muitos textos manuscritos por mim dez anos antes, encontrei uma única que tinha uma data, como uma entrada de diário perdida em uma página em branco.

Ao ler essa frase reconheci imediatamente a minha letra, e tive a estranha sensação de lidar com a certeza de haver



21.04.03  
Hoje Nina Simone  
morreu.  
Só, na França,  
em completo  
anonimato.

*Ilustração 32: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

sido eu que a escrevi em contraste com a total ausência de memória de tê-lo feito. Como uma criança que é lembrada da própria mortalidade, esse foi um dos momentos em que o esquecimento, a finitude da memória, se fez evidente. Ter nas mãos algo que você escreveu uma década antes por si só é uma experiência um tanto inusitada, perceber que desde essa época você nunca mais tentou escrever poesia é um pouco triste. Quando “virei artista” deixei de escrever poesia. Como se ao passar a ter acesso a uma câmera fotográfica a minha necessidade de fazer poesia tivesse encontrado outro caminho de vazão.

Desde então escrevo cada vez mais, e talvez até com alguma poesia, mas sempre com um objetivo. Seja um roteiro ou um texto acadêmico, ou um projeto, ou mesmo um texto dissertativo, nunca mais escrevi com a total liberdade de não ter objetivo nenhum. Escrever por escrever. Escrever por precisar escrever. Claro que percebo, todo esse tempo depois e tendo lido tantos poetas incríveis desde então, que as minhas tentativas eram sofríveis na melhor das hipóteses. Mas hoje elas são uma parte da minha memória que se apagou e agora pode ser recuperada em imagem.

Ao reler os textos do meu antigo livro de anotações, abri um verdadeiro relicário de fragmentos de texto que se mostraram potenciais recuperadores de muitas memórias. Foi como redescobrir uma versão minha de dez anos antes. Como pensava, como escrevia, o que desejava, o que temia. Em meio à surpresa dessa redescoberta, alguns trechos de escritos me remeteram a imagens que havia feito na recente viagem a Dom Pedrito.

Curioso perceber que nesse livro, o escrito por mim para ninguém além de mim mesmo fala livremente de aspectos que hoje abordo formalmente neste texto e no trabalho ao qual se refere. Lá estão presentes ideias que ainda hoje são para mim pontos de reflexão e que, agora posso perceber, sempre o foram. A memória, a transição da infância para a vida adulta, o lidar com o luto, o nomear-se artista e a própria natureza da arte como indissociável da experiência humana. Todas essas questões estão esboçadas nas linhas tortas que escrevi tanto tempo atrás e seguem reverberando em meu processo de criação.

Ao reler os textos escritos nesse livro percebo que, por vezes, eu começo escrevendo-os em letra de forma e esta, pouco a pouco, vai ficando mais distorcida até se tornar letra cursiva. Antes desse livro, eu abandonara a letra cursiva, logo após o término do ensino fundamental. Ao escrever esses textos não percebi que transicionava entre os dois tipos de escrita. O retorno à letra da infância no momento da escritura em fluxo sugere uma memória do corpo<sup>118</sup> que aflora e rememora os gestos da infância. O corpo lembra nos instantes em que me permito esquecer de mim, aqueles em que “ergo os olhos do livro”, mesmo sem que eu perceba. A palavra escrita pela memória do corpo se faz corpo e o modo como toma forma se altera. A caneta, a tinta e a mão se tornam um, e lembram os gestos do passado. Ao reencontrar o livro pela primeira vez depois de tantos anos, alguns escritos chamaram minha atenção, em especial um texto que falava sobre o presépio e as decorações de natal da minha casa quando criança, parte dos quais eu havia encontrado, registrado e resgatado do galpão.

---

<sup>118</sup> BACHELARD, Gaston, op. cit., loc. cit.



Ilustração 33: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal

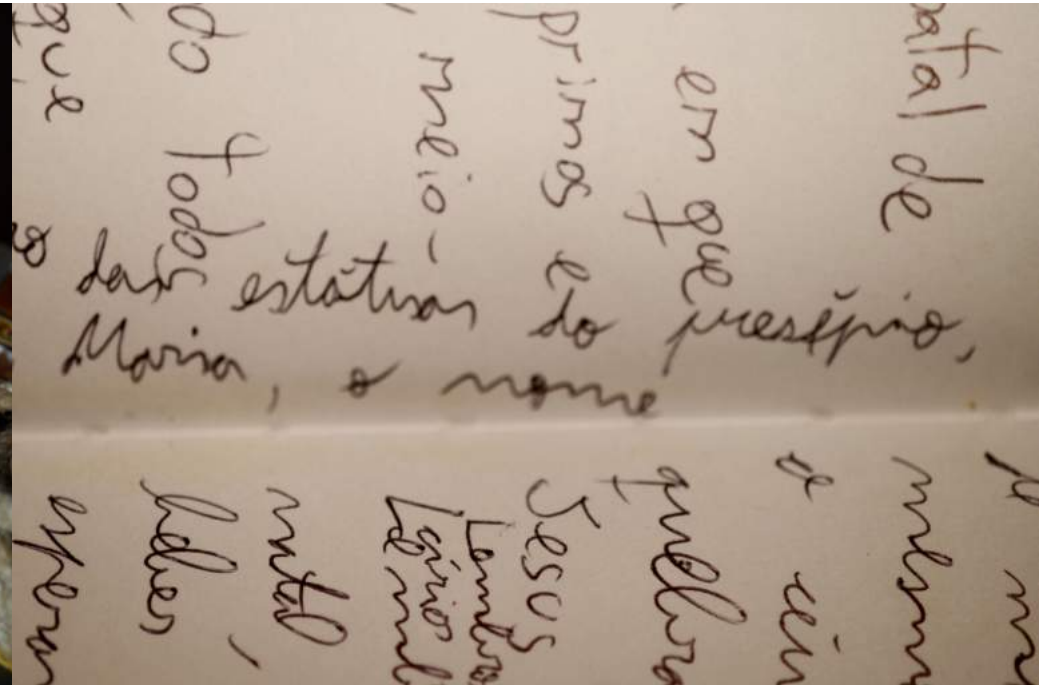


Ilustração 34: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal

Minha mãe era a grande centralizadora dos afazeres sociais da família. Com sua morte, eu, meus irmãos e meu pai imergimos em um profundo silêncio. Cada um procurando preencher os espaços vazios deixados por ela em nosso cotidiano. A partir daí, as grandes festas de família que aconteciam em nossa casa, para as quais parentes distantes vinham, enchendo a casa durante dias, passaram a ficar cada vez mais vazias. A mim, o caçula, cabiam os afazeres considerados banais dentro da rotina familiar. Coisas de criança, como arrumar a árvore de natal.

Todos os anos eu fazia com que meu pai fosse ao horto florestal e buscasse um galho de pinheiro que eu colocava na sala de entrada da casa em um grande vaso de cimento que eu empurrava com dificuldade sobre um pano velho e depois enchia de areia. Na lareira, montava o presépio, como que brincando de bonecas com as figuras de santos, anjos e animais de gesso. Em um prego mais acima pendurava uma estrela de arame retorcido. Tinha orgulho do resultado, e a cada ano tentava ser um pouco melhor, acrescentando novos elementos ao presépio: pequenos lagos, planícies de areia, arvorezinhas e uma choupana feita de palitos de picolé. Certa feita, achando o brilho das estátuas já muito apagado, resolvi “restaurá-las”, fazendo contornos de tenaz e aplicando *glitter* colorido. Cada natal que passava me parecia mais triste, e eu desesperadamente e sem sucesso tentava resgatar alguma alegria me apegando a esses pequenos rituais.

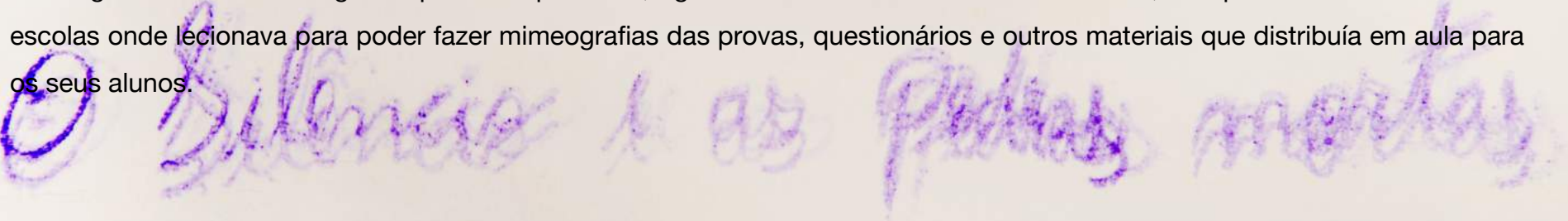
O trabalho desenvolvido em “5 Casas” consiste, entre outras coisas, em retomar a memória desse tipo de ritual. Lidar com as estátuas resgatadas do presépio, subir no muro da casa antiga, percorrer a estrada de terra que leva à árvore onde foi enterrado o meu cordão umbilical, tomar banho na cachoeira, reproduzir receitas antigas, abrir portas velhas com as mesmas chaves de 20 anos atrás, todos esses gestos são atualizações de gestos repetidos muitas vezes no passado e que me remetem



imediatamente a uma memória corporal<sup>119</sup> que parece estar entranhada em minha própria carne, pele e músculos. Em algumas iniciativas recentes, comecei a tentar criar para o trabalho novos pequenos rituais que se relacionem com a memória dos antigos, como a feitura de mimeografias.

### 3.7.1.3 O mimeógrafo

Uma das “5 Casas” é a escola católica onde minha mãe, minhas avós, tias, tias-avós, irmãos e eu estudamos. Minha mãe e boa parte de suas amigas eram professoras. Recordo vagamente o dia em que ela conseguiu adquirir seu próprio mimeógrafo. Lembro do orgulho que ela expressava, agora seu trabalho seria muito mais fácil, não precisaria ir até uma das escolas onde lecionava para poder fazer mimeografias das provas, questionários e outros materiais que distribuía em aula para os seus alunos.



A partir de então, me tornei seu auxiliar ao utilizar o mimeógrafo. Via como uma brincadeira o ato de girar a sua manivela, prensando as folhas brancas de ofício com a matriz que havia sido escrita ou desenhada com tinta de papel carbono e gerando várias impressões de um azul arroxeadado, todas diferentes entre si, pois muitas saíam borradas ou tortas ou com partes

---

<sup>119</sup> Idem.

apagadas. Em seguida pegava as folhas recém-impressas e ainda encharcadas de álcool e as distribuía pelos encostos de todas as cadeiras e sofás ao redor, respirando o cheiro forte que exalavam.

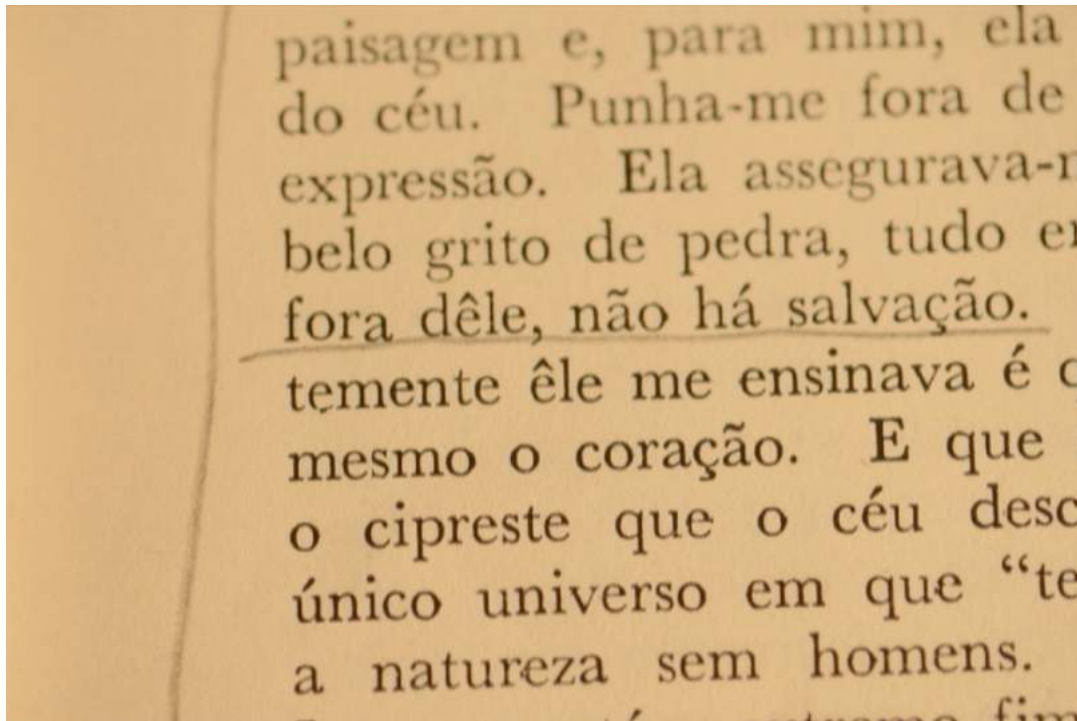
Com a popularização das máquinas de xerox e, mais tarde, das impressoras, os mimeógrafos caíram em desuso. Na última visita que fiz à escola, escondida em um canto do depósito, encontrei uma capa de couro falso marrom, e sob ela um antigo mimeógrafo. Com a autorização das irmãs eu o tomei emprestado e trouxe para casa. Limpei-o cuidadosamente e comprei um tubo de álcool líquido e uma caixa de matrizes. Não há como descrever todas as lembranças que tive ao operá-lo. O cheiro do álcool, a textura do papel, os sons do mecanismo, o movimento da alavanca, foi como ter um pedaço do passado trazido de volta.

Do mesmo modo que o gesto de escrever em letra cursiva, que identifiquei no livro de 2003, os movimentos que fazia ao operar o mimeógrafo eram extremamente familiares, como se estivessem inscritos em meu corpo. Logo optei por unir as duas coisas. Comecei a pensar as mimeografias como forma de agregar fisicalidade à palavra, e assim voltei a escrever em letra cursiva, desta vez nas matrizes com papel carbono. Cada folha mimeografada torna únicas as palavras que nela estão impressas. Trata-se de uma forma de impressão em série que, no entanto, foge à precisão das impressões digitais e mesmo das que estão inseridas no terreno da arte, como a gravura e a fotografia. Cada folha impressa a partir da mesma matriz borra, apaga, mancha e distorce mais a inscrição original. Das palavras em folhas brancas passei às mimeografias sobre fotografias. Assim como as legendas colocadas sobre as imagens em vídeo, passei a adicionar palavras e frases na própria carne da fotografia, tornando a imagem e a palavra indissociáveis. A letra da infância inscrita sobre imagens-memória. Experimentei ainda desenhar, hábito também abandonado desde a adolescência, reproduzindo nas matrizes as imagens em linhas tortas ou

interferindo sobre as fotografias.

### 3.7.1.4 Textos Marcados e as Palavras do Outro

Este sempre foi um trabalho que compreendeu a busca de imagens do passado. Ele teve início na busca dos objetos da casa antiga que estavam nas caixas e levou ao encontro com pessoas e lugares. Essa busca se ampliou cada vez mais, e produziu estímulos mnemônicos das mais variadas formas.



*Ilustração 35: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

Ao visitar as "5 Casas", tive acesso a uma infinidade de sensações que não se traduzem diretamente em fotografia e vídeo. Cheiros, texturas, sabores, tato, as próprias relações entre meu corpo e o espaço que o cercava, entre meus olhos e as imagens que reencontrava e recriava. Descobrir velhos álbuns de retratos, colchas, cobertas de mesa, móveis, corredores, papéis, facas, cantos e

aberturas foi e segue sendo a cada vez que retorno uma experiência repleta de gatilhos que ativam memórias há muito tempo em processo de apagamento.

O encontro com a palavra escrita foi constante, não somente por estar tomando contato com diversos autores que pensaram temas pertinentes ao trabalho, mas também por retomar a leitura dos livros de filosofia de minha mãe. Lembro de quando, ainda adolescente, ao achar esses livros, descobri em Sartre, Kafka e Camus o conforto de encontrar autores cujos personagens apresentam ante a vida a mesma sensação de estranhamento e desorientação que eu sentia na época e que, confesso, ainda trago presente mesmo que menos intensa. Devorei os livros de minha mãe morta com a avidez de quem encontra seus pares em meio a uma multidão, a cada trecho sublinhado por ela descobrindo ecos das palavras não ditas nas conversas que nunca pudemos ter.

A voz desses e dos outros autores que ela leu passou a mimetizar para mim a sua própria voz apagada de minha memória pelo tempo. Assim descobri Tolstoi, Nietzsche, Oscar Wilde, Machado de Assis, Rimbaud, Simone de Beauvoir, Bocage e algumas tragédias gregas clássicas. Esses livros todos me acompanham até hoje. Revisitá-los na feitura deste trabalho, onde um dos motes é o reencontro, me pareceu natural e mesmo reconfortante. Creio ser próprio da escrita acadêmica buscar força nas palavras do outro. Esse é um pensamento que me interessa não por lidar com uma ideia de validação discursiva, mas antes pelo real empoderamento e potencial de conduzirem a epifanias que as palavras desses autores carregam.

Falar pela voz do outro. Fazer minhas as suas palavras. Me apropriar delas e ressignificá-las, fragmentá-las e reordená-

las. Fotografá-las, desenhá-las, reescrevê-las, fotografá-las novamente, transformá-las em vídeos. Há diversas possibilidades de entrecruzamentos poéticos entre as minhas imagens-memórias e as palavras de outrem. Acrescentar a essas imagens essas palavras configura um potente gesto autoficcional. Elas passam a ser parte do trabalho como pequenas narrativas que se inserem junto às fotos e vídeos. Talvez como bilhetes que, colocados dentro de um relicário, possuem potencial de ativar tanto a memória sobre quem os escreveu quanto a de quem os lê.

exceto a dúpla conexão  
seu destino de morte?  
e não contar com nada



*Ilustração 37: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

### 3.7.2 Outras Relíquias

Sempre foi um hábito de nossa família guardar coisas. Em uma cidade pequena do interior do Rio Grande do Sul, nas décadas anteriores à de 80, o acesso a bens de consumo era difícil e demorado. Assim sendo, era parte da cultura local guardar objetos que poderiam ou não ser utilizados no futuro. Potes de sorvete feitos de metal virariam os recipientes onde se guardariam os doces de frutas feitos em um grande tacho de cobre. Pedacos de barbante mais tarde amarrariam as linguiças feitas no quintal de casa. O papel alumínio que recobria ovos de páscoa viria a embrulhar bombons de chocolate caseiro. Vidros de café, balas, maionese e conservas depois conteriam geleias ou banha de porco. Esses mesmos vidros eram limpos, fervidos e guardados em uma prateleira alta na estante no fundo da despensa.

Trago comigo ainda hoje esse hábito acumulador, velhos costumes são difíceis de se perder. Tendo isso em mente, outro procedimento foi adotado durante o desenvolvimento do trabalho: o de não recuperar apenas imagens e sons da memória durante as visitas às "5 Casas", mas também resgatar alguns objetos encontrados nessas visitas. O

primeiro deles foi o meu antigo retrato encontrado no galpão onde estavam as caixas com as coisas da casa de meus pais. Outros se somaram a ela, a princípio apenas objetos de forte carga emocional e mnemônica, como o relógio de parede no qual meu pai dava corda todos os dias ao fim da tarde, algumas peças do presépio, o vaso favorito de minha mãe. Muitos desses objetos também eram fotografados e gravados no local onde eram encontrados. Vários deles estão agora guardados a salvo em minha atual casa.



*Ilustração 38: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

Com o tempo esse ato colecionador, de reencontrar e resgatar objetos, deixou de ser somente direcionado aos que estavam ainda muito vivos em minha memória e se

estendeu àqueles dos quais eu não me recordava até o momento de encontrá-los. Como o modelo anatômico de um coração de madeira que estava na sala de ciências da escola. Antes de ir até lá, eu não me lembrava dele, mas ao vê-lo a memória de sua existência e aspecto me atravessou. A imagem tem o poder de ativar memórias em processo de apagamento. Encontrar e resgatar esses objetos e suas imagens é um gesto manifesto contra esse



apagamento. Bem como quando a imagem do objeto ou ele próprio vierem a ser expostos, sem dúvida estarão gerando novos registros mnemônicos. Os objetos recuperados se tornam relíquias por funcionarem como gatilhos que acionam fragmentos de memórias.

### 3.7.2.1 Outras casas

Com o tempo se tornou claro que assim como as “5 Casas” e os cinco personagens que as habitam (ou habitavam) também havia outros lugares e pessoas que deveriam fazer parte do trabalho. A própria cidade se desenvolveu como personagem no sentido em que pode fazer as vezes de antagonista para estas cinco pessoas que são “estranhas” dentre seus habitantes. Ao longo do desenvolvimento do trabalho, as tantas outras pequenas casas e ruas e praças da cidade aos poucos começaram a ser



*Ilustração 39: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

também registradas, assim como as próprias casas e personagens se alteraram e algumas outras pessoas surgiram. Neste subcapítulo, irei apontar essas outras casas, pessoas e alterações que surgiram durante o processo.

### **As Casas de Família**

A casa de família não é apenas a casa antiga no centro da cidade, mas também a fazenda de meu pai, onde fica o galpão onde estavam as caixas. A própria situação da casa mudou algumas vezes desde a época em que fiz a primeira visita, descrita no texto homônimo. Ela deixou de ser um abrigo para crianças em situação de vulnerabilidade, de forma que quando ocorreu a segunda visita ela estava vazia. Na terceira visita, quando comecei a realizar intervenções a partir da fotografia que encontrei no galpão<sup>120</sup>, ela já estava prestes a ser alugada e habitada, como segue até hoje.

### **As Irmãs de Nossa Senhora do Horto**

Na primeira visita à escola, encontrei Irmã Amélia. Era período de férias, e apenas as freiras e alguns funcionários ocupavam os corredores do enorme edifício cinza por fora e colorido por dentro. Quando fui conversar com ela, eu trazia ainda em minha cabeça todas as boatos que circundaram a sua saída da escola e a imagem de uma mulher severa, conservadora e com uma visão pedagógica anacrônica. A visão da memória de uma criança que escuta histórias sobre a diretora temida por

---

<sup>120</sup> Ver subcapítulo 3.7.2.3

ser rígida e teme ter de enfrentá-la se não se comportar. Ela havia sido transferida para a Itália um ano após meu ingresso na escola, somente retornando muitos anos mais tarde e, portanto, essa imagem se perpetuara em minha mente até esse retorno.

Ao falar com ela de fato, agora adulto, encontrei uma pessoa muito diferente do imaginado/recordado. Irmã Amélia segue imponente e assertiva, porém ao vê-la de perto pude perceber uma calma e até uma certa doçura em seu olhar. Em seu discurso ela própria se aponta, com um certo humor, como alguém que era conhecida pela severidade, porém sinaliza uma indicação do quanto aprendeu e pôde transformar seu ponto de vista com o tempo e o amadurecimento.

Na última visita à escola, estava acontecendo a novena de Nossa Senhora do Horto, evento anual em que ocorrem uma série de festividades, missas e apresentações artísticas na capela da escola. Irmã Amélia comandava com energia as festividades e a escola, agora em pleno funcionamento. No meio da tarde, após o término de um ensaio com um grupo de crianças na capela, fiquei sozinho fazendo algumas imagens dos santos. De longe uma senhora de baixa estatura e cabelos brancos se aproximou. Ela me reconhece e chama pelo nome. Seus olhos marejam e ela me diz:

“Mas você é aquele menino que tua mãe me confiou! Eu te peço desculpas por que não te cuidei como ela pediu. Tu tava na quarta série, e eu fui lá embaixo ver teu caderno poucas vezes. Mas a Maria te deu apoio. Queridinho do Bruno! A tua mãe foi interna aqui. Só pra lembrar. E eu fui visitar a tua mãe. E ela disse: “Irmã Ana, ele é seu agora. Ele é seu.” Eu era diretora, com pouca experiência. Eu me penitencio porque fui poucas vezes te ver lá embaixo. E ela me disse isso, consciente, consciente. Consciente. E teu pai tinha voltado de fora e tava comendo um pêssego e disse: “Toma um pedacinho”, pra ela. E ela comeu também. Mas ela tava nas últimas já, assim... A doença tava minando ela. Mas ela consciente de tudo até a última hora, viu? Que lindo como o mundo dá voltas. E hoje quando eu soube que tu estava aqui eu senti a presença dela.”



Este encontro e essas palavras estão registradas em vídeo. Ao reencontrar Irmã Ana depois de tantos anos imediatamente soube que ela também fazia parte do trabalho. Conversamos longamente sobre o passado e as origens da escola, os hábitos das freiras, o que mudou na política interna da igreja católica. A partir desse encontro, passei a ver o conjunto de Irmãs como inclusas no trabalho, retirando o foco que antes se voltava unicamente para Irmã Amélia e, ao olhar para Irmã Ana, descobrindo as outras



*Ilustração 41: Frame de vídeo da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

irmãs que hoje habitam a escola. Passo então a gravar e fotografar também elas, porém não registro nossas conversas. As reúno em um corredor ensolarado ao lado da capela e peço que, juntas e acompanhadas de Maria, cantem o hino da escola.

## Seu Ricardo

Quando conversei com seu Ricardo, ele já não morava mais na Casa Mal-Assombrada. Nos sentamos na sala de estar de sua casa no subúrbio da cidade. Ele havia evidentemente colocado sua melhor e mais nova roupa, uma camisa azul clara e bombachas azul marinho. Ele precisou se mudar para a cidade por não poder mais ficar sozinho em uma fazenda afastada devido à fragilidade de saúde que veio com a idade avançada. Ele me contou sobre como era a vida no campo há seis décadas e seu desejo de retornar à antiga fazenda onde viveu a maior parte de sua vida. Preferia viver sozinho com os animais. Sentado segurando uma foto-pintura dele e sua esposa no dia do casamento, ele diz, ao olhar para sua imagem bem mais jovem no retrato:

“Até parece que nem é eu!”



*Ilustração 42: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*



Seu Ricardo morreu alguns meses depois dessa conversa, tornando impossível o desejo que eu tinha de levá-lo de volta à fazenda mesmo que apenas por um dia. Para ele, a casa mal-assombrada era, na verdade, a casa na cidade, onde morava afastado de seu verdadeiro lar.

### **Casa de Praia**

Nunca frequentei muito a casa de Rodier na infância, sempre nos encontrávamos nas ruas, nos bosques, nos mirantes e praças da cidade. Há alguns anos ele e a família deixaram Dom Pedrito e foram morar na praia do Cassino. Quando conversamos, o

gravei e fotografei na sua nova casa. Assim sendo, a “Casa de Bonecas” é também essa outra casa na praia. E é principalmente a própria cidade onde convivemos, os cantos e matos aos quais chegávamos pulando cercas de arame farpado. Seu telhado é o vasto céu aberto da noite estrelada, e o seu chão, a terra, o pasto e as ruas de paralelepípedos de pedra.

### **A Casa da Avó**

Quando criança, as férias de verão eram intermináveis. Uma ou duas semanas desse período eram sempre passadas na fazenda da minha tia. Uma casa velha de paredes muito grossas e aberturas pequenas isolada em meio a uma grande extensão de campo. A casa foi construída por minha avó paterna com o reaproveitamento das pedras de um muro construído ainda na época da escravatura. Nessa casa rodeada de árvores eu passava as tardes estendido em uma rede relendo antigos gibis do Asterix.

As portas eram baixas como minha avó. Na região, ela foi a primeira mulher a montar a cavalo “como um homem” (montando de fato, não se sentando de lado sobre a sela como o faziam as outras mulheres da época), graças a uma saia cuja parte de baixo costurou. Andava armada, bebia cachaça, fumava palheiro, capinava roça bem cedo de manhã e era uma doceira de mão cheia. Fazia os doces mais elaborados, em grandes quantidades, para as festas de família. Sua especialidade eram os bem-casados. Doce de massa crocante e recheio de ovos moles, recoberta por uma camada bem fina de açúcar glaceado, que ela conseguia aplicar ainda muito quente graças às mãos calejadas de trabalho.



Este ano voltei a visitar essa casa. Ela estava fechada há mais de 10 anos. Uma camada grossa de poeira, muitos insetos, mofo e fezes de passarinhos e morcegos recobriam todo o seu interior. Era como uma cápsula do tempo lacrada. Na sua antiga cama, a colcha vermelha de minha avó ainda era a mesma. Essa casa não é uma das 5, mas creio que faça parte do trabalho como um desdobramento da casa de família. Uma outra casa, de outra parte da família, mas que ainda assim é minha.



*Ilustração 44: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

## A Tapera

Fotografar ou gravar algo é tomá-lo para si, possui-lo em alguma medida. Registrar em imagem um lugar é torná-lo memória. Quando criança, o caminho para a fazenda de minha tia era trilhado aos solavancos pela antiga Chevrolet branca do meu pai. Sempre passávamos por um pequeno conjunto de árvores, no meio do qual havia uma ruína. Umhas poucas paredes ainda de pé sustentavam as vigas do que um dia havia sido um telhado. O mato tomara conta de tudo. Meu pai se referia a esse lugar como “tapera”. Quando regressei este ano à mesma fazenda, esse lugar já não existia mais. Encontrei, no entanto, uma outra casa em ruínas, esta ainda de pé, da qual me recordo vagamente como sendo habitada por uma família na época da minha infância. Descobri uma nova tapera, uma casa que nunca foi minha, mas onde encontro imagens potentes de um registro do tempo e de abandono. Essa casa é estranha às outras 5 e, no entanto, sempre estive ali, à beira da estrada. Agora suas imagens também são minhas para ofertar ao outro.



*Ilustração 45: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

## Os Olhos dos Outros

Assim como as palavras, as imagens e as memórias do outro podem ser abarcadas pelo trabalho, também podem fazer parte dele as minhas imagens vistas e/ou organizadas pelo olhar do outro. Desde a segunda visita à cidade de Dom Pedrito, passei a levar junto comigo uma pequena equipe de amigos próximos<sup>121</sup> que, também munidos de equipamentos, registravam os mesmos lugares e pessoas que eu. Descobrir as minhas imagens através dos olhos dessas pessoas é um gesto autoficcionalizante potente, que requer um certo desapego, uma disponibilidade para surpreender-se. Minha relação com essas pessoas foi a de diretor, a de conduzir o seu olhar por onde me interessava, porém ainda as deixando livres o suficiente para que pudessem encontrar formas de ver que talvez eu estando sozinho me escapassem.

Nos novos desdobramentos do trabalho, em que o cinema passa a ser um dos principais suportes, a presença de uma equipe se torna fundamental. Produção, direção de fotografia, som, montagem e finalização, além das consultorias que estamos podendo ter graças aos fundos de desenvolvimento conseguidos, vão agregar novas camadas ao trabalho, tornando-o ainda mais complexo e plural. Outros profissionais vão ter acesso à possibilidade de capturar e editar as minhas imagens-memória, tornando-as um pouco suas também. Além disso, ter outras pessoas operando câmeras na etapa de feitura das imagens me permite duas novas possibilidades: a de ter mais de um ângulo da mesma imagem, recurso particularmente valioso nas conversas com os atores sociais, pois permite me concentrar neles, esquecendo um pouco o equipamento; e a de ter a minha própria imagem capturada, recurso que ainda estou utilizando timidamente, com parcimônia, mas que é uma ferramenta que me interessa ter disponível em meu arquivo para usos futuros.

---

<sup>121</sup> Bruno Polidoro – diretor de fotografia; Gabriela Bervian – editora de som; Roberta Santana – fotógrafa; Sandra Almansa – filósofa.



*Ilustração 46: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

### **3.7.2.2 Animais de diversos tamanhos**

Durante a minha infância, tivemos em casa uma vasta variedade de animais de estimação. Desde que me lembro, tivemos sempre um casal de dálmatas, com alguns ocasionais filhotes que eram doados antes que nos apegássemos a eles, e um ou dois gatos. Tivemos várias caturritas que conversavam entre si, e mais tarde um papagaio cujas asas eram aparadas para que pudesse circular livremente pelo pátio sem que voasse para longe. Tivemos filhotes de ovelha, pôneis, tarrãs<sup>122</sup>, emas, coelhos, hamsters, porquinhos da índia e lagartos.

---

<sup>122</sup> A tarrã é uma ave anseriforme da família Anhimidae. Também conhecido por inhuma-poca, chajá, anhuma-do-pantanal e tachã-do-sul.

Além desses animais, que eram criados com a autorização dos meus pais, eu tinha um interesse peculiar pelos outros muitos que habitavam a casa escondidos. A casa grande era cheia de frestas, vãos e cantos escuros. Esses espaços eram ocupados por uma infinidade de insetos e pequenos seres rastejantes. No pátio voavam borboletas amarelas e azuis, moscas, abelhas, camotinhos<sup>123</sup>, cigarras, libélulas, joaninhas e, no verão, uma quantidade enorme de mosquitos, contra os quais todos os dias no fim da tarde a casa era fechada e borrifada com veneno. Quando vinha a noite, no céu voavam os morcegos, as luzes atraíam grilos, gafanhotos, mariposas, louva-deuses e muitos besouros de carapaça



*Ilustração 47: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

preta, chamados de “cascudos”, que formavam pilhas no chão e nos umbrais e faziam um barulho de quebrar quando se pisava neles. No sótão, corriam durante a noite ratos, guaxinins, baratas e lagartixas. Em todas as frestas e atrás dos quadros havia aranhas de cores e tamanhos variados. Pelas janelas que davam para o pátio, se esgueiravam maranduvás<sup>124</sup>, lesmas e caracóis. Havia formigas grandes e pretas, inofensivas, e as pequenas de cor acobreada que eram chamadas “azedas” pois

<sup>123</sup> Espécie vespa produtora de mel, muito encontrado em colmeias suspensas em árvores, telhados e arbustos nos campos do Rio Grande do Sul.

<sup>124</sup> Taturana, também conhecida como tatarana, lagarta-de-fogo, bicho-que-queima, bicho-cabeludo, mondrová é o estágio larval (lagarta) das mariposas do gênero *Lonomia*, entre outras.

picavam causando dor e inchaço.

Cada um desses animais foi alvo da minha curiosidade e crueldade infantis. Brincava com eles e os matava das formas mais variadas, esmagando, queimando, afogando, desmembrando, cobrindo de sal. Os mais interessantes eu capturava e guardava dentro dos vidros da despensa. Os alimentava e mantinha vivos o quanto pudesse fazendo pequenos furos na tampa do vidro com um martelo e um prego. Gostava em especial das aranhas às quais passava horas vendo tecerem dentro dos vidros intrincadas teias brancas, e das lagartixas, mais difíceis de serem capturadas, mas das quais podia ver os órgãos internos e o sangue correndo pelas veias quando segurava os vidros contra a luz do sol ou de uma lâmpada.

Outro procedimento gerador de autoficção adotado no decorrer do desenvolvimento do trabalho foi o de mimetizar gestos da infância. Visitar os locais da infância em si já configura uma proposição que ativa a memória bem como a memória do corpo. Refazer nesses espaços percursos, gestos e comportamentos do passado vai ser uma potente forma de ativação dessas memórias. Tendo isso em mente, me propus a reavivar o hábito de colecionar insetos e pequenos animais descritos acima. Ao longo dos últimos anos, capturei uma série deles, os fotografei e gravei. Desta vez, no entanto, não os mantive comigo até que morressem, apenas guardei suas imagens e os libertei em seguida.

### 3.7.2.3 As histórias do olho

Quando conversei com Maria pela primeira vez, após ter lhe entregue

o artigo que escrevi sobre o vídeo “Casa da Bruxa”,

ela me disse:

“Eu acho que tu me viste com olhos de criança”.



Outro procedimento adotado no trabalho foi o de desdobramento de uma imagem-síntese em diferentes versões e suportes. No caso, o meu retrato de infância que encontrei no galpão. A fotografia original esteve presente afixada na parede da casa antiga de meus pais desde a sua feitura até pouco após sua morte. Ao encontrá-la, a fotografei e gravei, dentro mesmo do galpão, ainda molhada e mofada. Trouxe-a comigo e a levei de volta para a casa vazia, onde a posicionei em alguns lugares e refotografei.

Essas novas fotos foram impressas e algumas passaram ainda a integrar mimeografias. Mais tarde ainda, uma nova foto foi gerada. Um detalhe dos olhos da foto original foi ampliado e impresso em um tecido de 5,4m x 3,30m, o qual foi também reinserido em ambientes da casa, refotografado e gravado em movimento. Tanto a primeira foto feita no galpão, como as mimeografias e a foto em tecido também se foram videografados.

Na continuação do trabalho, pretendo ainda inserir o tecido nas outras casas, desdobrando ainda mais essa imagem, síntese das lembranças de infância. Me interessa perceber nela a memória de si como associada ao outro, já que a imagem original não foi fotografada por mim. Existe nesse gesto um tomar para si que me parece fazer parte de um movimento de arqueologia de um conhecimento de si<sup>125</sup>. Reclamar essa imagem que estava perdida, esvanecendo com o tempo e a intempérie e fazer dela algo novo, posicioná-la, ampliá-la, dar-lhe textura e luz novas, desenhá-la, manchá-la e editá-la para vê-la de formas diversas. Fazer com que se embrenhe pelos cantos das casas como algo que nelas está impregnado, das quais já se faz indissociável, é transformá-la e, quem sabe assim, ser também por ela transformado. Autorrepresentação, autoficção e experiência estão aqui unidas através de pequenos gestos poéticos. Busco reinterpretar e dar nova visualidade a essa imagem

---

<sup>125</sup> FOUCAULT, Michel, op. cit., loc. cit.



como que tentando reinventar a memória da minha própria imagem do passado. Considero “5 Casas” um trabalho autoficcional não somente porque agrega e reconhece elementos ficcionais em um trabalho autobiográfico, mas também por esse desejo de reinterpretação e reinvenção de si. Criar é se recriar.



*Ilustração 49: Fotografia da série "5 Casas" (sem título). Acervo pessoal*

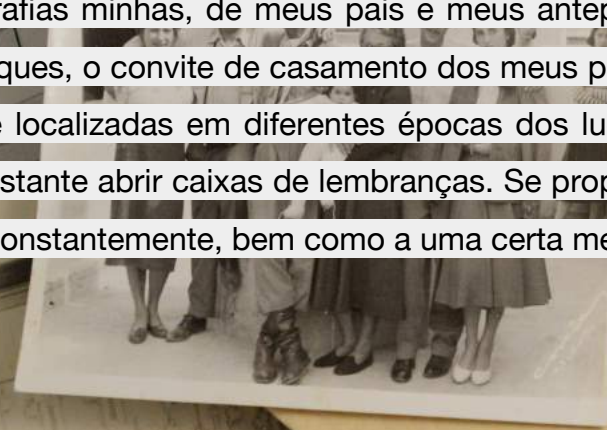


Foi no dia das Frenesse  
Depois de fazê tres prece  
Tros santos que me ajudasse  
O destino foi que nois s'encontrasse  
Tra que nois dois se queresse  
Tra que nois dois se amasse!

### À guisa de conclusão

Na última vez que fui a Dom Pedrito, abri uma caixa velha de papelão cheia de álbuns e fotos na qual se pode ler em uma fita crepe escrito a lápis: "Lembranças de família". Ao longo de 3 dias me dediquei a separar e selecionar as imagens. Escolhi fotografias minhas, de meus pais e meus antepassados. Encontrei entre elas diversos documentos antigos, receitas, talões de cheques, o convite de casamento dos meus pais, o inventário de meu avô. Nas fotografias, vi imagens fragmentadas, esmaecidas e localizadas em diferentes épocas dos lugares aos quais comecei a retornar ao iniciar o trabalho. "5 Casas" é como um constante abrir caixas de lembranças. Se propor a lidar com o encontro com essas lembranças é estar disposto a se surpreender constantemente, bem como a uma certa melancolia pela rememoração do que se foi.

1035 7 0705 2092-2



- Mini Brasília
- Mini Balinha
- Colher Sopa Bebê

de novembro

Guzau



NOVENA  
- DE -  
Canto Expedito  
Com aprovação

Mais do que “abrir caixas”, esse trabalho se propõe a mostrar partes de seus conteúdos. Ao longo deste texto, tentei explicitar as formas como operei essas aberturas e possibilidades de mostrar conteúdos. As narrativas aqui apresentadas são, como não poderiam deixar de sê-lo, extremamente pessoais, e lidam com a ideia de um trabalho que se descobre durante o fazer. Diferentemente da grande maioria dos meus trabalhos pregressos, “5 Casas” tem me proporcionado um novo tipo de relação com o processo, onde o planejamento e a organização metódicos precisam abrir espaço para pensar formas de trabalhar que abarquem o imprevisto, o esquecido, o apagado, o surpreendente, a descoberta e o inesperado que abrir caixas de lembranças pode trazer.

Este é um trabalho feito de encontros e reencontros. O meu encontro com as imagens, memórias e pessoas do passado conduz ao encontro com as pessoas que terão acesso aos diferentes desdobramentos do trabalho. E, como é da natureza dos encontros, o imprevisível está constantemente presente. Cada fotografia recuperada do fundo de uma caixa, cada objeto encontrado em um lugar abandonado, cada porta aberta em cada casa vai contribuir para o movimento interno de recriação e rememoração constantes que me constituem como artista e como pessoa.

Os conceitos de memória e autoficção perpassaram todo o desenvolvimento do trabalho e do texto. A própria natureza autoficcional da memória e seu caráter de criação estética em constante transformação e reinvenção estimuladas pelo passar do tempo se fizeram claros. A ficcionalização acarretada pela simples inserção do elemento técnico (equipamento) na realização do trabalho acabou por abrir espaço para a admissão da autoficcionalização intencional através da inserção de novos elementos e reinterpretações poéticas das memórias resgatadas.

Encontrar no trabalho de outros artistas e teóricos a presença da autoficção foi extremamente reconfortante no sentido de que me libertou de certos pudores relacionados a ideias de validação da imagem por meio da verossimilhança. Da mesma forma, encontrar uma ideia de humanidade e contato através do objeto técnico foi revelador por me possibilitar repensar formas de aproximação e atualização da memória e formas de partilhá-la com o outro.

Durante as mais recentes etapas do trabalho, um novo devir surgiu. Após a divisão dos ambientes e pessoas das cinco casas em cinco núcleos temáticos e narrativos, veio o desejo de que esses espaços por vezes se entrecruzassem. Algumas tentativas já foram empreendidas nesse sentido. O deslocamento de uma pessoa para o ambiente que seria de outra, a mistura das palavras dentre as cinco pessoas, assim como o agregar a elas elementos externos, a inserção de imagens produzidas a partir de outras. Todas essas experimentações fazem parte do momento atual do processo. Este desejo de mestiçagem entre as cinco casas reflete o caráter fragmentário do trabalho e da própria memória, onde as narrativas se mesclam e por vezes se confundem como em um grande espelho partido.

A tarefa de capturar imagens-memórias para o grande arquivo do trabalho segue. Permaneço frequentemente agregando elementos a esse repertório, do qual extraio relicários que unem imagens, sons, objetos e palavras. Me interessa particularmente essa possibilidade de um trabalho múltiplo, que permita muitos formatos e versões diferentes. Sua multiplicidade vem de sua ressonância com a memória, terreno vasto e em constante transformação. Creio ser essa uma força do trabalho.

Não foi pensando a força, no entanto, que comecei a desenvolver este texto, mas sim pensando a fragilidade, portanto

nada mais natural do que encerrá-lo refletindo sobre alguns pontos que vejo como incertezas nele:

Alguns conceitos que eu desejava desenvolver no texto não o puderam ser, em especial as relações e cisões entre a fotografia (imagem parada) e o vídeo (imagem em movimento), as formas de exibição e a teoria e técnica da montagem cinematográfica. Esses são elementos que balizam o trabalho, porém devem, como todo o resto o foi, serem pensados a partir da prática. Cheguei a esboçar partes de texto que compreendiam reflexões acerca desses temas, porém logo percebi que, ao tentar discorrer sobre eles estava tomando o caminho inverso ao que segui no resto do trabalho. Fazê-lo neste momento do processo seria “colocar o carro na frente dos bois”, em uma tentativa de analisar e embasar teoricamente aspectos do trabalho que ainda estão para serem executados.

Os saberes sobre as formas como esses elementos se desenvolvem em “5 Casas” devem vir do fazer, de uma construção que abarque simultaneamente prática e pesquisa teórica, e não o inverso. Neste momento estão ainda sendo planejadas novas visitas à cidade de Dom Pedrito, no intuito de capturar mais imagens e sons para o que virá a ser editado como o longa-metragem “5 Casas”, assim como está sendo planejada uma exposição de mesmo nome incluindo fotos, vídeos e objetos, a ser realizada em 2016. Ao desenvolver esses formatos de finalização, que contarão ainda com o trabalho em conjunto com outros artistas e técnicos é que serão gestados de fato os posicionamentos conceituais sobre essas questões. Assim como existe a possibilidade e o desejo de desenvolvê-los em um futuro doutorado.

Além disso, julgo pouco expressiva no texto a minha intenção de dar voz aos habitantes das cinco casas. Aqui vemos apenas lampejos de suas histórias e palavras, não chegamos de fato a conhecê-los e entender claramente suas estéticas da

existência. No entanto, acredito que, dada a natureza sabidamente fragmentária do trabalho, bem como do texto, isso não seja neste momento um problema. Todas as peças, fatos, pessoas e imagens abordadas aqui são assumidamente parciais, incompletos, recortados e enquadrados, devendo ter seus vãos imaginados pelo leitor. Mesmo assim, cabe afirmar que eu gostaria que os futuros desdobramentos do trabalho contemplassem um pouco mais das suas histórias de vida e luta.

Ainda mantenho a proposta de um texto que se assume fragmentário por se situar em um meio, em um momento de transição. Resta então o questionamento se a intenção de desenvolver esse aspecto do trabalho em um texto poético, que possa ser visto mais como um desdobramento do próprio trabalho, foi efetiva. Essa avaliação cabe a quem ler o texto a partir de agora. Eu espero que, pelo menos em algum nível, sim.

Tudo o que posso afirmar, no entanto, é que revisitar as casas antigas, encontrando pessoas e tentando recuperar lembranças, não foi tarefa fácil. O luto guardado há tantos anos teve que ser ressignificado, dando lugar a gestos propositivos de criação poética. Foi preciso encontrar coragem na arte para enfrentar o misto de dor e prazer que abrir “caixas” de memória acarreta. Além disso, durante o processo desenvolvido até agora, descobri talvez mais sobre mim mesmo na atualidade do que sobre o passado. Tudo o que encontrei e aprendi serve mais para a construção do que sou hoje do que para um resgate do que se foi.

Encerro este texto profundamente transformado tanto pelo ato de escrevê-lo quanto por todo o processo que antecedeu sua feitura. Depois dele fica em mim o desejo de aprofundar cada vez mais o trabalho e a alegria de saber que, mesmo que ainda em fase de realização, ele já apresenta potencial de troca e relação com o outro. E fica também a esperança de que o

texto tenha despertado em você, leitor, pelo menos uma fração do turbilhão de memórias e sensações que me acompanharam desde o seu início. Que você tenha visto nos meus fragmentos de memórias alguns lampejos dos seus. Que você possa ter preenchido algumas lacunas com as suas próprias lembranças e imaginação. Que este texto e as minhas “5 Casas” sejam, a partir de agora, também um pouquinho suas.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. O Olho Interminável. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, Andre. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: O Cinema. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CARTIER-BRESSON, Henri. O imaginário segundo a natureza. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CATTANI, Icleia Borsa. Procedimentos do surrealismo nas artes visuais. In: PONGE, Robert (org.). O Surrealismo. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

COLEMAN, Alan Douglass. *El Método Dirigido: notas para una definición*. In: RIBALTA, Jorge (Ed.) *Efecto Real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.



COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte: Da Fotografia à Realidade Virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CRIMP, Douglas. *La actividad fotográfica de la posmodernidad*, In: Jorge Ribalta (ed.), *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Anacronismo Fabrica a História: Sobre a Inatualidade de Carl Einstein*. In: ZIELINSKY, Mônica (org.) *Fronteiras. Arte, Crítica e Outros Ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Ser Crânio*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia: Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979, p.12-13.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? São Paulo: Paisagens, 2000.

\_\_\_\_\_. Uma Estética da Existência (entrevista) In: Ditos & Escritos V – ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. Nova Iorque: Aperture, 1986.

GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías Visuales: Del Archivo al Índice*. Madrid: Siruela, 2009.

JESUS, Samuel de. Saudade, da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: Revista Brasileira de Educação. Campinas, 2002, nº 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr.

MELO, Cristina Teixeira de; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS Wilma. O Documentário Jornalístico, Gênero Essencialmente Autoral. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, 2001.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. D. Reidel Publishing Company, 1980.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*, por Bernardo Soares. Vol. I. (Organização e fixação de inéditos de Teresa Sobral Cunha.) Coimbra: Presença, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Estudos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RIBALTA, JORGE. *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. *O Imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: Edusc, 2005.

SANTOS, Alexandre. Sobre fotografias, documentos e autoficções. In: 20º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. Anais do 20º Encontro Nacional da ANPAP (Online). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

SHORE, Stephen. *The Nature of Photographs*, apud LANGE, Christy; FRIED, Michael; STERNFELD, Joel. Stephen Shore. Paris: Phaidon, 2014.

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos tecnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SONTAG, Susan. Ensaio Sobre a Fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTANG, Susan. Sobre a Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papirus, 2003.

STEINER, Barbara; YANG, Jun. *Autobiography*. New York: Thames e Hudson, 2004.

TISSERON, Serge. *Les Mystères de la Chambre Claire: photographie et inconscient*. Paris : Flammarion, 1996.

VEYNE, Paul Marie. Como se Escreve a História: Foucault Revoluciona a História. Brasília: Ed. Unb, 1995.