

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Gustavo Balbela

Um ruído na paisagem e a faculdade do olhar:

fragmentos da história a partir do espaço

CIP - Catalogação na Publicação

Balbela de Azambuja, Gustavo José
Um ruído na paisagem e a faculdade do olhar:
fragmentos da história a partir do espaço / Gustavo
José Balbela de Azambuja. -- 2022.
266 f.
Orientadora: Maria Ivone dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Fotografia. 2. Paisagem urbana. 3. Espaço. 4.
História. 5. Porto Alegre. I. Santos, Maria Ivone dos,
orient. II. Título.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos

Pesquisador: Gustavo José Balbela de Azambuja

Um ruído na paisagem e a faculdade do olhar:

fragmentos da história a partir do espaço

Porto Alegre, RS - Agosto de 2022

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

Banca Examinadora:

Maria Ivone dos Santos (Orientadora)

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Anelise Angeli De Carli

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes

Estéfani Bouza Arnoso

University of Wales Trinity Saint David, Swansea College of Art

Monica Zielinsky

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Eduardo Ferreira Veras

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Adriane Hernandez (Suplente)

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

o olho vê
a lembrança revê
e a imaginação transvê
é preciso transver o mundo

Manoel de Barros (1996, p. 75)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, meu pai e minha avó, pelo carinho e pelo apoio, pela estrutura e pelo exemplo, sem os quais esta pesquisa jamais teria tomado forma como tomou.

À minha orientadora, Professora Dra. Maria Ivone dos Santos, por acolher essa pesquisa com tamanho carinho e generosidade. Pelas leituras atentas, reuniões e apontamentos certos. Pela dedicação excepcional e sensibilidade virtuosa, que só encontram limites na minha teimosia.

À Mônica Zelinsky, Eduardo Veras, Anelise De Carli e Estéfani Bouza Arnos: membros da banca que, lendo atentamente esta dissertação, contribuíram generosamente com minha pesquisa.

Aos queridos professores-amigos Tiago Coelho e Leo Caobelli, que marcaram meu caminho até aqui. Em particular a Marco Antônio Filho, conselheiro incansável, a quem sou devedor de forma singular por suas contribuições (conscientes e inconscientes) a esta pesquisa e às obras sobre as quais ela reflete; amigo querido a quem tive a honra de chamar de colega nestes últimos dois anos sob a orientação de Maria Ivone.

Aos queridos professores e demais funcionários deste PPGAV, de forma particular a Flávio Gonçalves, e a Daniela Fialho do PROPUR (UFRGS), pelas contribuições fundamentais a esta pesquisa. Aos colegas de mestrado, em especial à Anna, Giordana e Maíra, pela paciência e companheirismo constantes apesar da distância do Ensino Remoto Emergencial.

À Renata pela força, cumplicidade e inspiração.

À Laura pela revisão essencial e atenciosa.

À Bruna, Mari, Luiz e Felipe, companheiros desde meus primeiros passos na fotografia. À Ana, Anita, Alice, Carol, Borges, Mu, Bruna, Clarice, Dairi, Eszter, Gabi, Léo, Livia, Marina, Glauco, Julia, Ju, Martina e João Francisco: amigos queridos cujos diálogos sobre assuntos tão diversos ajudaram a nutrir as reflexões que tomam forma nesta dissertação. Em particular à Zaza e à Maria, com quem, além de tudo, tive a oportunidade de publicar artigos nos dois anos em que desenvolvi esta pesquisa; e em particular à Anna, pelas madrugadas estudando editais e pensando imagens e pelas longas conversas discutindo ideias e aflições.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cuja bolsa me permitiu dedicação integral à pesquisa.

Resumo:

Essa pesquisa tem por objetivo central o estabelecimento de relações entre dois conjuntos de trabalhos realizados através da linguagem da fotografia e por operações de montagem documental. A experiência cotidiana da cidade onde vivo fornece matéria à reflexão sobre processos históricos que trago à minha produção. Os conjuntos de imagens *Cartas para ultramares* e *Inquérito de Testemunhas Concretas* são os pontos de partida para a elaboração das noções como a *faculdade do olhar*, proposta como um processo cognitivo associado ao gesto fotográfico. Acompanhado pelas produções de artistas com Luigi Ghirri, Allan Sekula e Bertold Brecht, e de pesquisadores como Vilém Flusser, Doreen Massey, Timothy Morton, Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg e Sandra Pesavento, procuro estabelecer associações entre a manifestação dessa *faculdade do olhar* e o mal estar experienciado diante de fenômenos como a globalização, a crise climática e autoritarismo no contexto da história política brasileira. Assim, em minha poética e reflexão, busco negociar tensões que se estabelecem entre mim e a cidade através da exposição como discursividade crítica que revela de forma associativa forças violentas que constituem os espaços em que habitamos.

Palavras-chave: Fotografia, Paisagem urbana, Espaço, História, Porto Alegre.

Abstract:

This research's main objective is to establish relationships between two sets of works developed through the language of photography and by montage and documentary operations. The everyday experience of the city where I live is the source of reflections about historical processes, taken as themes of my production. The series *Letters to ultramarine* and the *Concrete Witnesses Inquiry* are the starting points for the elaboration of notions such as *the gaze faculty*, proposed as a cognitive process associated with the photographic gesture. Accompanied by the productions of artists such as Luigi Ghirri, Allan Sekula and Bertold Brecht and researchers such as Vilém Flusser, Doreen Massey, Timothy Morton, Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg and Sandra Pesavento, I seek to establish associations between the manifestation of this gaze faculty and the discomfort experienced in the face of phenomena such as globalization, the climate crisis and authoritarianism in the context of Brazilian political history. Thus, in my poetics and in my reflections, I seek to negotiate tensions that are established between me and the city through the exhibition as critical discourse that associatively reveals violent forces that constitute the spaces we inhabit.

Keywords: Photography, urban landscape, space, history, [City of] Porto Alegre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Uma breve apresentação das obras 9

PARTE 1: Cartas para ultramares 15

1.1. Um ruído na paisagem 30

1.2. A faculdade do olhar 40

1.3. Fragmentos hiperobjéticos 53

1.4. A especificidade do espaço 68

INTERLÚDIO: No assento apertado de um *Airbus* 80

PARTE 2: *Inquérito de Testemunhas Concretas* 83

2.1. A emergência da história 92

2.2. Notas sobre o índice 117

2.3. A cidade pela montagem 144

2.4. Um passeio pelo *Painel de Correspondências* 174

EPÍLOGO: 2º 8' 194

REFERÊNCIAS 197

ÍNDICE 207

APÊNDICE A: Registros da exposição *Inquérito de Testemunhas Concretas* 209

APÊNDICE B: Pranchas do *Painel de Correspondências* 239

INTRODUÇÃO:

Uma breve apresentação das obras

O espaço, o olhar e meus desconfortos. Entre essas instâncias temos uma câmera fotográfica¹, um fotógrafo e um par de lentes; por vezes um tripé, uma *scooter* ou um carro emprestado. Como fim (mas também como meio), imagens técnicas, resultantes de incursões urbanas. São esses os elementos fundamentais da pesquisa, bem como o conjunto de relações que se estabelecem entre elas. Seu objeto de estudo toma forma em dois conjuntos de trabalho distintos mas, como procurarei demonstrar, relacionados: *Cartas para ultramares* e *Inquérito de Testemunhas Concretas*.

Veremos ao longo do texto que essas obras apresentam semelhanças processuais significativas. São, sobretudo, movidas por um sentimento de incômodo que experimento e pressinto diante da materialidade da cidade, que me remete, por extensão, a problemáticas contemporâneas relacionadas ao meu estar no mundo diante da crise climática que se aproxima e de dilemas que pairam sobre a democracia.

Cartas para ultramares

A primeira parte desta dissertação dedicar-se-á a *Cartas para ultramares*, um conjunto de imagens produzidas em espaços nos quais estou (ou, em algum momento, estive) acostumado a transitar. Os métodos e procedimentos postos em prática por mim têm o objetivo de estabelecer, na forma de imagens, estruturas capazes de tensionar e mapear aquilo que me inquieta. Assim, procuro, através de uma prática artística e crítica, dar visibilidade a tensões latentes que constituem o espaço urbano, mas que frequentemente parecem escapar à experiência mais imediata.

Veremos como *Cartas para ultramares* surge como uma elaboração desse incômodo através da fotografia, nesse esforço por me orientar no espaço urbano. Refletindo sobre consequências da globalização, da crise climática, ou observando ecos do colonialismo que me espreita em meus deslocamentos cotidianos, detenho-me mais pontualmente, aos processos complexos que jamais cessaram de atuar sobre

1 Quando de minha conclusão do ensino fundamental, fui presenteado por meus pais com uma pequena câmera digital: uma Sony NEX-3. Já não a uso mais há tempos, mas nunca abandonei a praticidade das *mirrorless* japonesas. Algumas imagens de *Cartas para ultramares*, de fato, foram produzidas com o aparelho celular (distinção que, no mais das vezes, considero irrelevante). Exceção feita a essas, e também a imagens apropriadas, as fotografias que constituem a obra aqui apresentada foram produzidas em dispositivos digitais de pequeno formato (APS-C ou 35mm).

mim e sobre o espaço à minha volta (**Imagem 1**). A esse corpo de trabalho, desenvolvido entre 2019 e 2021, dedico a primeira parte desta dissertação, que se subdivide em quatro capítulos.

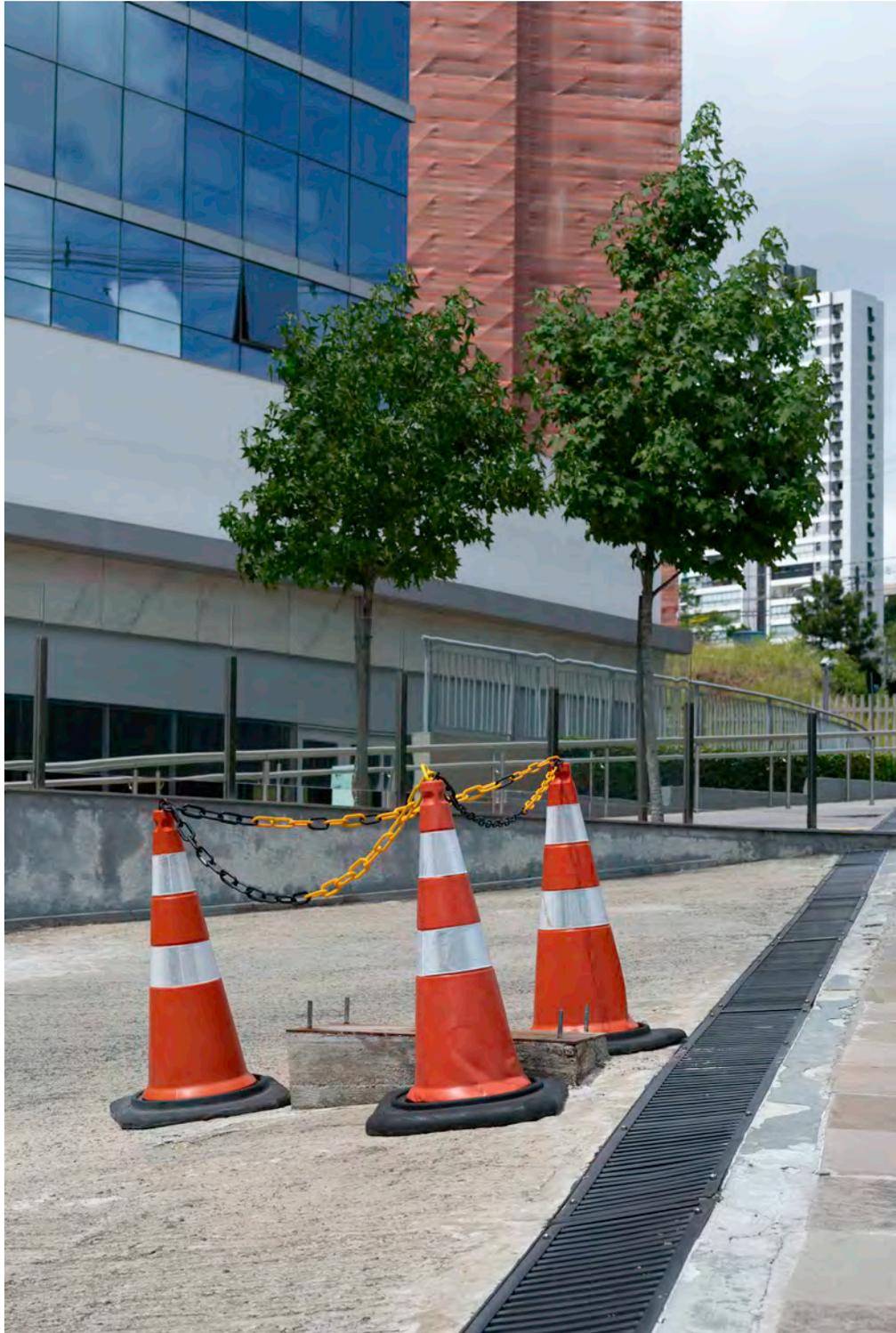


Imagem 1. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2020).

No primeiro, abordarei o desconforto que me motivara a produzir aquelas imagens. Veremos como, inicialmente, observava certa dissonância entre a paisagem que me cercava e um imaginário, associado às cidades estadunidenses, como um

fator determinante em minha desorientação. Nesse sentido, me voltarei à obra do romancista John Green, autor de *best-sellers* que marcaram minha adolescência, como meio de comentar aquele imaginário. Destacarei também a obra de pensadores como José Gil e, mais atentamente, William Kentridge, em uma tentativa de localizar interlocutores que, como eu, percebiam interferências algo coloniais em suas respectivas experiências do espaço.

Uma vez feito um panorama desse ruído que percebia na paisagem e de como, inicialmente, o compreendi, refletirei, no capítulo seguinte, sobre a *faculdade do olhar*, procedimento que identifico como central em minha prática. Nesse processo, me refiro principalmente ao trabalho do artista italiano Luigi Ghirri, que constitui uma referência ao desenvolvimento de *Cartas para ultramares*.

Complementarmente, neste esforço para refletir sobre o olhar no contexto do gesto fotográfico, buscarei articular o pensamento de autores como Vilém Flusser e, ao fim do capítulo, também Georges Didi-Huberman (especificamente em *O que vemos, o que nos olha*). Veremos que essa tentativa de aproximação com o pensador francês se dará no contexto de uma compreensão de que os objetos daquela *faculdade do olhar* despertaram minha atenção por manifestarem um *vazio inelutável*, para empregar as palavras de Didi-Huberman.

Neste sentido, recorro também à noção de *hiperobjeto*, elaborada pelo filósofo inglês Timothy Morton, em uma referência a *fenômenos tão vastos que excedem os limites da percepção humana*. Morton aponta que nossa experiência de hiperobjetos é essencialmente fragmentada na medida em que a agência destes objetos sobre nós é intensa e constante. A noção de hiperobjeto me interessa pois essa percepção fragmentada de processos, geralmente ameaçadores e, de grandes escalas, parece corresponder à experiência de meus desconfortos proporcionada pela cidade.

Neste sentido, procurarei apontar como minhas imagens manifestam a tentativa de formalizar a percepção de determinados recortes da paisagem como fragmentos destes grandes processos ameaçadores, fora de meu controle e que, por sua escala, percebo apenas de forma intermitente. E é, ao pensar as cenas localizadas através da *faculdade do olhar* como *fragmentos de hiperobjetos*, que me parece possível aproximar a *faculdade do olhar* de que falava antes do *olhar* abordado por Didi-Huberman.

Por fim apresentarei, no último capítulo da primeira parte, uma reflexão sobre a natureza do *espaço* fundamentada no pensamento da geógrafa inglesa Doreen Massey e retomarei a atenção à obra e ao pensamento de Luigi Ghirri. Sugerirei

que, em *Cartas para ultramares*, a espacialidade é uma característica duplamente central: em primeiro lugar porque, na prática da fotografia aqui abordada, localizar as posições a partir do espaço é um gesto central. Em segundo lugar, porque meus desconfortos parecem ser, frequentemente, consequências de uma perspectiva que, conforme defende Massey, nega a própria espacialidade e, conseqüentemente, também a ambigüidade e a possibilidade de agência sobre o futuro.

Inquérito de Testemunhas Concretas

Se bem é verdade, portanto, que *Cartas para ultramares* já se propõe a refletir sobre questões de natureza política, elas dividem o foco com questões mais propriamente ecológicas ou mesmo econômicas. Como será observado em um interlúdio, que separa as duas partes desta dissertação, entretanto, o tensionamento do cenário institucional brasileiro (em particular a partir de 2020) fez com que a política (em sentido mais estrito) se impusesse em minhas reflexões, enquanto o medo de uma regressão autoritária tomava conta de meus desconfortos.

Na segunda parte desta dissertação, portanto, refletirei sobre o *Inquérito de Testemunhas Concretas*, um conjunto de obras que venho desenvolvendo desde 2020, e que surge como uma tentativa de negociar este novo desconforto. Neste conjunto de trabalhos, procuro localizar, na paisagem de Porto Alegre, presenças e ausências, materiais e simbólicas, imaginando a sobrevivência de processos autoritários nos espaços da cidade: em especial em obras viárias implantadas durante a vigência do regime militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985.

O primeiro capítulo da segunda parte relatará a tentativa inicial de abordar este novo desconforto. Veremos que meu primeiro esforço nesse sentido teve como foco o território da Avenida Presidente Castello Branco (**Imagem 2**), uma das principais vias da cidade cuja toponímia homenageia um articulador do golpe militar de 1964, um oficial do exército que tornou-se o primeiro chefe de estado daquele novo regime. Em paralelo ao relato da produção de imagens naquele território, oferecerei um panorama do atual cenário político brasileiro, contextualizando minha motivação para refletir sobre este novo tema. Para tanto, atentarei principalmente ao pensamento do cientista político Marcos Nobre, bem como a uma compilação de matérias da imprensa veiculadas, especialmente, ao longo de 2020.



Imagem 2. *Sem título*, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*.
Acervo do autor (2020).

As reflexões desenvolvidas no capítulo seguinte terão como eixo central a observação da aparição da imagem do *caçador* em dois textos: o primeiro, em que Carlo Ginzburg reflete sobre a prática do historiador, e o segundo, no qual Vilém Flusser reflete sobre a prática do fotógrafo. Partindo dessa coincidência, explorarei aproximações e distanciamentos entre o historiador-caçador de Ginzburg e minha operação do aparelho fotográfico no contexto do *Inquérito de Testemunhas Concretas*.

Paralelamente, demonstrarei como o processo poético teve seu foco deslocado da Avenida Presidente Castello Branco para um conjunto de estruturas viárias construídas na cidade de Porto Alegre durante a ditadura civil-militar (**Imagem 3**). Relatarei como a atenção a estas novas estruturas trouxe consigo a necessidade de produzir formas capazes de viabilizar relações que percebia entre as imagens que eu produzia e os processos históricos sobre os quais eu procurava refletir. Nesse sentido, procuro compor ensaios-obra, apoiados pela prática do artista-pesquisador estadunidense Allan Sekula, cuja obra é também comentada brevemente neste capítulo.



Imagem 3. Viaduto Dom Pedro I, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*.
Acervo do autor (2021).

O terceiro capítulo da segunda parte apontará para um aprofundamento do esforço para o estabelecimento de relações entre as fotografias já produzidas e processos aos quais, segundo entendo, elas estão relacionadas, mas cujas relações não são necessariamente explícitas. O esforço para dar forma a essas relações passa por meu contato com a pesquisa de Georges Didi-Huberman sobre o *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht e sobre o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. A influência, formal e conceitual, dessas pesquisas, combinadas a procedimentos poéticos que precederam meu contato com elas, acaba desembocando na concepção do *Painel de Correspondências*: uma instalação que combina imagens e textos de origens diversas.

Na instalação, apresentarei fotografias e textos de minha autoria justapostos a imagens apropriadas da imprensa, reproduções de obras de arte, mapas, textos acadêmicos, inclusive recuperando imagens de *Cartas para ultramares*, que colocadas neste contexto, muitas vezes ganham novos sentidos. No capítulo final, proponho um passeio por essa instalação, destacando relações que observo entre alguns de seus componentes, atentando também para pensadores que influenciaram sua configuração.

PARTE 1:

Cartas para ultramares

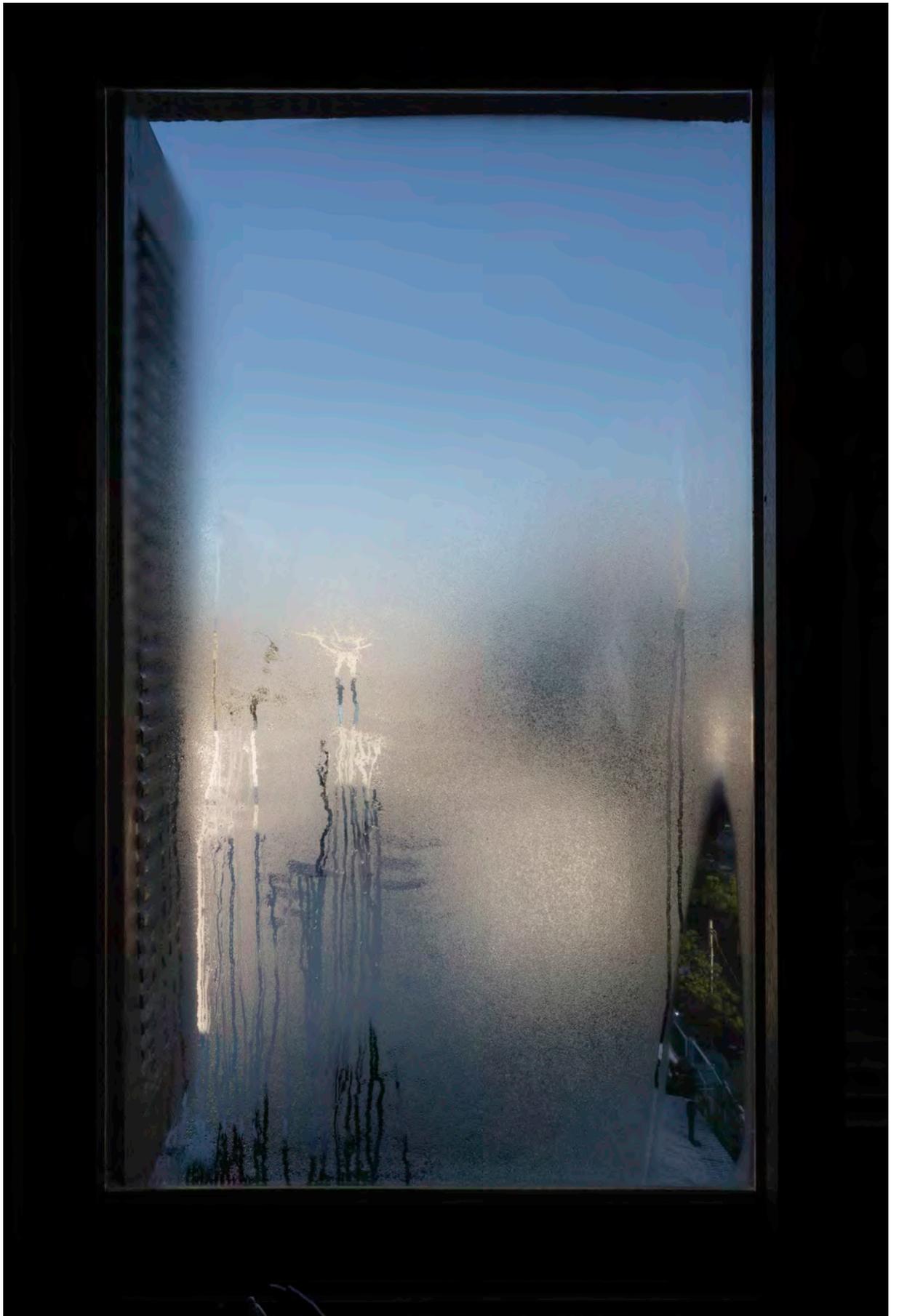


Imagem 1.1. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).



Imagem 1.2. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

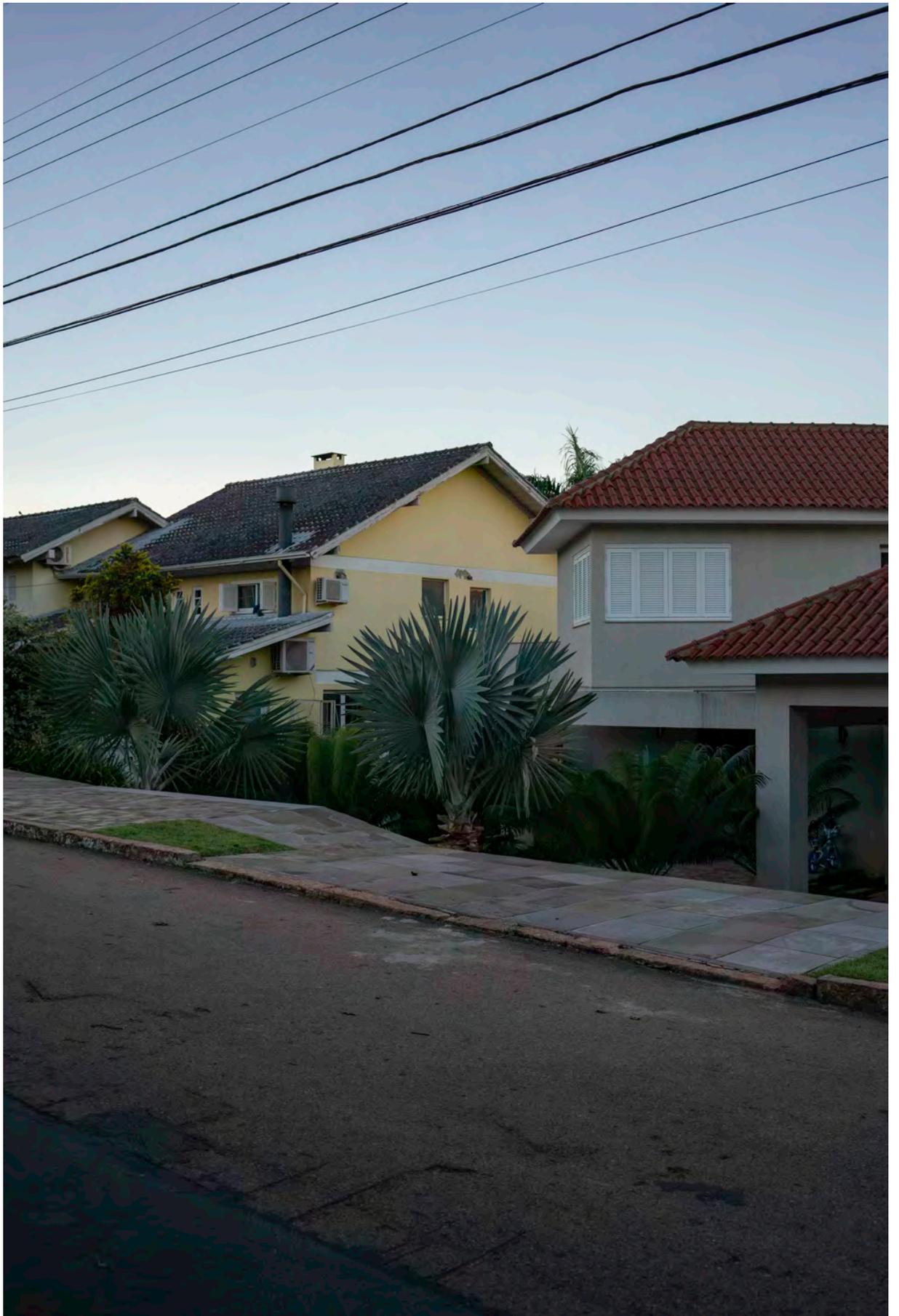


Imagem 1.3. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).



Imagem 1.4. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

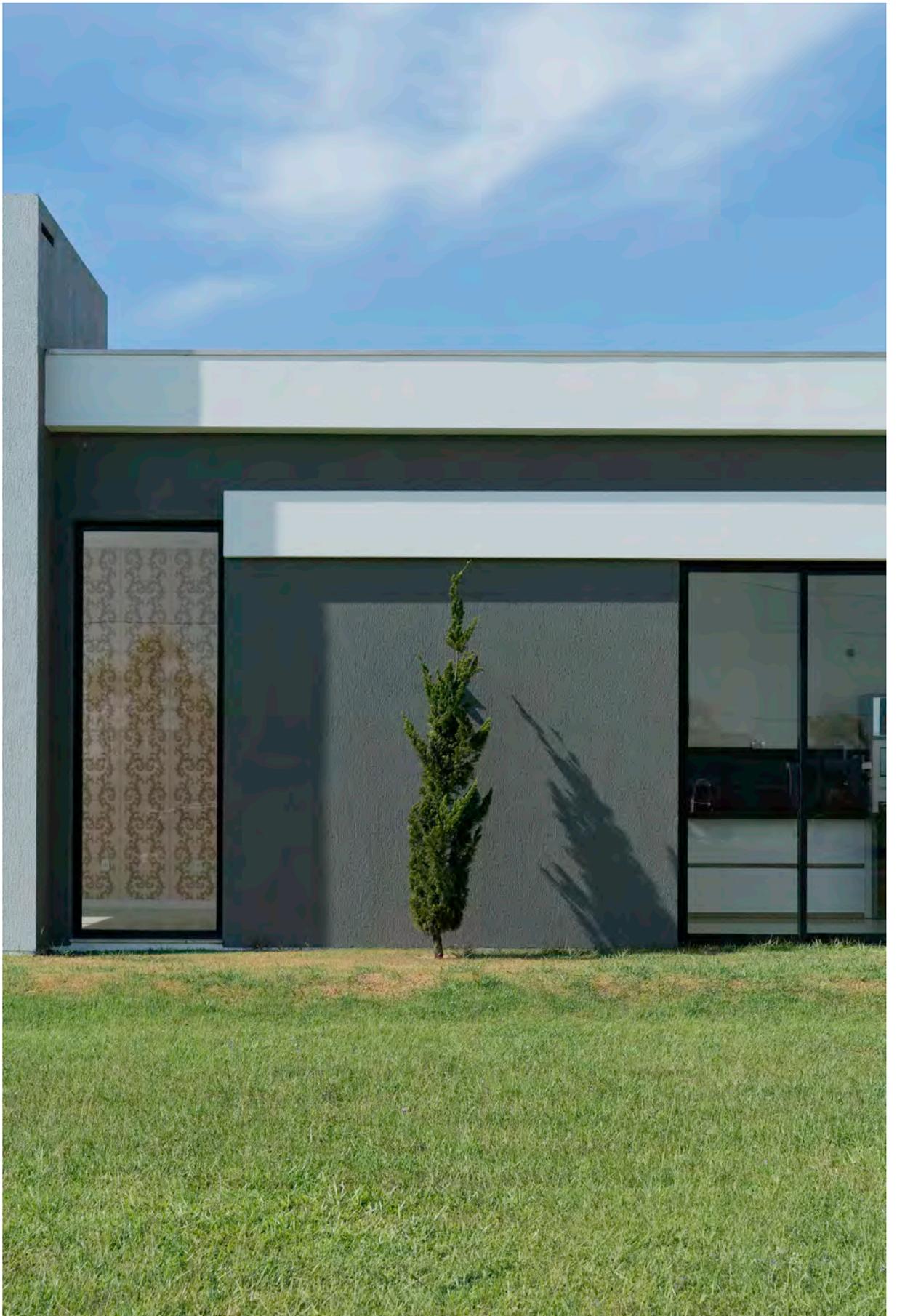


Imagem 1.5. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).



Imagem 1.6. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).



Imagem 1.7. Sem título, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

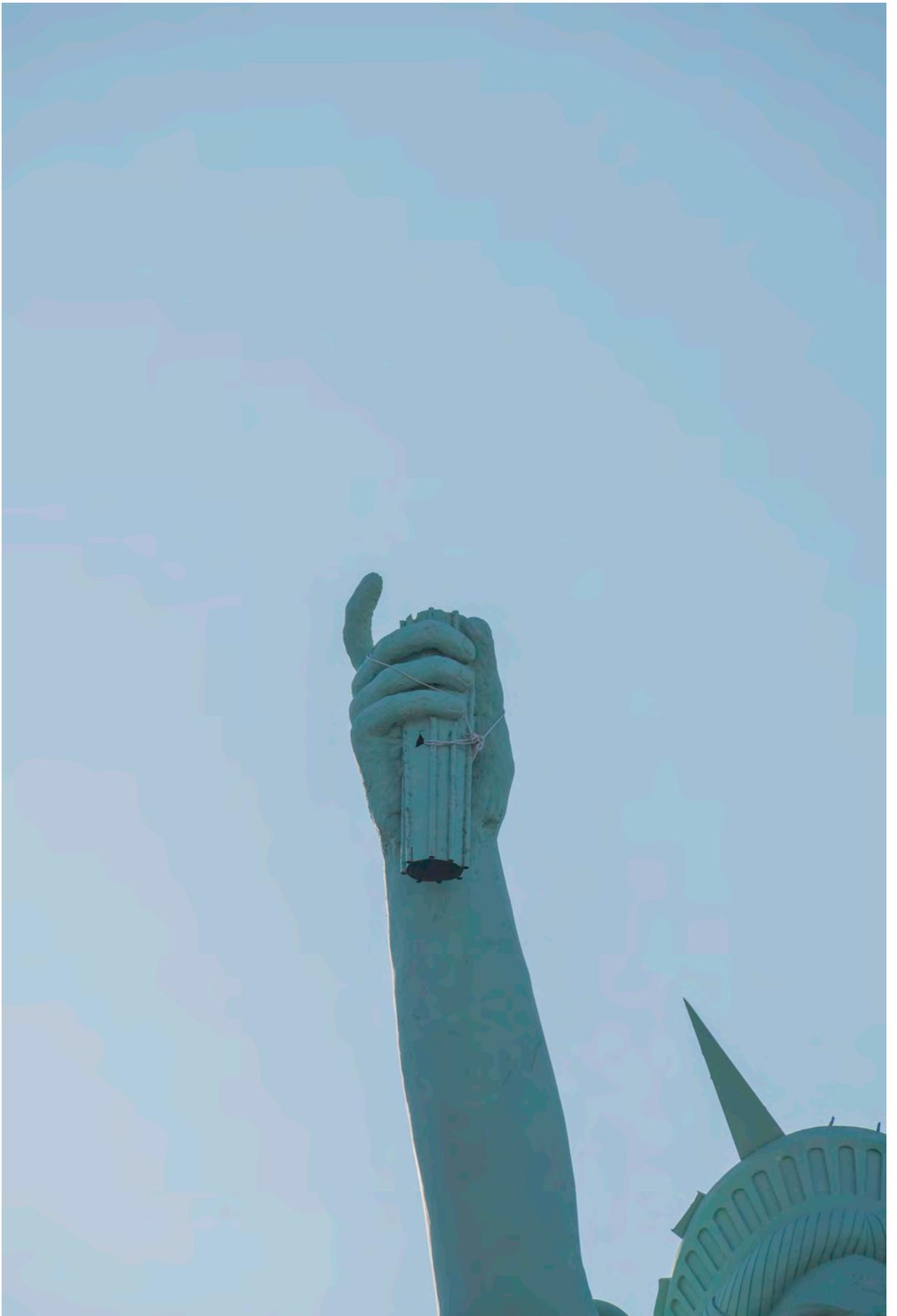


Imagem 1.8. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

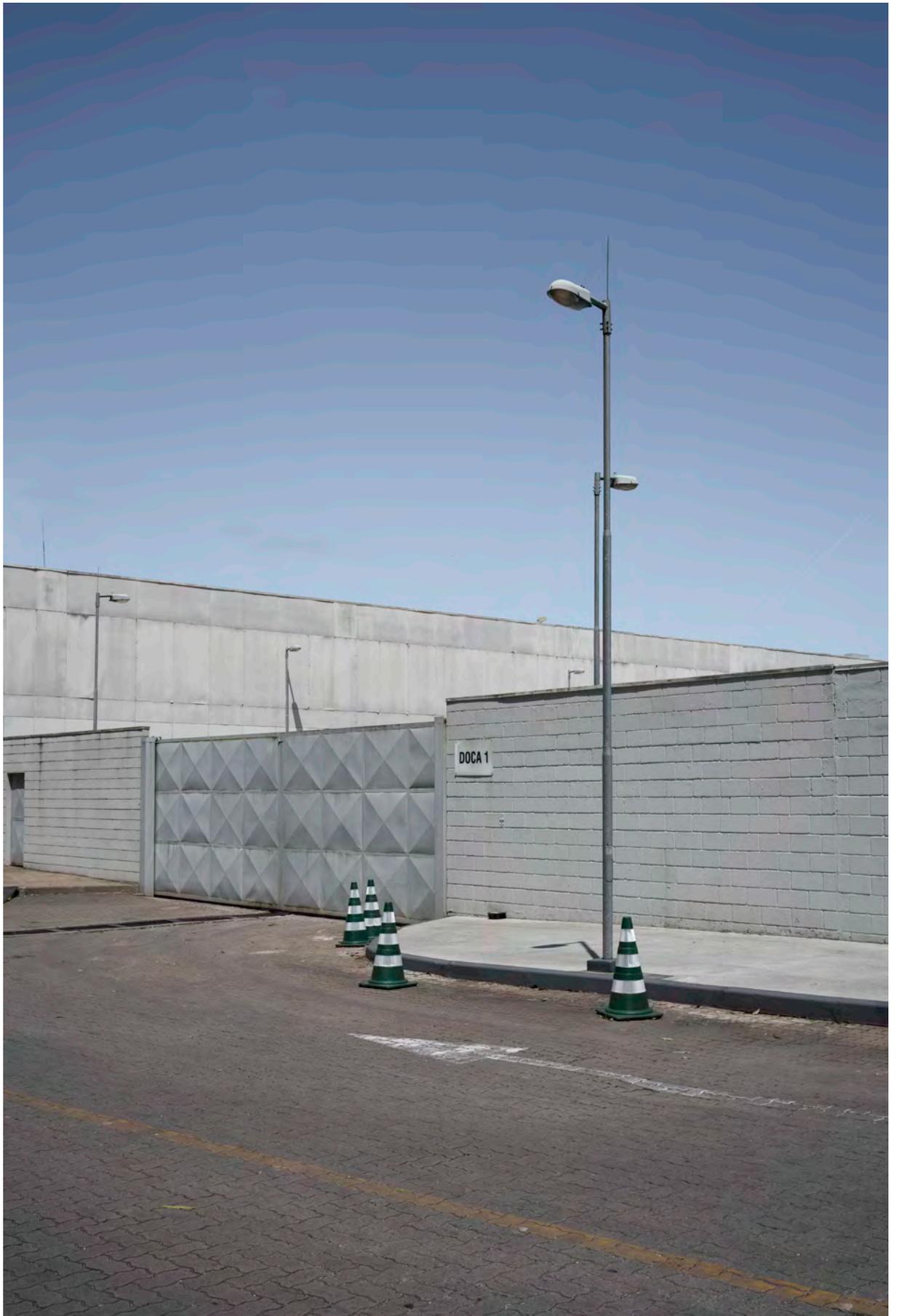


Imagem 1.9. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

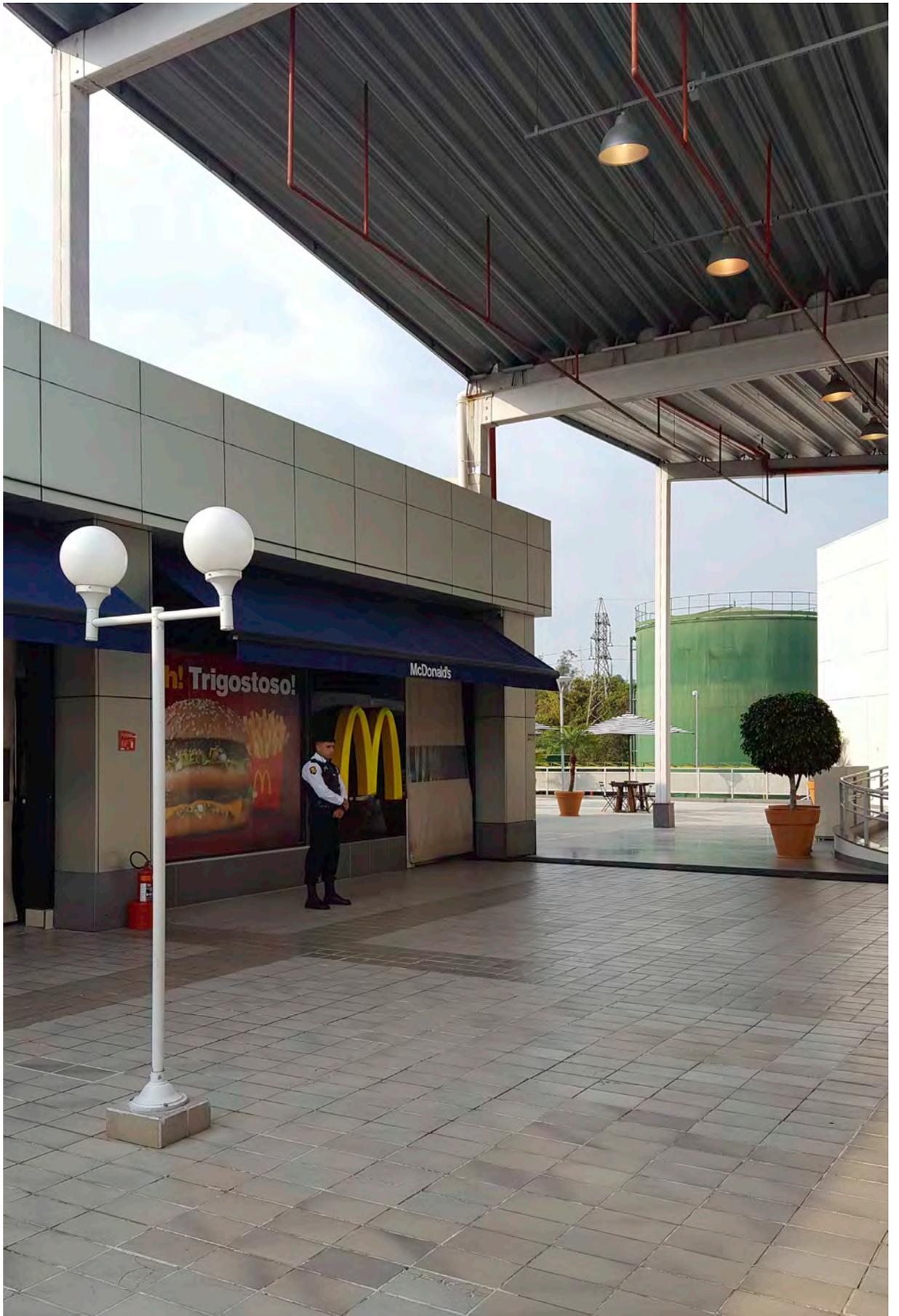


Imagem 1.10. *Sem título, fotografia do conjunto Cartas para ultramares. Acervo do autor (2019).*



Imagem 1.11. *Sem título, fotografia do conjunto Cartas para ultramares. Acervo do autor (2019).*

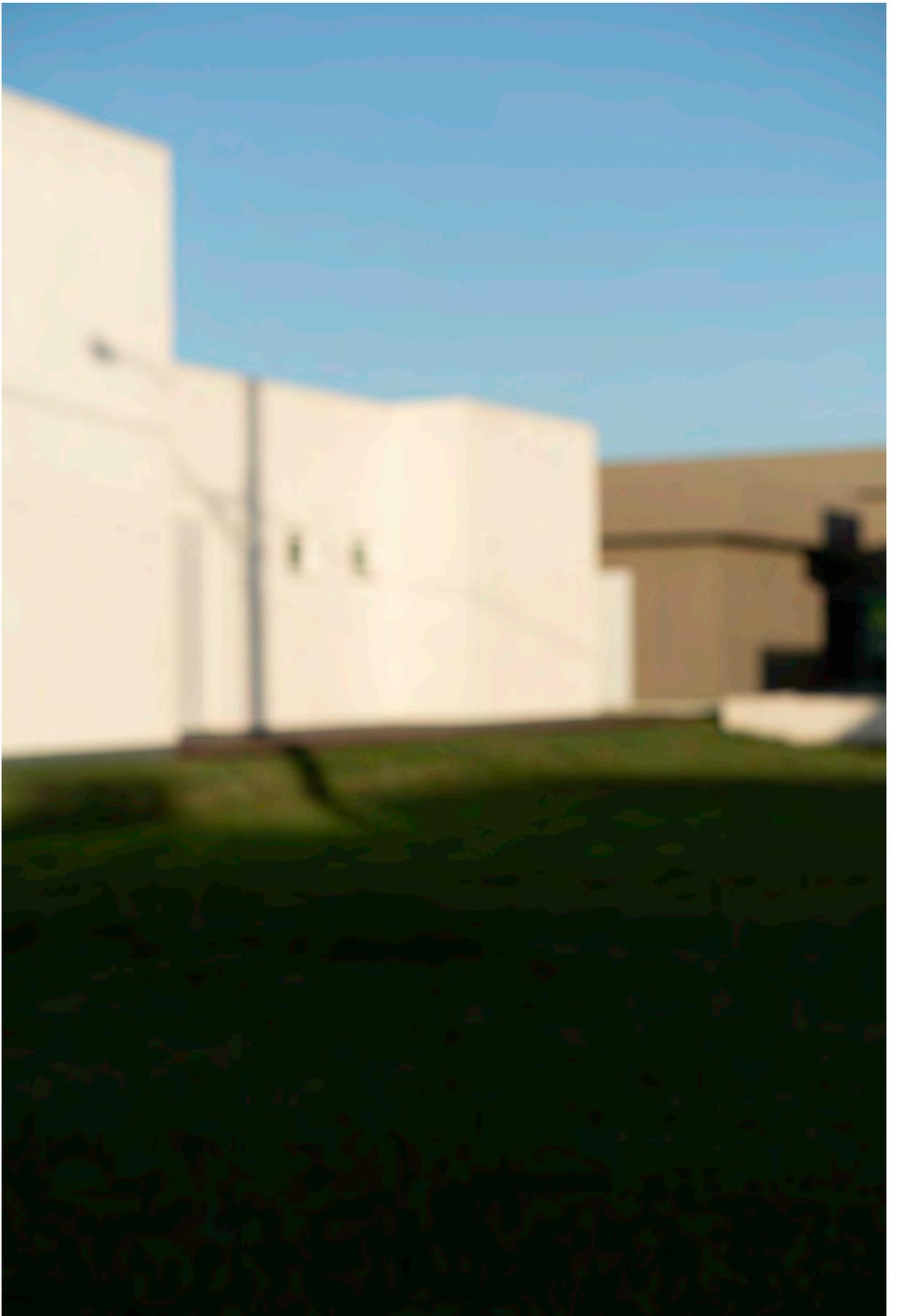


Imagem 1.12. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).



Imagem 1.13. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

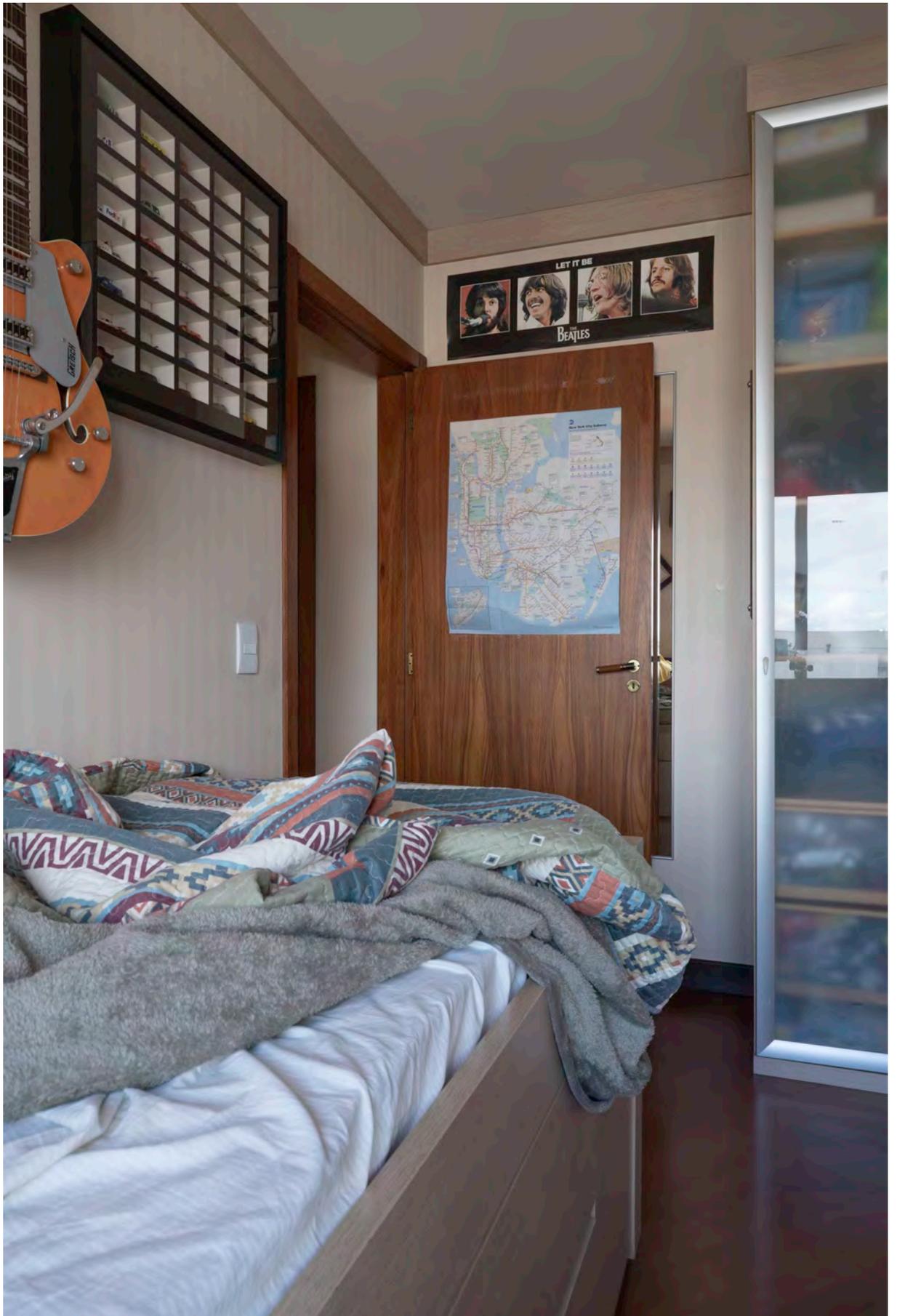


Imagem 1.14. *Sem título, fotografia do conjunto Cartas para ultramares. Acervo do autor (2019).*

1.1. Um ruído na paisagem

O processo de produção de *Cartas para ultramares* teve seu início de forma bastante exploratória. Percebia que minha experiência da paisagem urbana de Porto Alegre, cidade onde nasci e cresci, trazia-me sensações de desconforto e desorientação, mas não era capaz de compreender com clareza suas causas. Nem bem conseguia especificar de antemão *quais* eram os elementos da cidade que desencadeavam estas sensações, e menos ainda compreendia o *porquê* de alguns destes elementos me causarem incômodo. Quase que instintivamente, comecei então a coletar imagens fotográficas dessa paisagem, buscando atentar às formas e as posições que podia associar mais fortemente aos meus desconfortos. Foi assim que começaram a emergir imagens que apontavam à natureza desses desconfortos.



Imagem 1.1.1. Registro da parede de edição onde encontram-se dispostas cinco imagens do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2021).

O registro acima apresenta cinco destas imagens, impressas em pequeno formato em minha impressora doméstica, coladas à parede onde costumo explorar diferentes arranjos para as sequências (**Imagem 1.1.1**). Esta sequência em particular, no entanto, constitui uma seleção bastante inusual, se comparada aos contextos de apresentação de minhas fotografias. Em projetos expositivos, por exemplo, nos quais propus a apresentação do trabalho, procuro aproximar as imagens através de relações semânticas ou formais, buscando conduzir o observador através das imagens. Esta curta sequência, ao contrário, não foi composta tendo em vista a forma das imagens ou mesmo seus temas, mas buscando fazer uma metanálise do trabalho. Tratam-se das cinco imagens mais antigas que mantenho até hoje no conjunto de imagens que compõem o trabalho.

Observando essas imagens, me concentro aqui em elementos da primeira e da terceira. A terceira trata-se do único plano interno do conjunto e mostra o interior de meu quarto. Em primeiro plano, vemos uma cama com cobertas desarrumadas, que cruza o enquadramento em diagonal. No fundo do quadro, vê-se um mapa do sistema metroviário da cidade de Nova Iorque, preso à porta aberta. Já a primeira imagem é um dos muitos planos externos que apresentam casas de classe média-alta, nesse caso, em um condomínio fechado em Porto Alegre. Nessa imagem, duas casas dominam o plano e uma terceira quase escapa do enquadramento. Não se veem cercas, grades ou muros, apenas folhagens parecem separar uma residência da outra, ou as áreas privadas da calçada. Na parte superior do enquadramento, vemos uma dezena de fios elétricos que cortam o limpo céu azul.

Penso que essas duas imagens apontam para a sensação que hoje entendo ser responsável pelo meu impulso inicial que me motivou a produzir o trabalho. Ou seja, tive a percepção de que minhas expectativas para com a paisagem eram, em certo sentido, mais próximas das paisagens suburbanas estadunidenses do que de minha própria cidade. Percebia, em outras palavras, uma espécie de descolamento, um ruído, entre a paisagem em meu imaginário e a paisagem que se materializa à minha volta.

Me refiro aqui a um certo imaginário associado à paisagem suburbana tornada emblemática pela ascensão da classe média americana a partir dos da década de 50 do século XX. Imagens daquelas paisagens foram, ao longo da minha infância e adolescência, tomando conta de meu imaginário através das mais diversas obras de cultura popular que eu consumia. Os filmes, romances, canções e séries de TV, quase sempre estadunidenses, transformaram o subúrbio americano em uma utopia a ser atingida, um modelo contra o qual a realidade deveria ser comparada.

Trago aqui um destes exemplos da cultura popular com os quais tive contato durante minha adolescência, que penso ser um bom representante desse imaginário suburbano americano ao qual me refiro: o romance *Paper Towns* (2009), de autoria do estadunidense John Green¹, posteriormente adaptado em filme homônimo (**Imagem 1.1.2**). Não penso ser relevante no escopo desta dissertação aprofundar reflexões sobre a narrativa do livro ou suas personagens, cabe, porém, destacar que as características urbanas da região metropolitana de Orlando², onde se passa a

1 **John Green** (Indianápolis, 1977): *vlogger* e romancista estadunidense com grande alcance em produções para o público jovem.

2 Cidade com aproximadamente dois milhões de habitantes (considerando sua região metropolitana) localizada na região central do estado da Flórida, nos Estados Unidos.

história, são frequentemente marcantes e por vezes até problematizadas pelas personagens. Em certo ponto da narrativa, os dois jovens protagonistas – Quentin, que narra o romance em primeira pessoa, e Margo, sua vizinha – dirigem à noite pelos subúrbios até chegar no centro da cidade, descrito por Quentin como *vazio*, “exceto por alguns arranha-céus pertencentes a bancos e seguradoras. É o tipo de centro [*downtown*] que fica absolutamente deserto à noite e nos fins de semana” (GREEN, 2009, p. 53)^a.



Imagem 1.1.2. Frame do longa-metragem *Paper Towns* (PAPER TOWNS, 2015), adaptado a partir do romance homônimo.

As personagens então sobem até o último andar de um dos mais altos arranha-céus da cidade, de onde contemplam a paisagem a partir da janela de uma sala de reuniões, localizada no escritório de uma grande companhia. Quentin, que nunca tinha estado lá, contempla maravilhado:

De cima, Orlando estava muito bem iluminada. Abaixo de nós, eu via os sinais de DON'T WALK piscarem nos cruzamentos, e as luzes da rua subindo e descendo ao longo da cidade em uma grade perfeita [*perfect grid*] até os limites do centro, e então começavam as ruas sinuosas e os *cul-de-sacs* do subúrbio infinito de Orlando. “É lindo”, eu disse. Margo zombou: “Mesmo? Você acha mesmo?” “Quer dizer, bem, talvez não”, eu disse, embora fosse lindo. (GREEN, 2009, p. 56–57)^b

Margo que, por outro lado, costumava frequentar clandestinamente aquela sala em aventuras noturnas pelo centro, estava menos encantada:

“Eis o que não é bonito nisso tudo: daqui [...] você pode dizer o que o lugar realmente é. Você vê como tudo é falso. Sequer é sólido o suficiente [*hard enough*] para ser feito de plástico. É uma cidade de papel. Quer dizer, olhe só, Q[uintin]: olhe todos esses *cul-de-sacs*, aquelas ruas que se dobram sobre si mesmas, todas as casas construídas para desmoronar. Todas aquelas pessoas de papel que vivem em suas casas de papel, queimando o futuro para se manterem aquecidas. [...]” (GREEN, 2009, p. 57)^c

A reflexão sobre as características urbanas de Orlando não é o tema central de *Paper Towns*. Como procurei demonstrar, no entanto, tais questões são explicitamente abordadas em diversos momentos. Ainda que não sejam o tema central da narrativa, penso serem um aspecto secundário marcante. O romance e seu cenário são, assim, tomados como protótipo desse enorme conjunto de obras e de cidades que, segundo entendo, marcaram minha juventude e meu imaginário. Mais do que isso, penso que, apesar da relativa simplicidade da obra (voltada ao público juvenil), *Paper Towns* constituiu um marco importante para mim, por ter sido através dos olhos da Margo de Green que, segundo me lembro, refleti pela primeira vez sobre o ideal de paisagem apresentado no romance.

O que, hoje, penso ter identificado ao compor a segunda e a quinta imagem do quadro anterior (**Imagem 1.1.1**) foi justamente a dissonância entre aquele ideal e a paisagem de fato que eu captava em minhas imagens. A arquitetura do condomínio fechado, que costumava frequentar em minha adolescência ao visitar a casa de amigos, e o mapa do transporte público de uma metrópole distante, colado à porta de meu quarto, pareciam buscar se referir àquele imaginário que trazia comigo. Ambos materializaram, de maneiras distintas, uma expectativa de que aqueles espaços fossem coisas que não eram, eram espaços que buscavam realizar a fantasia de viver em uma paisagem tão próxima à Orlando de *Paper Towns* quanto possível.

Penso não estar sozinho nessa sensação de deslocamento, estranhamento e desorientação diante de uma paisagem urbana (e de uma cultura) que até hoje parece buscar reproduzir modelos provenientes do Norte Global. Entre tantos que refletiram sobre esta questão antes de mim, destaco aqui uma passagem do prefácio escrito pelo filósofo José Gil³ para a obra *Caderno de Memórias Coloniais* (de autoria de Isabela Figueiredo⁴), assim como um relato autobiográfico do artista sul-africano William Kentridge⁵. Tais passagens parecem-me particularmente potentes para explorar minhas percepções diante da paisagem e da obra produzida a partir dela.

José Gil (2018, p. 21–22), primeiramente, observa, na condição de um filho de colono em Moçambique, uma múltipla cisão “entre o mundo material e elementar de África [...] e o mundo cultural de Portugal [...] aparentemente transparente, mas

3 **José Gil** (Muecate, 1939): filósofo e ensaísta português nascido em Moçambique, autor de obras que refletem sobre temas como identidade, arte e corpo.

4 **Isabela Figueiredo** (Lourenço Marques, atual Maputo; 1963): ensaísta e romancista portuguesa nascida em Moçambique.

5 **William Kentridge** (Joanesburgo, 1955): artista sul-africano que explora suportes como desenho, pintura, gravura, vídeo e escultura.

sempre inconscientemente residual, artificial". Embora nossas experiências tenham diferenças marcantes, essa cisão descrita por Gil se aproxima com precisão do desconforto que observo em meu cotidiano. Mas, se a cisão de que fala Gil se estabelece entre a África e Portugal, a cisão a que me refiro aqui se estabelece entre a América que me cerca e uma outra América: geograficamente e socialmente distante, mas que orbita no imaginário da classe média brasileira.

De forma algo semelhante, o sul-africano – em uma das *Six Drawing Lessons*, série de seis palestras apresentadas em 2012 – comenta a sensação de desorientação que percebia sentir diante de sua cidade natal, Joanesburgo. Quando criança, comenta, ele costumava almoçar na casa dos avós. Sobre a mesa de jantar se via uma grande pintura, uma paisagem bucólica que mostrava uma montanha ao fundo, um rio no primeiro plano e árvores frondosas entre os dois.

Ora, *aquilo* era uma paisagem! Com montanhas, sombras, cores e água. Era o oposto do que tínhamos [em Joanesburgo]: sem montanhas, com canteiros gramados que assumiram um amarelo pálido no inverno e sem rio algum, na melhor das hipóteses, uma vala de irrigação. (KENTRIDGE, 2012b, 35'29")^d

Aquele ideal de uma paisagem distante, comenta Kentridge, não vinha somente da tela na sala dos avós: estava também nos livros ilustrados na biblioteca, repletos de bosques, raposas e outros elementos de origem tipicamente inglesa, mas totalmente ausentes de sua vivência concreta (**Imagem 1.1.3**). Esse imaginário distante se interpunha de maneira particularmente marcante, conforme relata:

Suas imagens e textos [dos livros infantis] tornavam-se parte de quem éramos: nós merecíamos o que havia neles. E a insatisfação com a paisagem de Joanesburgo refletia uma insatisfação maior [...]. Parecia que nossa paisagem era inadequada, nossas vidas eram inadequadas, e não a ficção. O mapa não podia ser realizado. A lacuna entre o que vinha do mundo em nossa direção, as cercas de arame farpado, a colina com pedras [...] que encontramos quando a família fazia um piquenique fora da cidade não podia ser mapeada na grama macia, colinas onduladas e bosques implícitos na cesta e na toalha que levávamos conosco no carro para o piquenique. (KENTRIDGE, 2012b, 38'38")^e



Imagem 1.1.3. Rand Mines, desenho de William Kentridge (1999).

Com esse relato, penso que Kentridge revisita uma metáfora proposta anteriormente no mesmo ciclo de palestras: entre o sujeito e o mundo à sua volta haveria uma membrana, na qual encontrar-se-iam as imagens que vêm até nós e as que projetamos em direção ao mundo. Na superfície dessa membrana, dar-se-ia a negociação entre nós e aquilo que está do lado de fora (KENTRIDGE, 2012b, 26'09"). Em um momento distinto da série de palestras, o artista parece remeter-se à mesma imagem ao defender que empurrarmos "o processo de dar sentido ao mundo para além de nossos próprios limites [para além, segundo entendo, daquela membrana], em direção ao desenho, ao filme, ao ensaio. Para encontrar o espaço mediado entre *isso é e isso me parece*" (KENTRIDGE, 2012a, 57'49")^f.

Assim, ainda que nossas práticas se diferenciem significativamente – Kentridge trabalhando principalmente a partir de desenhos e gravuras – parece-me que minhas inquietações e reflexões ecoam as dele. A noção de uma membrana na qual se daria a mediação entre o que projetamos em direção ao mundo e aquilo que o mundo projeta sobre nós, bem como o desejo de externar essa negociação, parecem relacionadas às reflexões sobre o olhar que apresentarei a seguir. Neste sentido, tanto a relação de Kentridge com sua cidade natal como a sua proposta pelo deslocamento da formação de sentidos para além dessa membrana ressoam, respectivamente, com uma das inquietações que estavam na gênese de *Cartas para*

ultramares e com minha própria reação diante deste desconforto, notadamente visíveis pela produção de minhas imagens.

Como a de Kentridge, também a obra poética e as reflexões de Luigi Ghirri⁶ surgem como uma referência central à minha prática, em particular porque o artista italiano explora precisamente a relação entre o sujeito e a paisagem (**Imagem 1.1.4**). Ghirri propõe a fotografia como uma prática capaz de colaborar no processo de orientação do sujeito diante da paisagem urbana, apontando que nossas experiências cotidianas do espaço são determinadas pelo “fardo do que já foi vivido e visto”, de forma que é necessário que nos esforcemos para “redescobrir um olhar que nega e esquece o que sabemos e a que estamos habituados – *não tanto para ver de novo com outros olhos, mas antes pela necessidade de nos orientarmos novamente no espaço e no tempo*” (GHIRRI, 2015, p. 205, grifo nosso)⁹.



Imagem 1.1.4. Modena, 1973, fotografia de Luigi Ghirri (1973).

Assim, acompanhado de minha câmera e de meu tripé, comecei uma busca por propor perguntas à paisagem, perguntas que não espero responder através de minhas imagens, mas que espero com as imagens melhor elaborar, no intuito de desenvolver um pensar sobre aquilo que me inquieta. Assim, foi desse movimento, ao qual me convidou Kentridge e no qual me acompanha Ghirri, que surgiram aquelas

⁶ **Luigi Ghirri** (Scandiano, 1943 - Roncofiesi, 1992): artista italiano com uma obra marcante no campo da fotografia, particularmente na fotografia de paisagem.

primeiras imagens de *Cartas para ultramares*. Elas podem ser pensadas como meios para sanar (ainda que parcialmente) uma necessidade de orientação no espaço em que habito. Através delas, a prática fotográfica aparece como uma ferramenta de mapeamento ou de navegação pela cidade, como uma forma de reconhecer seus espaços, de decompor e recompor seus elementos, na expectativa de melhor compreender as forças que sobre ele atuam.

Naquelas duas imagens anteriormente destacadas a partir da **Imagem 1.1.1**, o ideal distante se chocava com o material presente, causando desorientação e confundindo minha percepção. Não exatamente porque a paisagem de meu imaginário estivesse totalmente ausente, mas justamente porque ali ele se mostra *particularmente* presente: manifestando-se nas características daquele espaço. Como as harmonias entre notas vizinhas parecem particularmente desconfortáveis (ao menos na tradição musical do ocidente), as paisagens que mais me causavam incômodo eram aquelas em que meu imaginário parecia mais próximo de se materializar, mas onde o sonho escapava por pouco.

Se Kentridge percebia uma dificuldade de mapear à paisagem real que o cercava as imagens de campos ingleses em pinturas, toalhas de piquenique e livros infantis, em meu caso, os desconfortos que me levaram a produzir *Cartas* tinham origem em uma dificuldade de mapear as imagens dos subúrbios estadunidenses à paisagem real que me cercava. Uma dificuldade que, logo comecei a perceber, não era exclusividade minha, já que os próprios espaços contribuíram para minha desorientação, uma vez que eles mesmos pareciam tentar reproduzir e materializar aquele ideal.

TRADUÇÃO NOSSA

a No original, em inglês: "Tourists never go to downtown Orlando, because there's nothing there but a few skyscrapers owned by banks and insurance companies. It's the kind of downtown that becomes absolutely deserted at night and on the weekends, except for a few nightclubs half-filled with the desperate and the desperately lame."

b No original, em inglês: "From above, Orlando was pretty well lit. Beneath us I could see the flashing DON'T WALK signs at intersections, and the streetlights running up and down the city in a perfect grid until downtown ended and the winding streets and cul-de-sacs of Orlando's infinite suburb started. 'It's beautiful,' I said. Margo scoffed. 'Really? You seriously think so?' 'I mean, well, maybe not,' I said, although it was."

c No original, em inglês: "Here's what's not beautiful about it: from here, you can't see the rust or the cracked paint or whatever, but you can tell what the place really is. You see how fake it all is. It's not even hard enough to be made out of plastic. It's a paper town. I mean look at it, Q: look at all those cul-de-sacs, those streets that turn in on themselves, all the houses that were built to fall apart. All those paper people living in their paper houses, burning the future to stay warm. [...]"

d No original, em inglês: "Now *this* was a landscape, with mountains, shade, color, water. It was the opposite of what we had [in Johannesburg]: no mountains, the grass patch desaturated yellow in winter, no river (at best a ditch)."

e No original, em inglês: "Now this image of the world was in part, I'm sure, derived from English children's books in the library: their pictures and texts became half of who we were: we deserved what was in them. And the dissatisfaction with the Johannesburg landscape reflected a larger dissatisfaction [...]. And it felt that our landscape, our lives were at fault, rather than the fiction. The map could not be completed. The gap between what came from the world towards us, the barbed wire fences, the hill with stones [...] that we met when the family when to a picnic outside the city could not be mapped onto the soft grass, the rolling hills, the spreading trees that were implied in the picnic base and in the blanket we taken with us in the car to have the picnic."

f No original, em inglês: "the need to push the process of making sense of the world outside, beyond one's own boundaries, onto the drawing, the film, the essay. To find the mediated space between 'it is' and 'it seems to me'."

g No original, em inglês: "Every time we visit places, we carry the burden of what has already been experienced and already seen. But the effort we are inclined to make, daily, is one of rediscovering a gaze that negates and forgoes what we know and are used to – not so much in order to see afresh with different eyes, but rather out of the need to orient ourselves anew in space and time."

1.2. A faculdade do olhar



Imagem 1.2.1. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

Estou em um bairro de classe média-alta de uma região balneária, pouco distante da praia onde passei incontáveis verões. Não foi aqui que eu cresci, mas é próximo o bastante para que eu me sinta familiarizado com o espaço e, assim, à vontade para fotografar. Saí especificamente para ver esse bairro, e escolhi esta região para, a partir dessa proximidade, buscar fontes de meus desconfortos.

Dirijo por uma rua tranquila, até que uma cena me chama a atenção: ciprestes cuja poda cuneiforme faz com que se destaquem em meio à flora subtropical da cidade litorânea. Lembro de Chirri e de seus arbustos. Olho para os ciprestes por alguns instantes até perceber a fachada, trabalhada em estilo algo neo-clássico, de um prédio residencial atrás dos ciprestes. Percebo que fotografar essa cena é inevitável.

Monto meu tripé, pego a câmera na mochila e busco uma posição frontal. Gosto da luz homogênea dos dias encobertos já que dias de sol restringem muito os ângulos de onde observar os objetos, ainda que também goste do céu azul como elemento compositivo. Ligo a câmera, a coloco em prumo e observo novamente a cena no visor. Somente através da câmera percebo a presença do poste de concreto, com fios e outros elementos suspensos, que se encontra entre o arbusto em primeiro plano e o prédio no plano de fundo. A certos olhares, ele pode parecer um intruso, mas penso que é um dos elementos mais autóctones na cena.

Disparo.

O que faziam juntos aqueles elementos? Para onde apontavam os vetores de seus significados? Que intenções teriam motivado a sua instalação naquele espaço? Àquela altura, eu sequer podia ter proposto essas perguntas, mas certamente aquele disparo do obturador me aproximou dessas indagações.

Numa das já referidas *Six Drawing Lessons*, Kentridge (2012a, 48'54'') propõe outra metáfora para a percepção humana, comparando-a a duas estações de rádio: uma que recebe constantemente sinais vindos do mundo e outra que emite, simultaneamente, nossos próprios sinais. Entre as duas, localizar-se-iam, segundo o artista, nossas "máquinas privadas de compreensão do mundo". Em meu caso específico, a visualidade assume um papel essencial nesta negociação entre os sinais que vêm de fora e aqueles que emito – lembrando, apenas para potencializar a metáfora, que ondas de rádio podem transmitir imagens tanto quanto podem transmitir sons.

Ao pensar sobre minha prática fotográfica, destaco o olhar como ponto de partida, e não resisto à reflexão sobre essas duas pequenas câmaras escuras que carrego entre o nariz e a testa. Não pretendo aqui me aprofundar em questões sobre fisiologia ou ótica, mas essa breve incursão em direção à natureza mesma do espaço em que se formam as primeiras imagens com as quais trabalho parece-me um bom ponto de partida. Penso que essas reflexões convidam a pensar o papel que desempenham tanto a câmara escura de minha máquina, como as câmaras oculares entre meus cristalinos e minhas retinas, bem como o olhar que destaca e que elabora minha relação com o mundo.

O olho, escreve Jacques Aumont¹, "é um globo aproximadamente esférico, de diâmetro em torno de dois centímetros e meio, revestido por uma camada em parte opaca". Na porção não opaca desta camada, localiza-se o cristalino, uma lente biconvexa que faz com que os raios de luz que a atravessem convirjam precisamente na parede oposta, no interior do globo ocular, onde cones e bastonetes transformam a imagem retiniana em impulsos nervosos. Há, até aí, uma similaridade entre os nossos olhos e as *cameras obscuras*, mas, deste ponto em diante – adverte o autor – ultrapassaríamos uma fronteira a partir da qual a analogia entre o olho humano e minha câmera fotográfica se dissolve. (AUMONT, 2002, p. 19–22)

Minha câmera, por sua vez, se constitui principalmente de dois elementos distintos: o chamado *corpo*, onde se concentram os dispositivos eletrônicos do aparelho e, acoplado a ele, uma *objetiva* (que é removível e pode ser substituída, dependendo das intenções do operador do aparelho). A objetiva se caracteriza por concentrar processos de caráter óptico: a luz, vinda do ambiente, atravessa seu elemento frontal e uma série de elementos subsequentes até ser projetada no interior da câmara escura que se localiza no corpo ao qual a lente encontra-se acoplada. O corpo, por sua vez, concentra elementos de natureza eletrônica e tem por objetivo central a

¹ Jacques Aumont (Avignon, 1942): pesquisador e professor francês cuja obra reflete principalmente sobre o cinema.

sintetização da imagem óptica projetada pela objetiva na superfície de um sensor fotossensível em um arquivo de imagem digital.

Em ambos os casos, no entanto, é preciso um espaço vazio para que o mundo *entre*. É preciso que haja uma zona neutra, no interior de um *todo que olha*, para que este faça sentido (visual) do que acontece *lá fora*. Como que em um gesto diplomático, é preciso deixar a sala vazia: justamente no espaço de onde olhamos, não pode haver nada, assim permitindo que o mundo entre e apresente seu caso. As câmaras parecem-me, assim, espaços de negociação por excelência: espaços que reservamos para que algo de fora entre, ainda que não em matéria (pois isto configuraria um desequilíbrio de forças), mas entre como imagem. O olhar e a fotografia se fazem em antessalas para o mundo.

A noção de olhar, aponta Aumont (2002, p. 58–59), já ultrapassa a esfera do puramente visual: “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão”. O olhar, ao contrário do ver, já pressuporia um *sujeito que olha*, que olha a partir de suas experiências prévias e segundo seus interesses presentes. A *busca visual*, conforme definida pelo autor, é tomada aqui como um elemento ao mesmo tempo central ao próprio processo do olhar, por apresentar muitas particularidades que caracterizam o processo como um *todo* (AUMONT, 2002, p. 60).

Fala-se de busca para designar o processo que consiste em *encadear diversas fixações sucessivas sobre uma mesma cena visual, a fim de explorá-la em detalhe*. [...] Quando se olha uma paisagem do alto de uma colina, a busca visual será diferente (como serão diferentes os pontos sucessivos de fixação e o ritmo) se o olhar for de um geólogo, de um apreciador de ruínas romanas ou de um agricultor. Esse exemplo simplista pretende mostrar que só há busca visual quando houver projeto de busca mais ou menos consciente (até a aparente ausência de projeto, que consiste na mera coleta de informação interessante sem a preocupação com a natureza dessa informação). (AUMONT, 2002, p. 60, grifo nosso)

Mais até do que a busca visual em si, penso que os elementos nela implicados sejam pontos de partida potentes para refletir sobre minha prática fotográfica, a qual tem por fundação a visão enquanto mediadora da relação entre sujeito e paisagem, e o olhar – acompanhado de um projeto de busca – como procedimento que sustenta a produção das imagens. Dessa forma, conclui Aumont (2002, p. 77, grifo nosso), o olho “não é um instrumento neutro que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível mas, ao contrário, *um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo*”, de forma que pensar a partir do olho implica “considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem”.

De forma algo semelhante pensava Luigi Ghirri, artista já brevemente citado em cuja obra – poética e teórica – agora me aprofundarei. Considerado um dos pioneiros da fotografia contemporânea no seu país, Ghirri investiga temas como a relação entre o sujeito e o ambiente, a noção de lugar e a dissolução da fronteira entre realidade e representação, como aponta Della Dora² (2015, p. 346).

O diálogo com a obra e o pensamento de Ghirri será central neste capítulo e será retomado ao longo desta dissertação como um todo, de forma que penso ser importante introduzir brevemente sua poética e seu processo, bem como explorar alguns pontos de aproximação no que diz respeito às questões de fundo de nossas obras. Entre outros motivos, penso que a produção de Ghirri se apresenta já de princípio como uma referência significativa à minha prática uma vez que seu trabalho reflete sobre um espaço que “redesenhado pela globalização e pela padronização visual parece ter perdido a identidade” (FABIANI; GASPARINI; SÉRGIO, 2013, p. 16).

Penso que as transformações sofridas pela paisagem italiana nos anos 80 (Cf. FABIANI; GASPARINI; SÉRGIO, 2013, p. 19–20), sobre as quais a obra de Ghirri em larga medida versa (**Imagem 1.2.2**), em muito se assemelham àquelas que afetam a paisagem brasileira ao longo de minha infância e adolescência, nas primeiras décadas dos anos 2000. De fato, na América Latina, a expansão da classe média e do consumo naquele período se combinaram a uma inserção mais sensível da região no contexto da globalização, tanto na perspectiva das dinâmicas de mercado como da construção cultural (CALDERÓN; CASTELLS, 2019, p. 118–121). Assim, reconhecendo-se as particularidades de cada momento histórico e de cada contexto geográfico, entendo que similitudes entre o plano de fundo sobre o qual Ghirri desenvolveu sua obra e aquele sobre o qual eu desenvolvo a minha estão associadas à minha tentativa de apropriação de algumas das estratégias desenvolvidas pelo italiano em sua tentativa de refletir sobre o espaço através da fotografia.

O cipreste que toma o centro da **Imagem 1.2.1** e a placa publicitária no segundo plano da **Imagem 1.2.2** são dois elementos que evidenciam a influência da obra de Ghirri em *Cartas para ultramares*. Ainda que sejam morfologicamente diversos, penso que o tratamento que dou ao cipreste é muito semelhante ao que Ghirri dá ao *outdoor* em *Engelberg*. Parece-me que tais elementos são tratados ao mesmo tempo com receio e curiosidade, como artefatos exóticos que são e, mais do que isso, como elementos que dão pistas acerca das relações estabelecidas entre a paisagem e os sujeitos que as moldam. A árvore exótica que parece ter sido plantada para dar

2 **Veronica Della Dora** (Veneza, 1976): pesquisadora italiana do campo da geografia humana, interessada em temas como a paisagem, a cartografia e a relação natureza/cultura.

ares europeus a Jurerê, uma praia latino-americana, e o painel que oferecia a Ghirri uma bebida refrescante em *Engelberg* configuram assim fontes de estranhamento, surgindo como elementos inesperados em paisagens que esperávamos – tanto eu quanto Ghirri – serem familiares.



Imagem 1.2.2. *Engelberg, 1972,*
fotografia do conjunto *Kodachrome*, de Luigi Ghirri (1978).

Assim, observo a importância da obra de Ghirri no desenvolvimento de minha própria abordagem diante de reflexos da globalização em meu próprio espaço e tempo. De forma análoga à minha prática, a paisagem cotidiana e ordinária é o principal tema de Ghirri: centros e subúrbios das cidades italianas, paisagens rurais no interior da Emilia Romagna, praias e parques de diversões são esquadrihados cuidadosamente na tentativa de buscar uma compreensão mais profunda daquela paisagem (**Imagem 1.2.3**). Como os espaços em que fotografava, as fotografias produzidas por Ghirri podem parecer banais à primeira vista, mas é um intenso processo reflexivo que dá origem às suas imagens coloridas, enquadradas à altura do olho, em um estilo mais próximo da *fotografia amadora* do que da fotografia que, à época, se entendia como arte.



Imagem 1.2.3. Modena, 1973, fotografia do conjunto *Italia ailati*, de Luigi Ghirri (1979).

Nesse processo que produz imagens algo contidas, o olhar e o equilíbrio ocupam um papel central: “Ghirri não adota artifícios como efeitos especiais ou montagens; ele captura o incomum, o inusual e o paradoxal puramente através de enquadramento seletivo” (DELLA DORA, 2015, p. 349)^a. Em um ensaio de 1986, Ghirri aponta justamente para uma natureza mediadora da fotografia, especialmente diante das relações entre o sujeito e o espaço que se desenvolvem a partir da relação de novos meios de representação, como as imagens de satélite, por exemplo:

É verdade que, embora esses [novos] meios de representação não tenham revolucionado a maneira como vemos e olhamos o mundo, eles sem dúvida contribuíram para mudar a qualidade do nosso olhar. Pela primeira vez, o exterior, ou o que sempre definimos como o exterior (ou seja, tudo o que está fora de nós) nos olha de volta enquanto nós o olhamos. [...] Mas nesse território heterogêneo da analogia, monstruoso e sem limites, a fotografia pode recuperar sua validade e sua necessidade. A fotografia não é um momento marginal de pausa e reflexão, mas uma reativação necessária dos circuitos de atenção destruídos pela velocidade do mundo exterior. Creio que a fotografia pode constituir uma *imagem de equilíbrio* e reconciliação, entre as representações conhecidas e as que podem ocorrer, entre a saturação do exterior e o vazio em que cada vez mais o nosso olhar recai. (GHIRRI, 2015, p. 113–114, grifo do autor)^b

Inseparável desta busca por operar a fotografia como um meio para a mediação das tensões estabelecidas entre o sujeito e o mundo exterior, parece-me que a atenção à natureza específica desse *olhar* que o artista pratica sobre a paisagem. Refletindo sobre sua prática, Ghirri alega ser capaz de permitir que a mágica da fotografia “revele ao nosso olhar os espaços, objetos e paisagens que busco representar – confiante de que um olhar livre de acrobacias formais, formas de coerção ou esforços

intensos consegue encontrar um equilíbrio entre consciência e simplicidade". Para o artista, essa perspectiva não passa pelo choque, pela violência ou pelo exagero, mas se relaciona com "o silêncio, a leveza, o rigor que permite entrar em relação com as coisas, objetos e lugares". (GHIRRI, 2015, p. 111)^c

O próprio conceito do *olhar* já é, portanto, reconhecido como central pelo artista, ao pensar sua prática. Mas é do ensaio *Pensar por imagens* – de autoria de Francesca Fabiani, Laura Gasparani e Giuliano Sergio – que parte a noção de *faculdade do olhar* que dá título a este capítulo e é de ponto de partida para minhas próprias reflexões. Segundo apontam esses autores, a obra de Ghirri apresentaria essa faculdade do olhar que implica o sujeito e mundo em suas várias dimensões:

[Há, na obra de Ghirri,] uma atenção à *faculdade do olhar*, a seu valor cognitivo, ao processo estético e ético ali implicado: fotografar [para Ghirri,] não significa buscar imagens formalmente belas ou colher o instante de um evento, mas refletir sobre a percepção e a compreensão que ela [a fotografia] proporciona. No trabalho de Ghirri, a fotografia é lugar de encontro e medida entre sujeito e mundo. [...] Ver com clareza significa revelar a fotografia com a fotografia, mostrar como um mundo já completamente fotografado oculta o real dentro de si. (FABIANI; GASPARINI; SÉRGIO, 2013, p. 17, grifo nosso)

De fato, Ghirri frequentemente atenta ao olhar em suas reflexões, destacando a necessidade de se pesquisar sobre uma fotografia que parta de um *estado de necessidade*. Esta prática, segundo ele, seria capaz não somente de atuar como um método para reorganizar o olhar (**Imagem 1.2.4**), mas também como um meio para "estabelecer novas relações dialéticas entre o autor e o mundo exterior, novos caminhos, novos conceitos [...], uma nova relação com o próprio mundo [...] de forma que *fotografar o mundo possa ser também uma forma de compreendê-lo*". (GHIRRI, 2015, p. 112, grifo nosso)^d

Me parece possível observar, em minha prática, a busca por operar o dispositivo fotográfico como ferramenta para a mediação entre mim e o mundo, além de um valor cognitivo produzido a partir do gesto mesmo do olhar e do processo estético e ético nele implicado. Esta atenção a uma *faculdade do olhar*, e até os termos nos quais essa faculdade é apresentada, parecem descrever um ponto central de minha prática, configurando assim um ponto central para as reflexões aqui apresentadas.



Imagem 1.2.4. Modena, 1973, fotografia do conjunto *Italia ailati*, de Luigi Ghirri (1979).

Começo então a buscar exceder a partir de minha prática, e pelo entendimento proposto por Fabiani, Gasparini e Sérgio, ou mesmo aquilo que pode ser depreendido da obra de Ghirri, em direção a uma proposição particular dessa faculdade. Para tanto, e também como forma de melhor localizar essa faculdade do olhar em minha prática fotográfica, trago a descrição do gesto fotográfico como um gesto de ver, apresentado por Vilém Flusser³ na obra *Los Gestos*. Nessa obra, Flusser entende a fotografia como uma busca por uma posição, associando tal busca a uma natureza ética, estética e cognitiva, e mesmo à possibilidade de reconhecer através da prática fotográfica, novos caminhos e conceitos. Segundo Flusser:

O gesto do fotógrafo é um gesto filosófico; ou, dito de outra forma: desde que a fotografia foi inventada, é possível filosofar não somente no ambiente das palavras, mas também no das fotografias. Isso porque o gesto de fotografar é um gesto de ver. [...] A fotografia é o resultado de um olhar para o mundo e, simultaneamente, de uma mudança no mundo: algo de um tipo novo. O mesmo se aplica à filosofia tradicional, embora as ideias derivadas dela não sejam tão palpáveis quanto às fotografias. (FLUSSER, 1994, p. 104–105, grifo nosso)^e

Além da coincidência no que diz respeito à potência filosófica da fotografia, me interessa partir de Flusser para melhor definir a quais aspectos do gesto fotográfico eu me refiro quando invoco esta faculdade do olhar. Há, segundo Flusser, quatro aspectos que se pode observar como constituintes do gesto fotográfico:

Um *primeiro* aspecto é a busca de um ponto de vista, por uma posição, a partir da qual contemplar uma dada situação. O *segundo* aspecto é a manipulação dessa si-

³ **Vilém Flusser** (Praga, 1922 - Praga, 1991): filósofo checo que, durante a Segunda Guerra Mundial, emigrou para o Brasil, onde obteve cidadania e desenvolveu boa parte de sua obra. Associada à fenomenologia, a obra de Flusser aborda temas como a teoria da comunicação, a produção artística, o design e a fotografia.

tuação, a fim de acomodá-la na posição escolhida. E o *terceiro* aspecto refere-se ao distanciamento crítico, que nos permite ver o sucesso ou o fracasso dessa acomodação. E, obviamente, há um *quarto* aspecto: o ato de acionar o disparador. (FLUSSER, 1994, p. 105 grifo nosso)^f

Ainda que observe essas etapas frequentemente se confundindo e se sobrepondo, entendo que essa subdivisão é potente para observar o gesto fotográfico com mais clareza. Assim, me parece possível propor que a referida faculdade do olhar se associa de maneira mais significativa em minha prática à primeira dessas etapas. A busca por uma posição da qual possa contemplar uma situação em uma incursão urbana, sendo que essa posição é fruto de um espanto, por vezes de um encontro prévio, com aspectos detectados em um contexto. Penso que essa condição é evidenciada no curto relato que inicia este capítulo: tanto – e especialmente – na seleção dos temas quanto no enquadramento, localiza-se de maneira particularmente notável o que entendo aqui por faculdade do olhar. Na natureza crítica do olhar capaz de partir de um elemento trivial em uma paisagem familiar, em direção a uma reflexão sobre a paisagem.

Cabe, por fim, propor uma última aproximação entre a faculdade do olhar que observo em meu processo artístico e a noção de olhar conforme abordada por outro pensador: refiro-me ao que propõe Georges Didi-Huberman⁴ em *O que vemos, o que nos olha* (2010), pretendendo que essa aproximação não somente colabore com a compreensão mais precisa acerca da operação da faculdade do olhar em minha prática, mas também se estenda a uma compreensão mais profunda sobre a forma como me relaciono com os temas das imagens que capturo.

Em *O que vemos, o que nos olha* (2010), Didi-Huberman argumenta haver duas posturas extremas diante de um *vazio* que seria aberto pelo gesto mesmo do *ver*, diante da ambivalência das imagens: em um extremo temos a *crença* procura ver algo além do que se vê; e, em outro, a da *tautologia* pretende negar que haja qualquer coisa além do que é visto.

Segundo Didi-Huberman, situação exemplar deste dilema é a de estar diante de um túmulo. Haveria, nesta situação, uma ambivalência:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa em pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa [...]. Por outro lado há aquilo [...] que me olha: e o que me olha em tal situação não

4 **Georges Didi-Huberman** (Saint-Étienne, 1953): historiador da arte, filósofo e crítico de arte francês, cuja obra reflete sobre dimensões políticas, históricas e psíquicas das imagens.

tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: *o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim*. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37, grifo nosso)

O que proporei a seguir é observar, nos *objetos* de minhas imagens, as situações que reconheço através da *faculdade do olhar*, nas quais vislumbro a manifestação deste destino inelutável suportado por uma perda que, como o túmulo, produz a sensação de um vazio que me olha. Dessa perspectiva, aquilo que penso olhar também me olharia, e o faria a partir de uma associação de elementos da paisagem à iminência de um fim, relação esta que será aprofundada a seguir.

TRADUÇÃO NOSSA

a No original, em inglês: "Ghirri does not adopt artifices such as special effects or montage; he captures the odd, the unusual, and the paradoxical simply through selective framing."

b No original, em inglês: "It's true that while these means of representation have not revolutionised the way we see and look at the world, they have undoubtedly contributed to changing the quality of our gaze. For the first time, the outside, our what we have always defined as the outside (i.e. everything which is outside us) looks at us as we look at it. [...] But in this heterogeneous, monstrous and boundless territory of the analogy, photography may regain its own validity and necessity. Photography is not a marginal moment for pause and reflection, but rather a necessary reactivation of those attention circuits blown by the speed of the outside world. [...] I believe that photography may constitute an *image of balance* and reconciliation, between known representations and those that might occur, between the saturation of the outside and the void on which our gaze falls ever more often."

c No original, em inglês: "I have always felt that photography is a language for seeing and not for transforming, hiding or modifying reality. I allow its intrinsic magic to reveal to our gaze the spaces, objects and landscapes that I want to represent – confident that a gaze free of formal acrobatics, forms of coercion, or intensive efforts manages to find a balance between awareness and simplicity. And thus finding, within the geometry and fixity of the space in the dark room, the sense of measure for a representation of the outside world. This is no violence, or a visual-emotional shock, or a stretch, but silence, lightness, the rigor that enables you to enter into a relationship with things, objects and places."

d No original, em inglês: "[...] we need to move on from the photography of research to the research of photography. Research into a photography that not only indicates new methods of seeing, new visual alphabets, but also and above all a photography that has a state of necessity as its foundation. Research into a photography that establishes new dialectical relationships between the author and the outside, new paths, new concepts, new ideas, a new relationship with the world itself, with appropriate modalities of representation to restore images and figures, so that photographing the world may also be a way of understanding it."

e No original, em espanhol: "El gesto del fotógrafo es un gesto filosófico; o, dicho de otro modo: desde que se inventó la fotografía es posible filosofar no sólo en el medio ambiente de las palabras, sino también en el de las fotografías. Ello se debe a que el gesto de fotografiar es un gesto de ver. [...] La fotografía es el resultado de una mirada al mundo, y simultáneamente un cambio del mundo: algo de tipo nuevo. Lo mismo cabe decir de la filosofía tradicional, aunque las ideas que se derivan de la misma no sean tan palpables como fotografías."

f No original, em espanhol: "Un primer aspecto es la búsqueda de un punto de vista, de una posición, desde la que contemplar una situación dada. El segundo aspecto lo constituye la manipulación de esta situación, a fin de acomodarla a la posición elegida. Y el aspecto tercero se refiere a la distancia crítica, que permite ver el éxito o el fracaso de esa acomodación. Y evidentemente existe un cuarto aspecto: el hecho de hacer actuar el disparador."

1.3. Fragmentos hiperobjéticos



Imagem 1.3.1. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2021).

É uma quinta-feira de abril, são três da tarde e eu já sei qual é meu destino. Tantas vezes já passei por ele: aquele monte de concreto e vidro com ares titânicos ainda em construção. Tantas vezes ele já me espreitou, tomando conta do horizonte, ao alçar-se por detrás da encosta coberta de vegetação a cada vez que faço a curva da Avenida Padre Cacique. Algumas semanas antes, tive a certeza de que aquele era um fragmento a fotografar. Ele era um portal: pensei, daquela posição no espaço e no tempo podia observar com particular clareza o que eu sentia.

Volto lá, agora com a minha câmara, já pela segunda ou terceira vez. Já sei que por volta do meio da tarde o tráfego é suficientemente leve para que eu consiga imagens sem carros. Já concluí qual é a distância focal mais adequada para o enquadramento que eu imagino. Já sei o melhor horário para fotografar a estrutura em função da posição do sol – nesse caso específico, uma conclusão simples, já que me oriento bem perto do rio. Acoplo a lente à câmara, checo a bateria e o cartão de memória e prendo com um mosquetão a câmara à fivela do cinto, por mera ilusão de que assim o equipamento estará mais seguro. Visto uma máscara do modelo indicado pelos epidemiologistas, monto em minha pequena scooter e dirijo para o sul.

Paro em uma sinaleira fechada, e olho apreensivo para o céu, buscando concluir se as nuvens irão comprometer mais esta tentativa de fotografar o titã. Nas tentativas anteriores, havia nuvens justamente na porção de céu atrás dele. Desta vez, o céu está bastante nublado para o norte, mas decidi tentar fotografar mesmo assim, pois temia que terminassem de instalar os vidros antes que eu conseguisse uma imagem satisfatória. O céu azul, sem nuvens e pouco saturado, é um elemento comum a muitas das imagens daquele conjunto, e não poderia estar comprometido nesta imagem.

Faço enfim a curva para a esquerda e, uma vez mais, o gigante surge atrás do morro; atrás dele, o céu limpo. A luz, como eu já esperava, estava impecável.

Estaciono irregularmente a motocicleta na saída do estacionamento subterrâneo que, por coincidência, oferece um ângulo muito próximo daquele que eu havia imaginado.

Ele está lá, e ele me olha. O vidro azul-espelhado que, como espuma de poliuretano, se expande e toma conta de tudo; a grua ainda atachada a seu esqueleto marcando inequivocamente o progresso, o mato nativo na encosta, as 4 ou 5 faixas de rolamento asfaltadas fazendo a curva para a esquerda.

Quando a encontrei, a imagem já estava quase pronta. Meu ponto de vista, entretanto, é muito baixo: a via toma quase toda a metade inferior do quadro.

Percebo que, atrás de mim, há uma mureta de cerca de um metro de altura que guarda a saída do estacionamento. Desço da moto, escalo a pequena estrutura e espero que o tráfego cesse ao fechar de uma sinaleira localizada poucos metros antes de onde eu estava. Quando o último ônibus faz a curva e desaparece em direção ao mato, disparo. Ajusto a exposição e ciclo o obturador duas vezes mais. Confiro o foco no visor eletrônico: estava correto. Fui embora antes de expor minha câmara a mais riscos.

Se é válida a aproximação que introduzi brevemente no capítulo anterior – entre a *faculdade do olhar* que exerço em minha prática e percepção de um vazio nos objetos de minhas imagens – então poderia haver algo de inelutável nesses fragmentos da paisagem. Assim, cabe perguntar: o que poderia associar a presença deste inelutável a um prédio em construção? O que poderia haver de vazio neste e em outros temas que enquadro? O que, nestes elementos da paisagem urbana, despertou em mim estas sensações de desconforto e desorientação?

Para explorar essas questões, busco aprofundar minha atenção ao pensamento de Didi-Huberman e, mais especificamente, naquele olhar que se estabelece como um gesto de duas vias, entre o sujeito que olha e o objeto do olhar.

Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível [...]. O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre *inquieta o ver*, em seu ato, em seu sujeito. [...] Todo olho traz consigo sua *névoa*, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76–77, grifo nosso)

Tendo em vista a proposição de Didi-Huberman, concentro minhas reflexões especificamente nesta *névoa* que acompanha impreterivelmente o olhar, *névoa* que, como a noção do esvaziamento diante do túmulo, não é contingente ao aspecto visível daquilo que está diante de nossos olhos.

Didi-Huberman não reflete longamente sobre a natureza dessa *névoa*, mas entendendo tratar-se de algo elusivo, de difícil definição e em que não conseguimos pôr as mãos. Suponho que o autor se refira ao conjunto de nossas experiências prévias, algo relacionado aos diferentes projetos de busca mencionados por Aumont, a soma daquilo que – como ele próprio coloca – *pensamos saber*. Reconheço, portanto, ser este um terreno sobre o qual é difícil tirar conclusões, mas penso ser capaz de localizar, especificamente no contexto do desenvolvimento de *Cartas para ultramares*, uma porção dessa *névoa* que me constitui. Pretendo que a atenção a essa *névoa* permita um aprofundamento das reflexões sobre as imagens de *Cartas para ultramares*, seu processo de produção e, que de alguma forma, aporte também o entendimento de *faculdade do olhar*, que delineei no capítulo anterior.

Para tanto, cabe retomar o contexto que me motivou a iniciar o desenvolvimento da obra em primeiro lugar. Como procurei argumentar anteriormente, no capítulo *Um ruído na paisagem*, penso que a necessidade de trabalhar desconfortos asso-

ciados a traços de uma postura colonial diante da paisagem foi certamente o ponto de partida. Logo ficou claro, no entanto, que ainda que significativa, essa percepção era apenas parte do que me causava incômodo. Tanto minha prática fotográfica quanto as leituras que a acompanhavam apontavam a uma inquietação mais profunda diante da forma como o tempo e o espaço são concebidos, e sobre como essas concepções se materializam na paisagem urbana. São essas concepções que procurarei explorar de forma mais rigorosa nas próximas páginas.

Dentre outras reflexões que ora entendo como constituintes dessa névoa que acompanha meu olhar (como as tensões da globalização e do colonialismo, que serão retomadas mais adiante), penso que as reflexões sobre a crise climática são inevitáveis para compreender as fontes de minhas inquietações diante da paisagem. Tendo nascido na segunda metade da década de 1990, cresci em um mundo que já começava a perceber a iminência de seu fim, ainda assim penso ter sido somente a partir da leitura de *Há mundo por vir? Ensaio sobre medos e fins* (2017), meses antes de produzir as primeiras imagens de *Cartas para ultramares*, que essa questão se impôs.

Talvez eu possa apontar atenção dos autores à “ruína de nossa civilização global em virtude mesmo de sua hegemonia incontestada” como uma das características que mais me foram marcantes em meu contato com a obra. Ao propor um panorama do imaginário sobre o fim do mundo, Danowski e Viveiros de Castro¹ parecem propor uma aproximação vertiginosa entre a catástrofe contemporânea e tudo aquilo que me cerca.

Os autores atentam para uma condição em que o futuro “deixa de ser feito da mesma matéria que o passado, torna-se radicalmente outro, não-nosso, um tempo que exige a nossa desaparecimento para aparecer” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 45). A insuficiência de recursos e a ameaça de destruição do equilíbrio climático – produto de um modo de vida que tem como paradigma o *progresso* e não a *manutenção do presente cosmológico* (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017) poderia estar associado a “experiência de *uma decomposição do tempo (o fim) e do espaço (o mundo)*” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 23–24, grifo nosso).

Nesse sentido, ao tornar explícita a causalidade entre a *decomposição do tempo e do espaço* e as práticas mais cotidianas nas quais me encontro inserido, o contato com a obra me parece ter sido fundamental no estabelecimento de uma relação mais crítica diante da paisagem, que toma forma nas fotografias de *Cartas para ultramares*.

1 **Déborah Danowski** (1978) e **Eduardo Viveiros de Castro** (Rio de Janeiro, 1951): pensadores brasileiros responsáveis por importantes contribuições em campos como os da antropologia, metafísica e etnologia.

Em um sentido similar parece se deslocar o pensamento de Franco Berardi², em sua obra *Depois do Futuro* (2019). O filósofo italiano argumenta que o futuro concebido na modernidade, associado à ideia de progresso, é dependente da existência de espaços novos a serem descobertos, conquistados e explorados. Assim, agora que “cada milímetro do espaço terrestre havia sido colonizado, iniciou-se a colonização da dimensão temporal, ou seja, do vivido, da mente, da percepção. Começou, então, o século sem futuro” (BERARDI, 2019, p. 17). A conectividade e a precariedade são, para o autor, dois lados de uma mesma moeda e a expansão do capitalismo se daria agora na direção da colonização do tempo.

Proponho aqui uma aproximação entre as reflexões de Berardi e as apresentadas por Vilém Flusser em duas de suas obras: *O universo das imagens técnicas* (2012) e *O Mundo Codificado* (2017). Penso que, mesmo partindo de abordagens e momentos históricos distintos, ambos autores propõem análises complementares sobre este nosso momento histórico marcado pela hiperconexão, pelos *feixes de informação* que atravessam o mundo e pela ausência de um centro definido de poder.

Nesse contexto, aponta Flusser (2012, p. 89), os “centros irradiadores dos feixes ocupam o centro da sociedade (centro parcialmente invisível e inacessível aos homens) e os homens estão sentados, cada qual por si, face aos terminais dos feixes, a contemplar imagens”. As imagens “são programadas de forma a reduzir ao mínimo toda crítica por parte do receptor. Esse objetivo é alcançado por meio de diversos métodos, como, por exemplo, a inflação de imagens que impossibilita qualquer escolha” (FLUSSER, 2017, p. 154). Nesse contexto, parece complementar Berardi (2019, p. 87), a ambiguidade é suprimida em favor da aceleração e da circulação econômica das informações, e esbarramos em um mundo sem opção: “não há significado sem ambiguidade. Do mesmo modo, podemos dizer: mais informação, menos futuro, porque o futuro não é nada sem ambiguidade”.

Assim, se no capitalismo do século XX o trabalho é entendido como uma “repetição de gestos que não significam nada para quem os realiza, mas [que] permitem ao capital acumular valor” (BERARDI, 2019, p. 61), o que percebo hoje na paisagem é um fenômeno análogo no campo da significação. A paisagem urbana, inserida nesse contexto de colonização do tempo, passa a se constituir como um discurso totalitário e vazio: seus objetivos estão sempre postos de antemão e a ambiguidade é um subproduto indesejado por aqueles que a moldam. Suas características são, hoje, determinadas – para falar em termos flusserianos – não por indivíduos

2 **Franco Berardi** (Bolonha, 1949): filósofo e escritor italiano, desenvolve uma pesquisa voltada para movimentos anticapitalistas e para a comunicação.

capazes de exercer sua liberdade, mas por funcionários, cujo comportamento é determinado pelo programa de aparelhos elusivos e que transpassam a todos. A alternativa proposta por Flusser para o desenvolvimento da crítica em um mundo dominado pela telemática parece hoje um sonho distante: não parece haver espaço ou tempo suficientes para se jogar contra os aparelhos com resultados materialmente determinantes.

Penso que, além de significativas *per se*, reflexões como as de Flusser, Berardi, Danowski e Viveiros de Castro se tornam particularmente interessantes se justapostas ao conceito de *hiperobjeto*, proposto por Timothy Morton³ (2013). Ainda que talvez não seja rigorosamente aplicável ao contexto de meu trabalho – como detalharei a seguir – entendo que o pensamento de Morton, em seu esforço para propor compreender a relação entre seres humanos e fenômenos de escalas que muito nos excedem (tanto espacial quanto temporalmente), acaba por ser potente para analisar relações entre as reflexões anteriormente apresentadas e minha prática fotográfica, apontando respostas possíveis para as questões trazidas no início deste capítulo.⁴

Não pretendo defender que as causas de todos os meus desconfortos sejam necessariamente hiperobjetos nos termos de Morton. Alguns deles seguramente se manifestam em escalas significativamente menores do que os exemplos propostos pelo autor. Entendo, além disso, que o conceito de Morton é passível de críticas importantes e que há que lê-lo com cuidado, para evitar que se atribua a tudo a condição potencialmente inebriante de hiperobjeto, conforme nos sinaliza Heise (2014, paginação irregular).

Tomarei, assim, o pensamento de Morton com uma advertência. Entendo que a abordagem do autor implica num risco significativo de naturalização da representação insuficiente. Isto é, se hiperobjetos intrinsecamente excedem a capacidade humana de compreendê-los, poder-se-ia concluir que eles são inimagináveis. Essa não é minha posição. Por isso, os hiperobjetos são aqui uma passagem e não um destino: não me contento com a convicção de que o tema que busco representar é irrepresentável e que portanto qualquer representação basta (ou pior, que nenhuma basta).

3 **Timothy Morton** (Londres, 1968): filósofo inglês cuja obra reflete sobre ecologia a partir da perspectiva da ontologia orientada a objetos, ou OOO, uma corrente filosófica contemporânea de influência heideggeriana que questiona o antropocentrismo, sustentando a existência dos objetos independentemente da perspectiva humana e a incapacidade de nossa cognição de esgotar ontologicamente os objetos.

4 Objetos que, como sintetiza Ribeiro Mendes (2017, paginação irregular), excedem a escala humana de tal forma que “nunca seremos capazes de os conhecer *in toto*, seja por causa da sua massiva dimensão espacial e temporal [...], seja também por causa de, num sentido não metafórico, estarmos presos dentro deles ou, como prefere o próprio autor, por eles nos trespassarem”.

O diálogo e a colaboração com a curadora e pesquisadora Eszter Erdősi⁵, por ocasião da exposição *To see our common/place*⁶, na qual *Cartas para ultramares* foi apresentado (**Imagem 1.3.2**), foi uma experiência importante, fazendo-me compreender com mais nitidez a forma como vinha operacionalizando o conceito de *hiperobjeto* em minha obra. No ensaio curatorial, Eszter argumenta que a exposição se propõe a desafiar o conceito de hiperobjeto através da atenção à experiência local e banal da vida cotidiana.

O objetivo de *To see our common/place* é desafiar a implausibilidade da crise ambiental, dissecando suas estruturas sociopolíticas dominantes através das lentes da experiência local e pessoal, e assim indagar se é possível transcender sua caracterização como hiperobjeto. Uma vez que estamos imbricados em estruturas de poder globais e abstratas, é a construção pessoal, local e banal da vida cotidiana que constitui o único meio pelo qual o indivíduo pode se conectar a sistemas mais amplos. *To see our common/place* visa recuperar a consciência de nossa própria voz política e de nossa agência pessoal na formação de nossas sociedades e do meio ambiente. (ERDOSI, 2020, p. 3–4, grifo da autora)^a

É nesse sentido, e com aquelas restrições em mente, que entendo que os hiperobjetos se manifestam em minha obra. Através do pensamento de Morton, me vejo capaz de pensar a relação entre esses processos que muito me excedem (ainda que, talvez, não sejam estritamente hiperobjéticos) e a paisagem através da qual eu busco refletir sobre eles.

5 **Eszter Erdősi** (Budapest, 1994): curadora e historiadora da arte húngara, Eszter desenvolve uma pesquisa que enfoca nas relações entre arte e ecologia e, em particular, na representação de animais não-humanos.

6 Originalmente planejada para ser apresentada no museu UGM Maribor, durante o pré-lançamento da trienal do clima EKO 8, a exposição foi apresentada virtualmente devido a pandemia de COVID-19. Posteriormente, foi apresentada presencialmente no Łódź Fotofestiwal, na Polônia. Também foram apresentadas de Johanna Karjalainen, Indrė Urbonaitė, Domonkos Varga e Shelli Weiler.



Imagem 1.3.2. Políptico *Sem título*, da série *Cartas para ultramares*, na exposição *To see our common/place* no Łódź Fotofestiwal, Polônia. Mafalda Ruão/acervo do autor (2021).

Entendo que minha percepção de processos como os apontados anteriormente através da paisagem não é constante, ainda que a atuação desses processos seja: eles me transpassam, pois atuam constantemente sobre mim e sobre o ambiente à minha volta. Apesar disso, só pontualmente intuo a presença daqueles processos, presença essa a que procuro dar forma através de minhas imagens. Nesse sentido, me interessa a abordagem proposta por Morton para explorar a intermitência da experiência de um fenômeno que *sabemos* seguir operando mesmo quando não o percebemos:

As lacunas que percebo entre os momentos em que minha mente percebe a presença do hiperobjeto e os momentos em que não a percebe não são inerentes ao próprio hiperobjeto. Não se trata simplesmente de minha consciência “subjetiva” diante de um mundo “objetivo”. [...] O aquecimento global não vai jogar golfe no fim de semana. As lacunas e rupturas [entre os momentos em que eu o percebo,

e os momentos em que eu não o percebo,] são simplesmente a presença invisível do próprio hiperobjeto, que *paira constantemente ao nosso redor*. (MORTON, 2013, paginação irregular, grifo nosso)^b

Ou seja, a experiência de fenômenos hiperobjéticos seria, de nossa perspectiva humana, *intrinsecamente intermitente*, e isto se deveria justamente à sua larga distribuição através do espaço e do tempo. Morton argumenta que hiperobjetos são hiperdimensionais: podemos estar muito próximos deles e, no entanto, não serem acessíveis. Nesse contexto, aponta o autor, a “noção de ‘plano de fundo’ e ‘primeiro plano’ são apenas *fases* de um objeto que não ‘vai a lugar nenhum’, pelo menos não na escala humana ou urbana” (MORTON, 2013, paginação irregular, grifo nosso)^c.

É este regime de percepção que me parece extremamente potente para refletir sobre minha relação com meus desconfortos através da paisagem. As pressões da globalização, os legados do colonialismo ou as ameaças da crise climática atuam constantemente como plano de fundo, mas só os percebo de quando em quando. Somente a partir de posições particulares me coloco *em fase* com estes processos que me olham e, mesmo destas posições, não é o fenômeno como um todo que observo, mas um *fragmento* proporcionalmente diminuto de sua totalidade inacessível e ameaçadora.

Entendo que é justamente na coleção de imagens tomadas a partir destas posições que constituí o trabalho. Nesse sentido, retomo o pensamento de Flusser, agora mais especificamente sobre a natureza da fotografia. Isto porque a formulação que venho esboçando – na qual ao fotografar procuro uma posição da qual consiga observar, não o que está diretamente diante da lente, mas algo mais abstrato – parece desdobrar algo que o filósofo já apontava: o caráter conceitual intrínseco à fotografia (**Imagem 1.3.3**).

O autor argumenta que a manipulação do aparelho é necessariamente um gesto técnico que, portanto, se desenvolve através da articulação de conceitos:

O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. [...] Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas. (FLUSSER, 1985, p. 19)



Imagem 1.3.3. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

Essa concepção do autor parece reforçar minha percepção de que, ao procurar mediar meu desconforto diante da cidade através de um gesto fotográfico, a ênfase do meu gesto está mais na relação com uma entidade abstrata, um conceito, do que propriamente na materialidade do objeto diante da lente. De maneira análoga, são fenômenos de caráter hiperobjético que constituem os temas de meus conjuntos de imagens, e não exatamente os objetos que se encontravam materialmente diante da lente nos momentos dos disparos. As cenas apresentadas nas fotografias apresentam fragmentos desses hiperobjéticos que, por sua relação com um fim iminente, manifestam aquele vazio inelutável que me olha.

Ainda que não sejam exatamente os temas, tais fragmentos ocupam uma posição central em minha prática: é diante deles, quando me percebo *em fase* com meus desconfortos, que produzo as imagens de *Cartas para ultramares*. Estas cenas, penso, são como portais, aberturas no espaço-tempo euclidiano, localizadas e recortadas através da faculdade do olhar, elas vêm carregadas de sua névoa, e através delas eu consigo mediar a relação com fenômenos que em muito me excedam.

A noção de *portal* convoca Didi-Huberman à discussão outra vez, e uma vez mais esse autor evoca a imagem do túmulo. Ele escreve sobre o efeito das portas falsas encontradas em labirintos de túmulos egípcios:

Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, desorientados diante de cada porta, diante de cada signo da orientação. Estamos de fato *entre um diante e um dentro*. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 234, grifo do autor)

Percebendo meus temas igualmente como portais, proponho essa singularidade peculiar que me fez aproximar o pensamento de Morton e de Didi-Huberman e, se pensado através da prática fotográfica, também o de Flusser. Curiosamente (apesar de se tratarem de pensadores que refletem desde pontos de vista distintos e através de tradições igualmente diversas), a descrição proposta Didi-Huberman – este estar *entre um diante e um dentro* – parece-me coincidir precisamente com a experiência de estar diante de meus temas, entendendo-os como fragmentos (portais) hiperobjéticos. Isto é: diante daquele objeto isolado, daquele elemento material, daquele volume que eu vejo; dentro do hiperobjeto, mergulhado nesse processo que me envolve.

Argumento, assim, haver um caráter hiperobjético nestes fragmentos que me olham. São subprodutos de processos que muito me excedem, tanto em suas di-

mensões espaciais como temporais e que, além disso, parecem determinar de forma ameaçadora e irreversível meu futuro. A globalização, a alienação, a destruição do planeta e dos sentidos são processos constantes que martelam nosso imaginário, nos quais estou imerso e dos quais sou inclusive agente, mas que apenas pontualmente se manifestam no cotidiano. Quando o fazem, me forçam da posição de sujeito a uma posição de objeto.

Percebo haver, na presença – por exemplo – de um prédio em construção, uma evocação de processos como a decomposição do espaço e do tempo. Diante daquela estrutura, sinto ser sumariamente destituído de minha subjetividade, de minha agência, no sentido de que me percebo impotente diante da extensão, da estrutura, e da condição ao mesmo tempo insustentável e indestrutível destas entidades. Seria nesse sentido que tais elementos da paisagem cotidiana se apresentam para mim como manifestações de um destino inelutável: eles são fragmentos de fenômenos, sintomas que dominam o futuro desintegrando o tempo e o espaço.

A própria imagem do labirinto, onde se encontra a porta no exemplo de Didi-Huberman, me parece também coincidir com o que ocorre no contexto urbano em que encontro meus portais. Como no labirinto, por vezes também a cidade decide por nós, e a experiência de dobrar uma esquina e deparar-se com uma porta falsa, e a de fazer a curva de uma avenida para se deparar com meu tema se aproximam. Em ambos os casos esta imagem nos espera, espreita, e ao dobrar de uma esquina nos deparamos com ela. Ela nos olha.

Se olhar é, como afirma Didi-Huberman (2010, p. 243, grifo do autor), “compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja”, comentário que aqui estendo à própria paisagem, então não somente penso ter sido capaz de observar nos fragmentos hiperobjéticos aos quais aponto minha câmera os elementos de um vazio inelutável, mas também verifico experimentar a mesma sensação ao olhá-los, tal como Didi-Huberman descreve ao se colocar diante de uma imagem que nos olha.

Isso quer dizer exatamente [...] que a imagem é estruturada como um limiar. Um quadro de porta aberta, por exemplo. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. Uma brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas. Para dar, à cisão do que nos olha no que vemos, uma espécie de *geometria fundamental*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 243, grifo do autor)

Assim, se o conceito de hiperobjeto implica o risco de perceber o fim tão *próximo* e tão *em toda a parte* que os pontos de referência se perdem, pretendo que minha

prática poética – com a ajuda do equilíbrio do qual pressupõe a faculdade do olhar – seja capaz de operar essa tensão entre as distâncias, fazendo ver aquilo no que estamos imersos sem, no entanto, apontar para longe. Para tanto, busco precisamente *inquieta* o olhar através de imagens que juntas atuem, elas mesmas, também como as portas que apresentam, como fragmentos, constituídas no centro de “um puro enquadramento espacial: um suporte de geometria elementar, uma circunscrição, um espaço ‘específico’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 243).

TRADUÇÃO NOSSA

a No original, em inglês: "The aim of *To see our common/place* is to attempt to defy the implausibility of the environmental crisis by dissecting its dominant socio-political structures through the lens of local and personal experience, and thus ask if it is possible to overturn its characterisation as hyperobject. As we are embedded in abstract, global power structures, it is the personal, local, and banal construction of everyday life that may constitute the only means by which the individual can connect to wider systems. *To see our common/place* aims to reclaim an awareness of our own political voice and our personal agency in the shaping of our societies and the environment. While it does not deny that positive change on a global scale will come in the form of structural change, it reflects on the ways in which individuals may become aware of the existing socio-political systems, so that it is possible to transform or dismantle them. The exhibition also seeks ways to step out of the dominant framework of these oppressive structures, in order to grapple with the seemingly ungraspable nature of the environmental crisis and encourage us to look for solutions that may contribute to the global picture. Only by dissecting the crisis can we step out of the ecological paralysis, foster a discussion around it, and hopefully, rise above it in the near future."

b No original, em inglês: "The gaps I perceive between moments at which my mind is aware of the hyperobject and moments at which it isn't, do not inhere in the hyperobject itself. This is not simply a matter of my "subjective" awareness versus an "objective" world. The same can be said of physical objects that are lower-dimensional than the hyperobject in question. The gaps a town experiences between being strafed by one set of tornadoes and another set does not mark a gap of nothingness between two hyperobjects, or even within one hyperobject. Global warming doesn't go golfing at the weekend. The gaps and ruptures are simply the invisible presence of the hyperobject itself, which looms around us constantly."

c No original, em inglês: "On this view, hyperobjects are disturbing clowns in an Expressionist painting, clowns who cover every available surface of the painting, leering into our world relentlessly. The notion of 'background' and its 'foreground' are only phases of an object that doesn't "go anywhere" at all, at least not on a human- or town-sized scale."

1.4. A especificidade do espaço



Imagem 1.4.1. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

Iniciemos este capítulo retomando os elementos apresentados até aqui: *Cartas para ultramares* nasce da necessidade de trabalhar sensações de desconforto e desorientação que percebia a partir da paisagem de minha cidade natal. Em um primeiro momento, percebia, na raiz desses mal-estares, uma dissonância entre o ideal de paisagem suburbana estadunidense que trazia comigo no imaginário e a paisagem que de fato me cercava. À medida que o trabalho foi tomando forma, entretanto, passo a perceber outras problemáticas que também me orientavam enquanto produzia imagens: questões como a crise climática e a percepção de que a paisagem limitava a produção de sentidos, uma vez que dela é suprimida a ambiguidade, por exemplo, passaram a ser entendidas como elementos sobre os quais a obra buscava refletir.

Sugiro que tais reflexões tomem forma no trabalho através de uma *faculdade do olhar*, ou seja, de um procedimento que se estabelece em torno de um olhar ativo e atento de minha parte sobre a paisagem, olhar este que, associado à prática fotográfica, seria capaz de produzir saberes sobre o espaço em que habito. Reflito, então, sobre esta faculdade do olhar em paralelo à noção de olhar proposta por Didi-Huberman, segundo a qual o olhar se constituiria como um processo recíproco entre o sujeito que olha e o objeto do olhar: um *vazio inelutável*, inerente aos objetos de meu olhar, estaria, assim, associado à manifestação desta faculdade do olhar.

Proponho, então, que esse vazio poderia estar associado ao reconhecimento das cenas que fotografo como *fragmentos hiperobjéticos*, manifestações de processos vastos que tendem a escapar à experiência direta. Isto é, meus enquadramentos poderiam ser entendidos como portais através dos quais sou capaz de acessar fenômenos como a crise climática e a globalização que, ainda que atuem constantemente sobre mim, só são perceptíveis pontualmente e de maneira parcial, fragmentada. Assim, a faculdade do olhar seria uma espécie de dispositivo cognitivo que reconhece, em elementos aparentemente banais da paisagem, a materialização de processos que muito me excedem em escala e que fogem de meu controle, determinando o futuro. Nesse sentido, estas cenas me objetificam, uma vez que parecem se impor de forma ameaçadora e inegociável, produzindo assim esse *vazio* que me olha.

Dando sequência a esse raciocínio, pretendo sugerir, neste capítulo, que minha prática tem na espacialidade um elemento central, uma vez que ela tem como paradigma a busca por pontos de vista: vetores precisamente posicionados no espaço, identificados a partir da *faculdade do olhar*, e a partir dos quais possa me

colocar *em fase* com os fenômenos hiperobjéticos nos quais estou imerso. Neste sentido, a *faculdade do olhar* estaria essencialmente associada à espacialidade, ao menos no contexto da produção de imagens na paisagem urbana.

Em outras palavras, seria pela atenção à potência da espacialidade, atenção essa formalizada nas imagens fotográficas, que operaria *Cartas para ultramares*. O pressuposto implícito seria o de que o olhar crítico e atento aos elementos que visualmente produzem o espaço seria capaz de desafiar o caráter inimaginável da experiência desses grandes processos que me excedem.

Paralelamente, entendo que o espaço é também tematicamente central à minha produção, uma vez que os fenômenos sobre os quais procuro refletir são, frequentemente, essencialmente espaciais. Pensemos, por exemplo, na negação da especificidade do espaço operada quando se opta por uma caixa de correio icônica dos subúrbios estadunidenses. Quero dizer que, além de uma prática imbricada na vivência do espaço, uma medida significativa dos desconfortos que me motivam a produzir a obra parecem estar associados à forma como os espaços em que habito são pensados por aqueles que o modelam.

Nesse sentido, pretendo sugerir que a espacialidade pode atuar como uma singularidade, na qual convergem *procedimento* e *tema*. Assim, entendo ser necessário um aprofundamento no conceito mesmo de espaço ao qual me refiro durante a produção da obra, especificamente o conceito de espaço proposto pela geógrafa Doreen Massey¹.

Na obra *For Space* (2005), a autora propõe uma crítica à compreensão corrente de espaço, apontando que esta reduz nosso entendimento do espaço a uma simples subtração da temporalidade e assim negligencia as características mais próprias da espacialidade. Massey estabelece três proposições que fundamentam sua crítica: 1) Que o espaço é o produto de interrelações entre as entidades cujas trajetórias se cruzam, e não algo essencial posto de antemão. 2) Que o espaço constitui a esfera da diferença, de forma que "a simples possibilidade de qualquer reconhecimento sério da multiplicidade [...] depende de um reconhecimento da espacialidade"^a. E 3) que o espaço está em constante processo de produção: "não é nem um recipiente para identidades sempre-já constituídas nem um holismo completamente fechado"^b (MASSEY, 2005, paginação irregular)

1 **Doreen Massey** (Manchester, 1944 - Londres, 2016): cientista social e geógrafa, a autora inglesa desenvolveu sua obra com foco em aspectos marxistas, feministas e culturais da geografia.

Pressuposto central ao pensamento da autora é que *a forma como imaginamos o espaço tem profundas consequências*: sua posição que, a uma primeira leitura poderia ser entendida como simplesmente econômico-geográfica se desdobra, de fato, em uma compreensão cosmopolítica particular. No contexto da globalização, por exemplo, a perspectiva hegemônica do espaço problematizada por Massey seria responsável por impedir que diferentes regiões do espaço desenvolvessem suas “próprias trajetórias, suas histórias particulares, e o potencial para construir seus próprios, e talvez distintos, futuros” (MASSEY, 2005, paginação irregular)^c.

Na leitura da autora, portanto, o espaço é indispensável à (e se manifesta na) produção de *diferenças*, condição que se aplica em todas as escalas: da microscópica à global, precisamente por ser o espaço o pressuposto para a *coexistência sincrônica do múltiplo*. Assim, espaço e política são, para Massey, indissociáveis, na medida em que é a espacialidade que fundamenta tanto a produção de identidades quanto o estabelecimento de relações entre identidades distintas. Segundo a Massey, a forma atualmente hegemônica de pensar o espaço nega tal potência. Ao contrário: subordina o espaço ao tempo e entende quaisquer diferenças espaciais em termos de *progresso* ou *atraso*, portanto como diferentes estágios em uma única sequência temporal.

Pretendo demonstrar como a compreensão de espaço como a proposta por Massey encontra ressonâncias em práticas da fotografia de paisagem atentando novamente para a obra de Luigi Ghirri. Parece-me que sua obra pode ser apontada como um meio para pensar o espaço através de um processo fundamentado na própria experiência do espaço, uma vez que a especificidade dos enquadramentos é a principal matéria prima de seu processo de produção de sentidos. Como apontam Fabiani, Gasparini e Sérgio, Ghirri

parece indicar que o espaço às margens, banal, sem qualidades nem particularidades – que, redesenhado pela globalização e pela padronização visual parece ter perdido a identidade –, é a verdadeira paisagem a ser analisada em busca de uma visão mais autêntica que supere o estereótipo e o lugar-comum. (FABIANI; GASPARINI; SÉRGIO, 2013, p. 16–17)

Nesse sentido, haveria na obra de Ghirri uma operacionalização significativa de um conceito de espaço similar àquele proposto por Massey. Isso porque o reconhecimento da centralidade da *especificidade* na produção da *espacialidade* parece ser um pressuposto fundamental para a atenção que Ghirri dedica em espaços aparentemente banais. Isto é, reconhecimento desses espaços como um meio para a produção de conhecimentos me parece emaranhado ao reconhecimento de que,

também aqueles espaços aparentemente *sem qualidades nem particularidades* manifestam, de fato, a agência de forças que ali são encontradas juntas.

Dessa forma, proponho que a obra de Ghirri esteja fundamentada no reconhecimento de que a especificidade dos espaços não é algo dado, mas algo constantemente produzido, de forma que a produção destes espaços pode (e deve) ser objeto constante de reflexão crítica (**Imagem 1.4.2**). Na concepção de espaço proposta por Massey,

a especificidade (lugar sem igual, um sentimento de lugar) deriva não de algumas raízes internas místicas nem de uma história de isolamento relativo – agora a ser desfeita pela globalização – mas precisamente da particularidade absoluta da mistura de influências ali encontradas juntas. (MASSEY, 2007, p. 153)

Assim, o próprio gesto de atentar aos espaços periféricos, banais, ou aos quais usualmente não se atribui grande importância seria, em si mesmo, um gesto de reconhecimento dessa espacialidade como potência. Tal postura, segundo entendo, reflete uma concepção segundo a qual o espaço, enquanto esfera da coexistência do múltiplo, deve ser objeto da nossa crítica, uma vez que permite a observação de processos que coincidem sobre uma determinada região.



Imagem 1.4.2. Capri, 1973, fotografia do conjunto *Italia ailati*, de Luigi Ghirri (1979).

Parece-me que a atenção às trajetórias que coincidem no espaço demarcado pelo enquadramento da imagem constitui uma forma particularmente profícua de se relacionar de imagens como as de Ghirri, característica que procuro reproduzir também em minhas imagens. Tratam-se, nesse sentido, de obras que pretendem interrogar a paisagem e propor ao espectador uma reflexão sobre os elementos que

compõem o quadro, sobre suas origens e suas interrelações, sobre suas causas e coimplicações. Nas palavras de Fabiani, Gasparini e Sérgio (2013, p. 21) sobre a obra de Ghirri, trata-se de uma poética “que indaga e deseja evidenciar o modo como o homem vive o espaço, a natureza, o ambiente, a cidade, o jardim e, ao mesmo tempo, como os habita e os percebe”.

O próprio Ghirri (GHIRRI, 2015, p. 91–92, grifo do autor)^d defende, em texto de 1985, a necessidade de “encontrar um método para *organizar o olhar* neste mundo [...] cada vez mais incompreensível e complexo”, em um método associado à investigação da paisagem “*presente*, enquanto lugar topográfico, mas que não remeta indefinidamente à história”. Por fim, este próprio reconhecimento do espaço enquanto produto de uma construção constante parece-me também ser observável em sua poética, uma vez que esta estava voltada precisamente a uma busca por atualizar a compreensão da paisagem italiana:

Assim como outros fotógrafos de sua geração, Ghirri participa ativamente de uma fase de indagação sobre a identidade verdadeira da paisagem, da paisagem pós-industrial, de um território sujeito a um acelerado processo de modificação. Ele se dá conta de que a paisagem de cartão-postal [...] não representa mais a imagem verdadeira da Itália, onde, ao lado da persistente beleza, despontam novos ícones, novos signos, sinais, arquiteturas sem projeto. Mais que a vontade de criticar a progressiva “corrupção” da paisagem, o que interessa ao fotógrafo é a busca de uma nova identidade no interior dessas feições alteradas. (FABIANI; GASPARINI; SÉRGIO, 2013, p. 19–20)

Se bem é verdade que a posição de Ghirri enfatizava uma *busca por uma nova identidade no interior das feições alteradas*, e não uma crítica *a priori* a qualquer mudança, também me parece importante destacar a existência de um certo caráter crítico e histórico em sua leitura do espaço (nada incompatível com sua resistência a uma perspectiva que se refere *indefinidamente* à história). Segundo entendo, o próprio reconhecimento da necessidade de se atualizar as imagens de um determinado espaço se dá como uma manifestação da ideia de que o espaço está em constante processo de produção e que esta mesma atualização pode ser um meio para refletir criticamente sobre nossa agência sobre o próprio espaço.

Em *Cartas para ultramares* procuro me espelhar em Ghirri para desenvolver um viés crítico e reflexivo, além de empregar alguns dos procedimentos através dos quais o artista italiano toma tal posição em sua prática poética como meio para atentar à especificidade do espaço. Mas, se as imagens de Ghirri partem em direção à busca de uma identidade persistente da paisagem italiana, as minhas, de forma algo diversa,

não buscam propriamente compreender a nova identidade da paisagem, mas por uma atenção crítica a (e a partir de) seus próprios elementos constitutivos.

Pretendo que, como na obra de Ghirri, em meu procedimento a paisagem seja também ponto de passagem em um processo que procura na fotografia um “lugar de encontro e medida entre sujeito e mundo” (FABIANI; GASPARINI; SÉRGIO, 2013, p. 17). E, para tanto, o próprio Ghirri (2015, p. 116)^e defende a necessidade de buscar uma fotografia que “estabeleça novas relações dialéticas e ao mesmo tempo sirva como um método possível para a organização do olhar, de forma que ele [o olhar] não fique mais imóvel diante de um mundo exterior cada vez mais incompreensível e complexo.”

Mas, com adiantei, além de uma centralidade processual que procurei evidenciar através da aproximação com a obra de Ghirri, entendo que a crítica de Massey colabora para elaborar os próprios desconfortos que me motivaram a produzir a obra. É neste sentido, ao destacar a importância da espacialidade para a produção de diferenças, que compreendo o conceito de Massey como uma singularidade na qual convergem as demais questões destacadas até aqui. A negação contínua da potência do espaço para produzir diferenças seria assim (ao menos co-)responsável pela forma como nos relacionamos com os espaços, e que procuro problematizar em *Cartas*.

Se Berardi destaca a importância da ambiguidade para que o futuro seja aberto, penso que a negação da especificidade do espaço, à qual refere-se Massey, aponta a um processo semelhante no âmbito do espaço: “O espaço foi lido por muitos como apolítico porque é pensado como um *todo* contínuo; como o sistema fechado totalmente interconectado de uma estrutura sincrônica”, mas seria justamente a suspensão da contingência proporcionada pela espacialidade que configuraria “a pré-condição para a política” e, portanto, para a agência sobre o futuro (MASSEY, 2005, paginação irregular)^f.

Nesse sentido, pretendo que minhas imagens atentem a um certo nível de negligência dessa possibilidade, observável nos espaços em que eu habito na medida em que estes replicam estruturas e noções previamente concebidas de *cidade*, mas também de *futuro*. Observo que elementos criticados por Massey na forma atualmente hegemônica de se imaginar o espaço se manifestam um a um (ainda que como ausências) nas imagens produzidas por *Cartas*: pela ausência de negociações, negação das trajetórias que ali se cruzam, e pela imposição de modelos de *progresso* dados de antemão.

A supressão da política e a negação da constante produção do espaço estão, assim, presentes nestes contextos que me desorientam uma vez que negarem a própria especificidade. Assim, a percepção de espaço criticada por Massey poderia ser vista como um ponto comum aos desconfortos que busco observar: a cidade, incapaz de produzir diferenças, é tomada por espectros que, na forma de fragmentos hiperobjéticos, despontam em minha experiência cotidiana do espaço urbano (**Imagem 1.4.3**).

Pretendo que *Cartas para ultramares* convide justamente a refletir criticamente a respeito de nossa agência sobre o espaço e a observar a extensão em que a forma hegemônica de pensá-lo se manifesta na paisagem cotidiana. Nesse sentido, proponho o escrutínio da cidade aqui proposto seja pensado como uma ferramenta que colabore com a proposição de uma forma aberta de imaginar o espaço, sendo este um caminho possível para escapar da narrativa inexorável da modernidade das “estruturas do Progresso, do Desenvolvimento e da Modernização [...], todas elas propõem cenários nos quais as direções gerais da história, inclusive o futuro, já são conhecidas” (MASSEY, 2005, paginação irregular)⁹.

Não me parece incidental, portanto, que a prática da fotografia de paisagem seja o gênero através do qual tenho buscado refletir sobre tais questões: o deslocamento através do espaço e a atenção às suas particularidades são condições que fundamentam a produção de minhas imagens. Assim, argumentaria que ao refletir sobre essa produção, trato de imagens essencialmente espaciais, não tanto no que diz respeito à sua forma, mas no que diz respeito à prática da qual emergem e às questões que as suscitam.

A opção por composições de relativa simplicidade, e pelos enquadramentos frontais poderia ser observada, assim, como uma tentativa de evidenciar que a ênfase de minha prática está, de fato, na tomada de posições diante do espaço e na justaposição das imagens produzidas a partir destas posições e sua exposição, ou agenciamento, em uma publicação ou exposição. É assim que procuro dar a ver uma experiência perturbadora do banal: não através de imagens visualmente perturbadoras, mas através de uma postura que evidencie a produção constante do espaço. Suspendendo a naturalidade com a qual costumamos nos relacionar com esses elementos banais, pretendo produzir um estranhamento semelhante ao que produziu em mim a leitura do livro *Há mundo por vir?*, a partir do qual o cotidiano passa a conter elementos que nos objetificam, uma vez que evidenciam nossa incapacidade corrente de agir sobre o presente ou sobre o futuro.



Imagem 1.4.3. *Sem título*, fotografia do conjunto *Cartas para ultramares*. Acervo do autor (2019).

Assim, procuro mediar, em *Cartas*, a experiência da desorientação causada pela condição alienante do trabalho, que além de não ter sido transcendida, como aponta Berardi, parece-me generalizar-se para toda a experiência contemporânea: habitamos espaços que não significam nada para quem os habita. Pretendendo ter o monopólio do direito sobre o mundo, a paisagem é homogeneizada à medida que todos os aspectos de sua configuração assumem formas pré-determinadas nos programas de aparelhos invisíveis. O tempo parece ser destruído em dois sentidos distintos: por um lado, o futuro se torna inimaginável pelo próprio colapso material da humanidade (como apontam Danowski e Viveiros de Castro); por outro, saturados de informação e privados da espacialidade, não somos mais capazes de imaginá-lo (como aponta Berardi).

Entendo a paisagem em que habito como um plano onde se projetam produtos destes processos, de forma que nela podemos observar a singularidade entre a marcha desenfreada em direção ao colapso e o controle aparentemente inescapável exercido pelos aparelhos. Proponho, assim, que a cidade poderia ser vista como uma sonda, através da qual podemos observar o futuro sendo duplamente negado enquanto o espaço parece, cada vez mais, suprimir a ambiguidade.

Assim, a poética que procuro desenvolver em *Cartas* tem como um paradigma a abertura do espaço e do tempo. Referindo-me aqui às categorias presentes na obra de Maria Ivone dos Santos² (2008), busco atentar ao que é *construído* como forma de pensar aquilo que é *sonhado* e de criticar a própria infraestrutura desse sonho. A obra, nesse sentido, é consequência de um gesto que dá credibilidade ao espaço, por mais que este tenha sido subestimado na imaginação daqueles que o moldam. Trata-se de um esforço para refletir sobre a forma como imaginamos o espaço através da observação das nossas intervenções sobre ele, e que está relacionada à compreensão empírica de que somente através de um espaço verdadeiramente aberto teremos direito à política.

2 **Maria Ivone dos Santos** (Vacaria, 1958): artista, professora e pesquisadora brasileira, desenvolve trabalhos que transitam entre disciplinas como arte, arquitetura, urbanismo, geografia e literatura e foi orientadora desta pesquisa.

TRADUÇÃO NOSSA

a No original, em inglês: "In this case, the argument is that the very possibility of any serious recognition of multiplicity and heterogeneity itself depends on a recognition of spatiality."

b No original, em inglês: "A space, then, which is neither a container for always-already constituted identities nor a completed closure of holism. This is a space of loose ends and missing links. For the future to be open, space must be open too."

c No original, em inglês: "We are not to imagine them as having their own trajectories, their own particular histories, and the potential for their own, perhaps different, futures."

d No original, em inglês: "[...] it is necessary to find a method by which to *organise the gaze* in this boundless world of fragmentation and speed, so that this gaze might be reactivated, that it might no longer be inert before a world which is ever more incomprehensible and complex. The landscape investigated belongs to the territory of the *present*, as a topographical place, but one which does not endlessly defer to history. In this way, the landscape that we inhabit might avoid becoming a bewildered Babel or even a desolate landscape."

e No original, em inglês: "We must seek out a kind of photography which establishes new dialectic relationships and at the same time serves as a possible method for the organisation of the gaze, so that it no longer remains immobile in the face of an ever more incomprehensible and complex outside world."

f No original, em inglês: "Space has been read by many as a-political because it is conceptualised as a seamless whole; as the totally interconnected closed system of a synchronic structure. It is not dislocated, and 'dislocation is the source of freedom' (Laclau, 1990, p. 60). It is lacking in the contingency which is the condition for that openness which, in turn, is the pre-condition for politics."

g No original, em inglês: "*Third*, imagining space as always in process, as never a closed system, resonates with an increasingly vocal insistence within political discourses on the genuine openness of the future. It is an insistence founded in an attempt to escape the inexorability which so frequently characterises the grand narratives related by modernity. The frameworks of Progress, of Development and of Modernisation, and the succession of modes of production elaborated within Marxism, all propose scenarios in which the general directions of history, including the future, are known."

INTERLÚDIO: No assento apertado de um *Airbus*

No dia 25 de fevereiro de 2020, me encontrava em um evento do *Parallel*, uma plataforma europeia para “fotógrafos emergentes” para a qual eu havia sido selecionado um ano antes, por meio de uma convocatória virtual. O programa seria composto por três encontros que reuniriam, ao longo de um ano, trinta fotógrafos e seis curadores. Ao menos era isso que o cronograma, ingenuamente, previa.

Cada um dos artistas desenvolveria, nesse período, um trabalho, que era, naquele momento, apresentado aos curadores. Estes selecionariam obras alinhadas com suas respectivas pesquisas para exposições coletivas. Por fim, o processo se encerraria em uma última exposição coletiva que, dali a seis meses, reuniria os trabalhos de todos os participantes, em um terceiro encontro do grupo.

Na ocasião, eu apresentava ao grupo uma primeira seleção de imagens de *Cartas para ultramares*. A reflexão sobre fenômenos históricos através do espaço em que habito já estava, portanto, presente em minha prática, ainda que ela fosse se tornar mais presente em minhas preocupações justamente a partir daquele dia. Isso porque foi naquele dia 25 de fevereiro, enquanto almoçava, que li em meu celular um *tweet* do jornal Estado de São Paulo (2020) noticiando que o Presidente da República convocava seus correligionários para um “ato anti-Congresso”.

Almoçava acompanhado de amigos de várias partes do mundo, muitos dos quais tinham seus próprios líderes autoritários esperando em casa. Após aquela semana em Dublin, Eszter, por exemplo, voltaria para a Hungria de Orbán; Zohreh e Negar voltariam para o Irã de Rohani; Tytus para a Polônia de Duda. Naturalmente, portanto, o debate sobre a situação política de nossos países de origem já havia pautado inúmeras conversas até ali, mas nem a contextualização da situação do Brasil diante de outras (certamente ainda mais dramáticas), diminuiu minha apreensão ao ler aquela notícia. Senti uma dupla sensação de angústia: por um lado, me afetava a incerteza sobre a resposta que daria o país àquela ameaça (se é que daria alguma); por outro, sabia que, ao menos por alguns dias, eu seguiria incapaz de acompanhar de perto eventuais desdobramentos daquele fato.

Poucos dias depois, o evento em Dublin terminava, mas eu ainda não voltaria para casa: viajaria para Barcelona, onde passaria mais uma semana hospedado na casa de Diego, outro artista do *Parallel*, que vivia lá há alguns anos após ter emigrado da Argentina. Só agora percebo que pousava no *El Prat* ainda tomado pela preocupação com a situação política que transcorria no Brasil. Também só agora relaciono esse contexto com meu encantamento pelas bandeiras da Catalunha que encontrava às dezenas, suspensas nos balcões (Imagem 4), en-

quanto caminhava pela cidade horas depois. Ao menos a meus olhos leigos e estrangeiros, a presença das *Esteladas*¹ nas ruas parecia expressar a presença de um ideal democrático na paisagem, o sinal de um desejo de distanciamento de um regime monárquico ainda associado à ditadura de Franco.



Imagem 4. Conjunto de registros produzidos em caminhadas por Barcelona. Acervo do autor (2020).

Já no voo de volta para casa, quando minha estadia em Barcelona acabara, senti uma mistura de melancolia e ansiedade. Me abatia a incerteza sobre o destino do país, enquanto ouvia nos fones de ouvido os versos vigorosos de *Latinoamericana*, da banda porto-riquenha *Calle 13*:

*El sol que nace y el día que muere
Con los mejores atardeceres
Soy el desarrollo en carne viva
Un discurso político sin saliva*

*Las caras más bonitas que he conocido
Soy la fotografía de un desaparecido
La sangre dentro de tus venas
Soy un pedazo de tierra que vale la pena*

*Una canasta con frijoles
Soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles
Soy lo que sostiene mi bandera
La espina dorsal del planeta es mi cordillera*

*Soy lo que me enseñó mi padre
El que no quiere a su patria, no quiere a su madre
Soy América Latina
Un pueblo sin piernas, pero que camina (LATINOAMERICA, 2011)*

1 Nome dado à bandeira “tipicamente empunhada e encenada pelos independentistas catalães para expressar seu apoio a uma Catalunha Independente”. (ESTELADA, 2020)

Enquanto pensava no futuro, era remetido inevitavelmente ao passado. Me lembrava com apreensão de tudo que eu havia aprendido nas aulas de história sobre as ditaduras militares no continente: pensava em Allende e no 11 de Setembro chileno, em Mujica no cárcere, no Abril de 64; via essas imagens no horizonte a Oeste, como as luzes de uma aurora às avessas, enquanto cruzava o Atlântico em direção ao Galeão. Naquele avião, me senti pela primeira vez castigado pela história. Sentia o passado e o presente me assombrando; o futuro nunca parecera tão incerto.

Minha pele é clara. No Brasil, nunca fui vítima de racismo. Minha família vive, desde que nasci, numa confortável classe média. Até hoje, foram poucas as situações em que eu me deparei com pessoas em situações mais confortáveis que a minha. Mas, enquanto pensava nos amigos que tinha feito naqueles seis meses de *Parallel*, percebia que — exceção feita aos já citados — havia poucos que eu não invejava. Caroline não tinha uma vida fácil na Holanda, George certamente perdia o sono no Reino Unido, e Shelly tinha motivos de sobra para temer seu próprio governo [os eventos que transcorreram em Washington, no 6 de Janeiro seguinte, o provavam]. Mas, a meu juízo, sentado naquele assento apertado de um Airbus, nenhum desses se encontrava tão próximo (e se aproximando tão rápido) de um regime de exceção quanto eu.

Todas aquelas reflexões ainda seriam sacudidas pelos acontecimentos dos dias seguintes, que configurariam uma escalada de todo o tipo de impensabilidade. Exatamente uma semana depois de meu retorno ao Brasil, em 11 de março de 2020, a OMS reconheceria a pandemia de coronavírus. Desde então, a realidade parece consistentemente buscar superar as previsões mais pessimistas.

Talvez pela mesma excepcionalidade dos eventos que se seguiram, eu passei meses incapaz de refletir conscientemente sobre o significado daqueles pensamentos que acesso hoje enquanto escrevo essas linhas, e através de uma prática poética. Isto é, naqueles dias, a questão do autoritarismo se impunha, tornava-se *objética*. Ainda ficaria encubada por meses até que, poucas semanas atrás, eu decidi dirigir minha *scooter* até a avenida Castello Branco para tirar fotos.

Texto adaptado a partir do meu Diário de Trabalho
Redigido originalmente em 25 de Novembro de 2020

PARTE 2: *Inquérito de Testemunhas Concretas*



Imagem 2.1. Viaduto Tiradentes, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do Autor (2021).



Imagem 2.2. Viaduto Loureiro da Silva, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do Autor (2021).



Imagem 2.3. Viaduto dos Açorianos, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do Autor (2021).



Imagem 2.4. *Elevada da Conceição, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do Autor (2021).*



Imagem 2.5. Viaduto Imperatriz Leopoldina, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do Autor (2021).



Imagem 2.6. Viaduto Dom Pedro I, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do Autor (2021).



Imagem 2.7. Túnel da Conceição, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do Autor (2021).



Imagem 2.8. Túnel da Conceição, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do Autor (2021).

2.1. A emergência da história

Um *objeto* – define Flusser (2017, p. 194, grifo no original) – “é algo que está no meio, lançado no meio do caminho (em latim, *ob-iectum*; em grego, *problema*). O mundo, na medida em que estorva, é objetivo, objetual, problemático”. Era nesse sentido que pensava quando relatei, em meu diário, a percepção de que *a questão do autoritarismo havia se tornado objética*: naquele dia ela parecia ter sido lançada em meu caminho, bloqueando meu olhar e impedindo que eu seguisse na direção em que então eu avançava. Era como se uma carga simbólica (mas massiva) tivesse sido jogada do helicóptero militar que sobrevoaria a praça dos três poderes durante uma manifestação golpista: um imenso monolito amorfo agora bloqueava minha visão.

Destacava, há poucas páginas, a medida em que a produção de *Cartas para ultramares* me parece relacionada à *compreensão de que somente através de um espaço verdadeiramente aberto teremos direito à política*. A partir dos acontecimentos do início de 2020, no entanto, minha produção parece refletir um impulso para transformar em minúsculo o *P* da *Política* de que tratei no fim do capítulo anterior. De súbito, as reflexões sobre a globalização neoliberal e suas consequências na paisagem sequer me pareciam acessíveis, diante de uma questão mais fundamental e que se colocava com maior urgência. As agressões frequentes e explícitas à nossa já limi-

tada democracia liberal representativa fizeram com que eu me afastasse de meus temas anteriores. Constatar a ausência da Política no espaço, como eu fazia em *Cartas*, parecia se tornar uma tautologia triste em um país cujo governo agora atacava explicitamente os já limitados mecanismos de participação popular e a própria forma da república. Este ataque, diga-se de passagem, não com vistas à superação da forma instruída, tendo um horizonte ainda mais participativo, mas tendo como utopia um modelo ainda mais autoritário.

Dias antes da redação original do *Interlúdio*, descrevia em meu diário a questão do autoritarismo como algo que se interpunha “entre nossa atual condição e discussões políticas necessárias”, como “um problema, um obstáculo, um objeto que se interpõem [sic] entre o presente caótico e soluções possíveis” e manifestava a vontade de elaborar “algo que *relacione* o autoritarismo histórico com o autoritarismo presente” na esperança de que isso ajudasse “a dar sentido a este mundo caótico” (Diário de Trabalho, 19 de Novembro de 2020, grifo no original).

Esta percepção empírica e fragilmente fundamentada parece encontrar eco em uma entrevista concedida pelo cientista político Marcos Nobre¹ em dezembro do ano seguinte. Nobre (2021, 1h

1 **Marcos Nobre** (1965): professor e pesquisador brasileiro, Nobre atua na área da

35min) apontava que atravessamos então um estado de *emergência democrática*, condição que limita nossa capacidade para discutir outros temas: “[sequer] conseguimos chegar na [questão da] emergência climática [ou nas questões relativas ao aprofundamento da democracia] porque as nossas emergências são tão anteriores que a gente não consegue chegar lá”. Nesse sentido, também a Nobre parece que a ameaça autoritária toma a forma de um obstáculo que impede a reflexão sobre outros problemas; um *objeto absoluto*, talvez pudéssemos dizer, no sentido em que a solução de qualquer outra questão é subordinada à superação deste risco mais imediato.

Embora eu já viesse acompanhando o noticiário político com interesse e apreensão crescentes ao longo dos anos anteriores, nada havia desencadeado em mim tanta apreensão quanto aquela aparente deflagração de um conflito entre o Executivo e o Legislativo. De minha posição, naturalmente, não era possível avaliar com nitidez as implicações do que ali se noticiava, mas creio ter sido naquele momento que eu temi, pela primeira vez, que um golpe de estado voltasse a seccionar a história brasileira. Lembro-me de me sentir deslocado de meu próprio tempo ao me perceber indagando se eu

filosofia e da ciência política, com ênfase em reflexões no campo da teoria crítica. Além de Livre-Docente no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp), atualmente preside o Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP).

voltaria a votar ou se, dali a poucos meses, quando estavam previstas eleições municipais, já estaríamos formalmente em outro regime.

Certamente seria justa uma crítica que apontasse o quão tardia fora aquela constatação, ou mesmo uma crítica que questionasse por que aquele evento particular era tão marcante em minha experiência (quando, de fato, não faltaram oportunidades anteriores para semelhante constatação). É compreensível também que, retrospectivamente, minha reação pareça desproporcional, ainda mais se levarmos em conta que, poucos meses depois, aquele mesmo governo viria a aliar-se com o mesmo congresso que então atacava (CASADO, 2021).

Ainda assim proponho, no sentido contrário, uma breve retrospectiva do noticiário político daquele período, combinada também a alguns apontamentos de pesquisadores de áreas diversas, a fim de reconstituir parcialmente o contexto que atravessamos, e que constituiu o meio no qual, pouco a pouco, surgiu a obra *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Lembremos, antes de tudo, que poucos dias depois de convocar manifestações golpistas, o Presidente da República questionaria o resultado das urnas² alegando que, não fosse uma suposta fraude, a margem de sua vitória teria sido ainda

2 Fato que parece repetir como farsa dupla o primeiro acontecimento daquele tipo na década (G1, 2014), com o ineditismo de que agora era o candidato vitorioso que questionava a lisura do pleito.

maior (ESTADO DE MINAS, 2020). Aquela declaração³ antecipava todo um novo campo de agressões infundadas ao sistema eleitoral brasileiro que viria a ser explorada com intensidade crescente nos meses seguintes (LEITE, 2021).

Igualmente marcante é lembrar que, desde o ataque ao Congresso Nacional convocado pelo Presidente da República — diga-se, idealizado por um militar (ARIAS, 2020) — assistimos a generais (ocupando cargos de ministros de estado) participarem de manifestações golpistas (MAIA, 2021) e ameaçarem, em notas oficiais, outros poderes da República (CNN BRASIL, 2020). Também assistimos ao episódio noticiado como *a maior crise militar das últimas décadas* (GIELOW; SASSINE; URIBE, 2021) e a um desfile de blindados do exército em plena Capital Federal, largamente interpretado como uma tentativa do Poder Executivo de, através das Forças Armadas, intimidar o Congresso no dia de uma votação sensível sobre o sistema eleitoral (FERNANDES; SOUZA, 2021).

Foi, adiantando-se a muitos destes fatos que, em entrevista concedida ao portal El País Brasil em Junho de 2020, Marcos Nobre fizera o diag-

3 Aquela declaração, note-se, hoje me soa muito menos obscena do que me soara em 2020, visto que de lá para cá os ataques ao sistema eleitoral por parte do Presidente da República (eleito precisamente por aquele sistema) se tornaram lugar comum no noticiário e tônica do discurso golpista. Até então, salvo melhor juízo, ameaças ao sistema eleitoral estavam praticamente ausentes do debate público desde 2014 (Cf. nota anterior).

nóstico de que o país encontrava-se à beira de uma ruptura institucional de natureza essencialmente antidemocrática. Já ali o pesquisador percebia a sobrevivência do intervencionismo militar no contexto político contemporâneo: a ditadura Civil-Militar Brasileira (1964-1985), particularmente, servia como modelo para um projeto autoritário em curso. Tal condição, segundo o autor, constituiu também uma característica definidora do momento político brasileiro, se comparado a outras democracias liberais governadas por líderes autoritários que não tinham, como o Brasil, um período ditatorial no passado recente que pudesse ser invocado em tom saudosista (como os Estados Unidos da América, por exemplo). (NOBRE, 2020a, 2min 30s)

A situação brasileira era então ainda mais dramática uma vez que as mesmas Forças Armadas que instituíram e governaram o país durante aquela ditadura eram, não somente parte do governo⁴, mas eram também *personificadas* na figura de seu *líder supremo*, como insiste em ser chamado o atual Presidente da República. Essa condição evidencia, segundo a historiadora Caroline Bauer⁵ (2019, p. 44), a manutenção do *prestígio* das Forças após a redemocratização do

4 Um *governo militar eleito pelo voto*, como já definiram jornalistas como Leandro Demori e Felipe Machado e Lucas Rezende. (Cf. DEMORI, 2021; MACHADO, 2022; REZENDE, 2021)

5 **Caroline Bauer**: historiadora e professora, a pesquisa de Bauer no campo da história brasileira é internacionalmente reconhecida, em particular sobre o tema da ditadura civil-militar.

país, situação que não se observa em nenhum outro país do conesul.

O prestígio incomum mantido pelos militares brasileiros, segue Bauer (2019, p. 44)⁶, estaria associado ao sucesso das “estratégias de legitimação da ditadura”, bem como à “forma como se deu a transição para a democracia” e a uma “imagem histórica das Forças Armadas, associadas com a ordem e com a própria ideia de Brasil”. Mais pontualmente, José Murilo de Carvalho⁷ (2019, p. 13) aponta a *insistência* por parte dos militares brasileiros em *não reconhecer os abusos praticados durante a ditadura*, bem como a recusa em *abrir os arquivos pertinentes à repressão*: atitude que contrasta com as das Forças Armadas do Chile e da Argentina, que não somente pediram *desculpas públicas pelos excessos cometidos*, mas também tiveram oficiais processados judicialmente por muitos de seus crimes.

Nesse sentido, Bauer identifica uma longa tradição brasileira na qual se inscrevem o *esquecimento do terror* e a *diluição da memó-*

6 Bolsonaro crea identificaciones por medio de su odio y por medio de su personificación de las Fuerzas Armadas, que en Brasil cuentan con un prestigio del que no gozan en ningún otro país del Cono Sur. Los analistas le atribuyen este prestigio a las estrategias de legitimación de la dictadura, a la forma como se realizó la transición a la democracia y a una histórica imagen de las Fuerzas Armadas identificadas con el orden y con la propia idea de Brasil.

7 **José Murilo de Carvalho** (Andrelândia, 1939): professor e pesquisador brasileiro, atua no campo da ciência política e da história sendo, desde 2004, membro da Academia Brasileira de Letras.

ria coletiva, elementos constitutivos de um processo de transição marcado pela *interdição do passado*. O longo processo de redemocratização concorre, segundo a autora, para que o tempo se torne uma “forma inerte que em si produz o esquecimento”. Por outro lado, a “imposição do esquecimento, por meio da lei de anistia” produz uma *neutralização moral do passado*. (BAUER, 2019, p. 40; Apud. CARDOSO, 2001, p. 110)^a

A partir de um campo diverso, mas em sentido semelhante, Gabriela Itaquy⁸ e Edson de Sousa⁹ (2018, p. 123) reconhecem, nas manifestações autoritárias e alusivas à ditadura civil-militar na política brasileira contemporânea, uma demonstração da “invisibilidade da história brasileira e a desvalorização da memória daqueles que foram torturados, mortos e desaparecidos durante a luta pela democracia no período ditatorial”. Daquele período, apontam, restou “um legado arbitrário e de impunidade que se perpetua na construção da democracia”, bem como “o medo, o silenciamento e a repetição dos atos violentos”. Nesse contexto, alertam: quando intraduzível, a violência “pode passar a ser transmitida e a se constituir como um

8 **Gabriela Weber Itaquy**: mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

9 **Edson Luiz de Sousa**: psicanalista, pesquisador e professor brasileiro, desenvolve uma pesquisa voltada para relações entre psicanálise, arte e política.

fantasma entre o sujeito e seus ascendentes, demarcando uma brecha a ser resolvida e preenchida, ou quem sabe, sanada”. (ITAQUY; SOUSA, 2018, p. 130)

Assim, ainda que não pretenda estender minhas considerações a uma análise da conjuntura política, me parece possível compreender porque, daquele momento em diante, o fantasma de intervenções militares passadas tenham começado a parecer mais e mais presentes em minha poética. Era aquele fantasma — cuja presença, percebo retrospectivamente, eu senti pela primeira vez naquele 25 de fevereiro — que meses depois, eu sentiria a necessidade de investigar. Era um fantasma que me desorientou, e sua presença exigia de mim a elaboração de uma nova estrutura capaz de me permitir navegar mais facilmente por esse espaço (e tempo) nebulosos e cacofônicos. Parecia-me necessário imaginar com maior clareza (e de forma mais construtiva) os traumas do passado como meio para localizar os obstáculos e ameaças do tempo presente.

Como antecipei, no entanto, a pandemia de COVID-19 influenciaria de forma determinante essa investigação. Nos meses seguintes, aquele mal-estar inicial (que permaneceria incubado) seria nutrido pelas impossibilidades que se acumulavam nos noticiários, enquanto o distanciamento social (que meus privilégios me permitiam praticar) me afastava do espaço da cidade, que era então meu

principal meio de reflexão poética. Meses se passaram até que eu escrevesse em meu diário que

a reflexão sobre as crises passa necessariamente por uma reflexão sobre o fantasma do autoritarismo, ou melhor, os fantasmas dos autoritarismos. O autoritarismo (como um fenômeno político e espacial), como objético à produção de futuros. Quero dizer, que a ressonância presente desses passados se apresenta como um obstáculo, um objeto, portanto algo a ser observado. [...] Um germe capaz de se esconder por décadas no subterrâneo e que insiste em voltar à superfície sempre que as condições tornarem seu crescimento [sic]. Se o autoritarismo insiste em retornar, como um fantasma, em nossas práticas políticas, [então] seus rastros certamente também podem ser observados na paisagem urbana. (Diário de Trabalho, 22 de Novembro de 2020)

Mas seria possível imaginar aquele momento político através da paisagem? O que a cidade responderia se consultada sobre aquele tema? Seria possível encontrar, na forma da cidade, elementos que me orientassem diante dessa nova questão que se impunha? E, para além das imagens, o que meus procedimentos revelariam sobre aquele estado de coisas? Estas são algumas das questões de pesquisa, as quais pretendo elaborar nesta segunda parte da dissertação.

Foi em 29 de Outubro daquele ano que aquele desconforto e aquelas perguntas começaram a ser respondidas na forma das primei-

ras, e mais precárias, imagens (**Imagem 2.1.1**). Naquele dia dirigi minha *scooter* para uma primeira saída de campo até a Avenida Castello Branco.



Imagem 2.1.1. Primeiras imagens produzidas na Av. Castello Branco. Acervo do autor (29 de Outubro de 2020).

A toponímia da avenida revela uma homenagem ao marechal Humberto de Alencar Castello Branco¹⁰, articulador do golpe de 1964 e primeiro ditador do regime então instalado. Esse fato foi, evidentemente, determinante para que aquele espaço me chamasse a atenção. Ainda que não surpreenda o fato de que, até hoje, centenas de logradouros brasileiros façam homenagem a membros da ditadura militar (cenário que, uma vez mais, é incomum em países como Argentina, Chile e Portugal) (Cf. GOMES, 2017), o caso da Av. Castello Branco é particularmente notável.

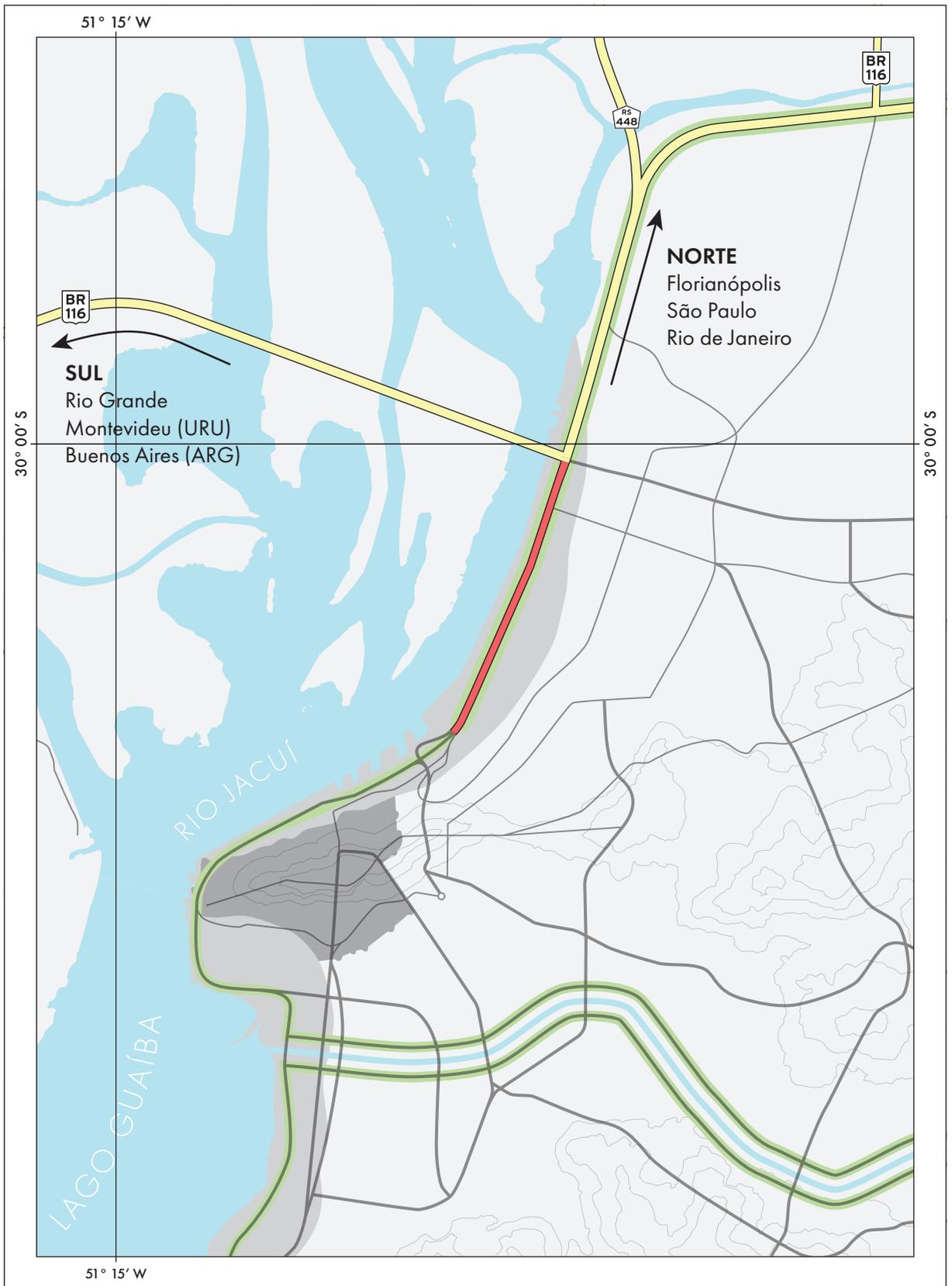
A primeira particularidade da Av. Castello Branco é sua importância no contexto rodoviário (**Imagem 2.1.2**), sendo a principal ligação entre o centro da cidade e as rodovias federais (**Imagem 2.1.3**). A geografia da cidade de Porto Alegre – localizada a leste do Lago Guaíba e ao norte de uma longa península sem nenhum grande centro urbano – concentra os principais acessos à cidade que convergem em um único ponto, causando, na estrutura viária que envolve a cidade, o efeito de um istmo imaginário. Ao contrário do que acontece em outras grandes metrópoles, ligadas às rodovias por diversos acessos, a cidade de Porto Alegre concentra na Avenida Castello Branco sua

10 **Humberto de Alencar Castello Branco** (Fortaleza, 1897 - Fortaleza, 1967): foi um marechal do exército brasileiro e é considerado o 26º Presidente do Brasil. Foi o primeiro chefe de estado do período da Ditadura Civil-Militar e foi um dos principais articuladores do golpe militar de 1964 que a instituiu.

conexão com o resto do mundo. Quer se queira ir para o Sul, pela BR-116; para o Leste ou Oeste, pela BR-290; ou para o Norte, pela BR-101, a passagem por aquela via é obrigatória.



Imagem 2.1.2. *Sem título*, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do autor (2020).



**CARTA
HISTÓRICO-TOPOGRÁFICA
DA CIDADE DE PORTO ALEGRE**

1km 1,5km 1,8km 2km

Escala
1:53000
Declinação Magnética
-17° 22'

- Terreno**
- Terra
 - Aterros
 - Cidadela (1772 - 1845)
 - Água
 - Arroio Dilúvio
 - Curvas de nível

- LEGENDA**
- Infraestrutura**
- Ruas e avenidas
 - Av. Presidente Castello Branco
 - Rodovias federais
 - Rodovias estaduais
 - Sistema de Proteção contra Enchentes
 - Centros urbanos próximos

Imagem 2.1.3. Adaptação da obra *Carta Histórico-Topográfica da Cidade de Porto Alegre*. Acervo do autor (2022).

Ainda mais significativa é o quanto a avenida exemplifica a constante disputa pela memória da ditadura apontada por Bauer:

A memória também sofre mudanças em função do presente em que é articulada, ao interagir com as inquietações e interesses políticos do momento de sua enunciação. Assim, a memória da ditadura se constitui como objeto de constante disputa, sendo comuns os conflitos para determinar o que será registrado e transmitido às novas gerações. (BAUER, 2019, p. 38)^b

Assim, no dia 2 de Janeiro de 2014, era apresentado na Câmara de Vereadores de Porto Alegre um projeto de lei que propunha que aquela via passasse a ser nomeada como *Avenida da Legalidade e da Democracia*, deixando de homenagear um ditador para lembrar um levante popular ocorrido na cidade em 1961 (RUAS; MELCHIONA, 2014).

A chamada Campanha da Legalidade, cabe lembrar, teve início com a renúncia do Presidente da República, em agosto de 1961. A constituição então em vigor previa a posse do vice-presidente, mas setores conservadores do parlamento apoiados por altos oficiais das Forças Armadas articularam um golpe de estado para evitar a posse legítima do vice-presidente, um líder trabalhista gaúcho. A *Legalidade* foi a principal força de resistência legalista e teve seu epicentro no Palácio Piratini, sede do Governo do Estado, que foi

protegido por metralhadoras, cercado de barricadas e ameaçado de bombardeios pela Aeronáutica. (FELIZARDO, 1991)

Do subsolo do palácio, o Governador bradava enérgicos discursos em defesa do cumprimento da constituição, denunciando a tentativa de golpe e organizando uma resistência popular armada. A Rádio Guaíba, uma rádio privada local, havia sido requisitada em regime de urgência e transformada Rádio Oficial do Governo do Estado, e seu sinal passou a ser retransmitido para todo o estado e mesmo além de suas divisas, na chamada *Rede da Legalidade*. (FELIZARDO, 1991)

Apesar da adesão do Terceiro Exército e de ter se constituído como “uma das raras oportunidades em que a massa popular saiu às ruas em defesa de uma causa legal e para deter o golpe que se anunciava” — como descreve o historiador Joaquim José Felizardo (1991, p. 20) — o movimento liderado pelo Governador teve, ao fim e ao cabo, sucesso relativo. O golpe, em sentido lato, fora evitado, mas o vice-presidente cedera, e assumira o recém-criado (e brevemente extinguido) cargo de primeiro-ministro em um *parlamentarismo de emergência*, desenhado às pressas com o fim específico de pactuar uma solução que limitasse seus poderes. (FELIZARDO, 1991, p. 57) Não é incomum, neste sentido, a declaração de que a derrota

dos golpistas em 1961 representou um mero *atraso do golpe em 3 anos* (BASTOS; CENTENO, 2021)¹¹.

Fora, no entanto, em alusão à notável mobilização popular legalista e em oposição ao intervencionismo golpista, que a bancada minoritária na Câmara de Vereadores de Porto Alegre (2014, p. 17) propôs renomear a principal conexão entre Porto Alegre e o mundo. Por ter sido batizada em pleno regime de exceção,¹² no entanto, não havia lei referente ao nome anterior da avenida, fato que desencadeou uma disputa judicial sobre o quorum necessário para a aprovação da nova lei.¹³

Assim, 4 anos depois — e, note-se em um Brasil que se encontrava em uma conjuntura radicalmente diversa — o poder judiciário considerava inválida a lei aprovada no plenário do legislativo municipal

11 Nesse sentido, cabe notar que, em 1964, Brizola *queria repetir a resistência, vitoriosa em 1961*. Goulart, no entanto, não apoiou a proposta “desconsiderando a garantia do general Ladário [...] de que a reação ainda era possível”, sob o pretexto de *evitar um banho de sangue*. (CARVALHO, 2019, p. 157)

12 Segundo um dos autores do projeto de lei, através de uma simples correspondência entre militares (CÂMARA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE, 2014, p. 3)

13 Segundo aqueles que defendiam a mudança, por não haver, formalmente, lei anterior, bastaria uma maioria simples, pois não se tratava de *re-nomear* uma rua. Aqueles que defendiam a homenagem ao ditador argumentavam que se tratava de fato de uma mudança de nome, defendendo assim a necessidade de uma maioria qualificada.

em 2014 e a avenida voltaria a homenagear o marechal¹⁴ (G1, 2018). Conquanto se possa debater o mérito da decisão judicial e lamentar que a homenagem tenha sido reinstituída, eu sustentaria (não sem alguma ironia) que ao menos o processo tem valor ao ser tratado como sintoma de forças que atuam na política brasileira, de suas permanências e reincidência. (Cf. GALLO, 2021)

De qualquer modo, se a primeira mudança no nome da via “gerou amplo debate, trazendo ao âmbito midiático disputas nos campos da história e da memória, permeadas por questões do presente e projeções para o futuro” (KIELING, 2014, p. 1), tanto mais o fez a disputa judicial subsequente, que resultou na restauração do nome da Avenida. Nesse sentido, devo adicionar em uma nota pessoal, que me recordo com alguma clareza da polêmica sobre o nome da rua transcorrer enquanto eu concluía o ensino médio e ingressava na vida acadêmica. Ainda que naquele período não tivesse as ferramentas para entender suficientemente a questão, recordo que o tema era recorrente na cidade, gerando polêmicas em aulas, na mídia ou mesmo em grupos de amigos.

14 Agora, no entanto, a grafia de seu sobrenome seria corrigida, adicionando um segundo *l* em *Castello*.



Imagem 2.1.4. *Sem título*, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*.
Acervo do autor (2020).

Assim, ainda que o nome da via (e a polêmica em seu entorno) tenha certamente sido o motivo inicial de meu interesse por aquele espaço, após algumas saídas de campo outros elementos daquela paisagem passam a me chamar a atenção. Comento, em meu diário de trabalho, algumas percepções que extraí dessas incursões:

o espaço da via pode ser visto como duplamente autoritário: por uma, o asfalto como superfície cria um ambiente estéril que repele vida e que homogeneiza; por

outra, é símbolo de um modelo de urbanidade autoritário, que exclui, que é hostil ao cidadão. O calor que emana da superfície quente, o barulho e a velocidade dos veículos que passavam ao meu lado, os gases e a poluição que invadiam minhas vias respiratórias. (Notas do autor, 15 de Novembro de 2020)

Foram inúmeras as saídas de campo até a avenida. Já na segunda, a câmera fotográfica substituiria o celular, mas a motocicleta seguiria sendo um veículo fundamental para todas as incursões àquele espaço (**Imagens 2.1.4, 2.1.5 e 2.1.6**). Fotografar, particularmente naquele contexto, passou a se mostrar como uma articulação dupla entre a minha intenção e as características materiais do espaço. Buscava localizar (de forma mais instintiva) temas que me interessassem, mas era igualmente necessário avaliar (de forma mais cuidadosa) a possibilidade de estacionar a motocicleta na via, os riscos que isso implicava a mim e aos demais, ou mesmo os riscos de receber uma eventual multa de trânsito.



Imagem 2.1.5. *Sem título*, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do autor (2021).

Por isso, e também pela extensão relativamente curta da Avenida (apenas 3 km), meus deslocamentos nas saídas de campo frequentemente apresentavam um padrão circular: percorria toda a extensão da via, nos dois sentidos, duas ou três vezes em uma mesma incursão. Uma primeira *volta* era mais dedicada ao reconhecimento de novos temas em potencial (ou mesmo a rememoração de temas já localizados em saídas anteriores, mas que ainda não havia sido capaz de fotografar), e a localizar onde poderia estacionar para fotografá-los. Nas voltas seguintes, já tendo em mente onde parar, era mais fácil fazê-lo, rapidamente sacar a câmera, fazer os disparos com o motor ainda ligado, e voltar a dirigir, quase sempre sem sequer descer da *scooter* (**Imagem 2.1.7**).

Mas pouco antes que viesse a efetivamente produzir as primeiras imagens, aquele desconforto inicialmente *sentido* teve de tomar a forma de uma hipótese de trabalho que poderia ser enunciada nos seguintes termos: talvez a produção de fotografias de paisagem nos espaços em que habito permita que eu me oriente diante da degradação de nossa precária e incompleta democracia, assombrada pelo fantasma de uma tradição militar autoritária. Essa suposição, por mais que frágil e genérica, estivera ausente durante os meses que separaram minha volta ao Brasil e minha primeira saída de campo até a Av. Castello Branco.



Imagem 2.1.6. Sem título, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do autor (2021).



Imagem 2.1.7. *Sem título*, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do autor (2021).

Foi preciso que eu ousasse imaginar a paisagem como meio de refletir sobre um fenômeno com o qual ela não parece guardar relação direta, para que o trabalho desse um passo decisivo em direção à sua existência. Assim, em uma estrutura bastante similar à que organizara minha prática em *Cartas para ultramares*, havia ali a pretensão de que a atenção e a atribuição de significados à paisagem poderiam ajudar a negociar tensões que ali se manifestam, mas que não são sempre perceptíveis. Tenho (até hoje) fixado em minha parede um *post-it* (**Imagem 2.1.8**) que redigi àquela altura do trabalho, provavelmente anterior à produção das primeiras fotografias:

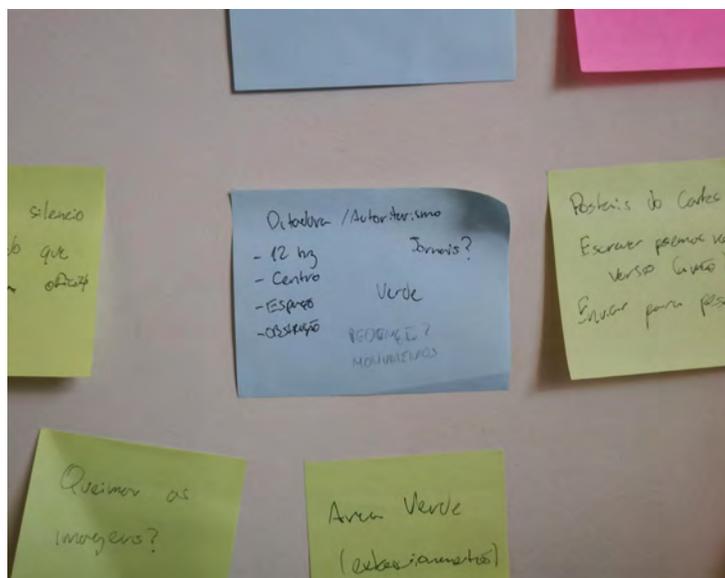


Imagem 2.1.8. Registro da parede do estúdio. Acervo do autor (2020).

Na parte superior escrevo *Ditadura/Autoritarismo*, as palavras que havia encontrado para manifestar aquilo que me preocupava. Na coluna da esquerda, menciono duas obras que tomava como referências: *12 Hz*, de Ron Jude¹⁵ (2020); e *Centro*, de Felipe Russo¹⁶ (2014). Mais abaixo escrevo *Espaço* e *Obstrução* e à direita *Jornais?*: embora tais termos certamente sejam relacionáveis à minha prática (como veremos a seguir), já não me recordo com clareza o que eu tinha em mente ao escrever aquelas palavras. Mais abaixo, à direita, escrevo *Verde*; me referindo à ideia (logo abandonada) de aplicar sobre as imagens fotográficas, ainda a serem produzidas, um tratamento que tornasse esverdeado os tons escuros.

O contato com a obra de Jude (**Imagem 2.1.9**) foi importante naquele momento inicial do processo, ainda que o artista trate de um tema bastante diverso daquele que me interessava. Isso porque *12 Hz*, segundo entendo, materializa a suposição de que fotografias de certas paisagem podem *ampliar a perspectiva diante de fenômenos inapreensíveis como as marés e a tectônica de placas*, como descreve a sinopse da obra em formato de livro (*12 HZ BY RON JUDE, [s. d.]*).

15 **Ron Jude** (Los Angeles, 1965): professor e artista estadunidense, desenvolve através da fotografia uma obra que investiga questões como as relações entre pessoas, lugares, natureza e memória.

16 **Felipe Russo** (São Paulo, 1979): artista brasileiro com formação no campo da biologia, Russo desenvolve através da fotografia uma obra que investiga a paisagem.



Imagem 2.1.9. *Welded Tuff Hoodoos*, da série *12 Hz*. Ron Jude (2019)

De forma similar, eu supus que a partir de certas posições diante da cidade, eu seria capaz de produzir imagens que me ajudassem a *imaginar e elaborar* aquilo que me afetava. Supus que a reincidência autoritária na história política brasileira — fenômeno que, a sua maneira, também me parecia inapreensíveis em sua difusão tanto cronológica quanto espacial — poderia ser simultaneamente *imaginado e localizado* no espaço da cidade.

Outra obra de influência marcante nesse momento inicial da pesquisa (ainda que não tenha sido citada naquele *post it*) é a do artista fluminense Yhuri Cruz¹⁷. Chamo a atenção, particularmente, para a obra *Projeto para Jardim de Pedra* (2017) na qual observo, como em *12 Hz*, uma articulação entre o *inapreensível* e a *paisagem*. Trata-se de um trabalho que combina “fotografia de larga escala” (**Imagem 2.1.10**) e “uma placa de mármore carrara” (**Imagem 2.1.11**), através do qual Yhuri busca “entender como o estado brasileiro, militar e necropolítico, se coloca como monumento psicológico e imaterial (fantasmagórico) diante dos percursos da cidade, principalmente para pessoas em estado ou imagem de marginalização” (CRUZ, 2019, paginação irregular).

¹⁷ **Yhuri Cruz** (Rio de Janeiro, 1991): artista visual, escritor e dramaturgo brasileiro, Cruz produz obras textuais investigando sistemas de poder, relações de opressão, resgates subjetivos e violências sociais reprimidas.



Imagem 2.1.10. Imagens da obra *Projeto para Jardim de Pedra*. Yhuri Cruz (2017).

A obra, segundo conta o autor, nasce de uma experiência eminentemente cotidiana. Voltando para casa, ao olhar pela janela do ônibus em direção ao Pão de Açúcar, o artista viu no bloco de mais de seiscentos milhões de anos de idade uma assombração: a imagem do prédio do Ministério da Guerra.

[Ele] Disputava a paisagem no nível das montanhas, refletido com elas na enseada de Botafogo, na zona sul do Rio de Janeiro. Como a silhueta de um velho titã construído por quinhentos e dezesseis anos, ele era um assombro edificado em concreto. E eu o vi pronto e vivo, erguido como um projeto arquitetônico de futuro, inteiramente imaginado e realizado. O genocídio. O morro do Pão de Açúcar havia sido demolido e com sua terra ergueram o Ministério da Guerra.

Quando eu o enxerguei, também não acreditei no início. Em mais de dez anos assistindo o Pão de Açúcar ficar pra trás pela janela do

ônibus, enquanto voltava para a zona norte, nunca o vi. Quantas vezes eu tive que cruzar com ele para finalmente me deparar com ele? E hoje me pergunto se é assim que se revelam os fantasmas, na medida do cruzamento com seus rostos, na proporção da familiaridade com seus contornos. O olho do corpo reúne informações como uma atmosfera gravitacional ao seu redor, de novas visibilidades, níveis de opacidade, energias, vibrações, projeções. (CRUZ, 2020)

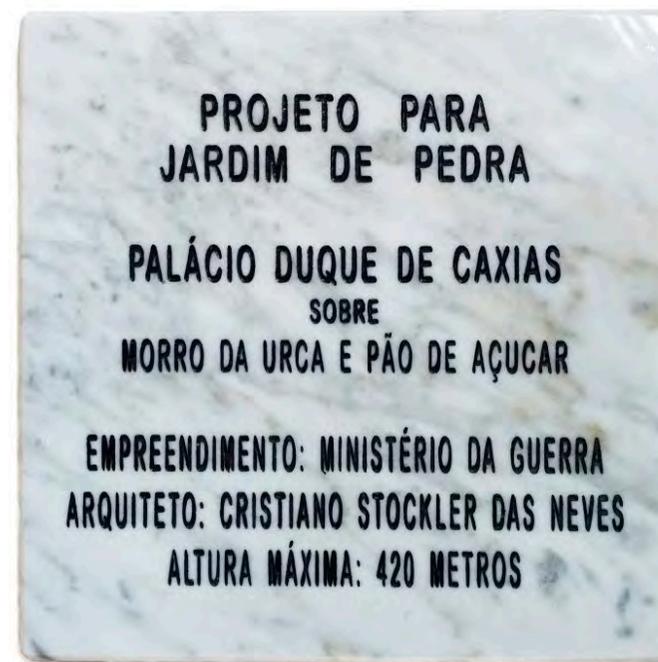


Imagem 2.1.11. Imagem da obra *Projeto para Jardim de Pedra*. Yhuri Cruz (2019).

Me parece que, além de operar com eloquência um procedimento de apreensão de sentidos a partir da paisagem (que há tempos me interessava), a poética de Yhuri, em *Projeto para Jardim de Pedra*, é também dotada de uma hábil tecelagem entre *cotidiano* e *memória*, entre *paisagem* e *história*. A obra produz uma superfície a partir de linearidades diversas invocando uma presença, propondo significados novos que visibilizam, imaginam e fabulam um processo histórico. Trata-se, me parece, de um *duplo trabalho sobre a paisagem*¹⁸, uma atuação no sentido de transformar a imaginação do espaço, de um convite para ver a cidade através de novos termos.

Ainda que também localize a influência de Cruz em minha prática de formas menos explícitas (como comentarei brevemente a seguir), talvez a aparição mais óbvia de *Projeto para Jardim de Pedra* em meu processo seja na obra *Av. Presidente Castello Branco*. A proposta parte de uma fotografia que apresenta uma das duas placas (**Imagem 2.1.12**) que anunciam o nome da Avenida (cada uma localizada em uma de suas extremidades, separadas pelos 3 km da via).

18 Lembremos que a palavra *landscape*, tem sua origem germânica (*Landschaft, land-ship*), associada a um *trabalho*, ofício, habilidade sobre a *terra*, o espaço, o campo (Cf. SCHAMA, 1996, p. 20). Nesse sentido, talvez pudéssemos pensar na obra de Yhuri como um duplo trabalho sobre o espaço, uma *Landschaft-schaft*.



Imagem 2.1.12. Av. Presidente Castello Branco, fotografia do conjunto *Inquérito de Testemunhas Concretas*. Acervo do autor (2021).

Estas placas me chamaram atenção por materializar a associação entre a via (e o território que a cerca) e o responsável pelo golpe militar de 1964. Além disso, elas foram personagens marcantes à época da disputa em torno do nome da Avenida, figurando proeminentemente na imprensa local quando de cada uma das alterações (e mesmo depois da mais recente destas).



Imagem 2.1.13. Av. Presidente Castello Branco, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do autor (2021).

Partindo da imagem fotográfica de uma daquelas placas, elaboro um processo digital de manipulação da imagem, que tem por efeito esconder o texto originalmente presente. Ao evidenciar o espaço em branco deixado na placa, propõe-se a possibilidade pública de questionar como este espaço pode ser preenchido por quaisquer significados que o vedor deseje projetar.

Me parece possível localizar uma reverberação do procedimento de Cruz, não somente na manipulação digital da fotografia ou na atenção aos espaços cotidianos (note-se, duas práticas que, em diferentes medidas, já estavam presentes em minha obra), mas especialmente na procura por formas de elaborar algo como aquele duplo trabalho sobre a paisagem e a memória: uma reflexão sobre as estruturas simbólicas que envolvem um determinado espaço engendrada a partir desse próprio espaço.

Foi também nesse sentido que passei a visitar espaços da cidade onde suspeitava que seria possível localizar relações entre a paisagem e a questão do autoritarismo.¹⁹ Exemplo de um destes outros espaços foi

¹⁹ Nesse contexto, cabe destacar meu contato com a pesquisa de Anita Natividade Carneiro (2018) e seu projeto *Caminhos da Ditadura*. Atualmente concluindo sua pesquisa de mestrado no PPGH da UFRGS, Anita desenvolveu durante a graduação uma plataforma digital que mapeia *lugares de memória* relacionados ao período da Ditadura Civil-Militar na cidade de Porto Alegre. Além deste material ter sido objeto de consulta durante meu pro-

o (já mencionado) Palácio Piratini, bem como a Ilha da Pintada onde estava localizada a estação de rádio que transmitia os discursos do Governador durante a Campanha da Legalidade (**Imagem 2.1.14 e 2.1.15**).



Imagem 2.1.14. *Sem título, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do autor (2020).*

cesso poético, eu viria, mais recentemente, a participar de um projeto de extensão organizado pela pesquisadora, no qual aquele mapa serviu de base para *walking tours* oferecidos gratuitamente visitando pontos de repressão, resistência e memória.



Imagem 2.1.15. *Sem título, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do autor (2020).*

Igualmente, em um aparente desvio do tema inicial (que, futuramente, mostrar-se-ia menos um desvio do que uma antecipação da expansão do escopo do trabalho) comecei a executar a pé saídas de campo para avenidas que, aos fins de semana, são fechadas ao fluxo de veículos, transformando-se em espaços de lazer (como a

Avenida Edvaldo Pereira Paiva). Nesse contexto, certamente influenciado pela visualidade quase abstrata das fotografias de Jude, a superfície do asfalto, com suas fraturas e marcas irregulares de tinta, me chamava a atenção (**Imagem 2.1.16**).



Imagem 2.1.16. *Sem título, fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas.*
Acervo do autor (15 de Novembro de 2020).

Paralelamente a esse processo intenso e algo desordenado de produção das imagens, eu as reproduzia — em impressões caseiras, de pequeno formato e baixa fi-

delidade, mas de grande utilidade para minha pesquisa. Estas imagens, agora materializadas, eram fixadas à parede do estúdio com fita adesiva, constituindo um arranjo dinâmico, constantemente à vista e passíveis de modificações (**Imagem 2.1.17**).



Imagem 2.1.17. Registros da parede do estúdio. Acervo do autor (2020 e 2021)

Nesta parede dedicada à pesquisa, as imagens eram julgadas: as aprovadas eram mantidas em uma região privilegiada do espaço, enquanto outras eram provisoriamente deslocadas para uma posição mais periférica ou então removidas definitivamente. Ali pude também agrupar as imagens em dois conjuntos (como registrado na primeira imagem acima): o da esquerda, reunindo planos fechados e abstratos de superfícies asfálticas; e o da direita, reunindo planos mais abertos e figurativos da paisagem da Avenida Castello Branco e de outros espaços.

Na parede procuro pôr a trabalhar a coleção de imagens que produzo, em um processo que frequentemente se dá em paralelo à sua própria captação, de forma que a produção das imagens e sua disposição no espaço da parede passam a afetar-se mutuamente. Assim, observo que tipo de relações podem se estabelecer entre as imagens produzidas, compreendendo também em que medida a sua própria combinação aponta para a necessidade de novas imagens (**Imagem 2.1.18**).



Imagem 2.1.18. Registro da parede do estúdio. Acervo do autor (2021).

Concomitantemente ao julgamento de cada imagem individual, é ali que a hipótese inicialmente proposta é posta à prova. É, através da avaliação do conjunto das imagens que ela produziu, que per-

sigo a questão da pesquisa. Ainda que, em alguma medida, uma hipótese seja elaborada já no momento da produção das imagens, parece-me ser somente ao dispor as imagens na parede que me vejo capaz de avaliar em que medida as situações nas quais me pus a produzir fotografias realmente dão visibilidade àquilo que eu procurava imaginar.

Naquele momento, o julgamento foi de que meu esforço ainda não dava conta de minhas pretensões iniciais, o que fez com que o processo ainda se alongasse por muitos meses. Neste percurso, derivei por caminhos que, àquela altura, eu ainda não podia prever, mas também voltei a interceptar passagens pelas quais eu já havia percorrido sem perceber. Além disso, evidenciaram-se certos arranjos que viriam chegar na forma atual do trabalho, como o tríptico registrado abaixo (**Imagem 2.1.19**), ainda que esse primeiro esforço concentrado na Avenida Castello Branco não tenha, de modo geral, satisfeito minhas pretensões.



Imagem 2.1.19. Detalhe de registro da parede do estúdio.
Acervo do autor (2021).

Posteriormente, o Sistema de Proteção Contra as Enchentes (estrutura composta por mais de 60 km de diques, construída durante a ditadura civil-militar) passaria a se tornar elemento importante para minha compreensão da obra. Sobre esses diques, encontram-se, hoje, tanto a Av. Edvaldo Pereira Paiva, quanto a Av. Presidente Castello Branco (DEPARTAMENTO DE ESGOTOS PLUVIAIS, [s. d.]). Observando retrospectivamente, é possível compreender o interesse pela Av. Edvaldo Pereira Paiva como uma antecipação de uma ampliação futura do escopo do trabalho e, de fato, como uma antecipação também de uma nova perspectiva sobre a Av. Castello Branco.

TRADUÇÃO NOSSA

a No original em espanhol: "La larga transición brasileña contribuyó para olvidarse del terror implementado por la dictadura y para la dilución de la memoria colectiva. El proceso de normalización de la sociedad y de la política brasileña ha sido marcado por la interdicción del pasado, sea en la larga duración del proceso, donde el tiempo adquiere una dimensión inerte que en sí misma produce el olvido, sea en el aspecto de la imposición del olvido, a través de la ley de amnistía, cuya consecuencia fue la neutralización moral del pasado."

b No original em espanhol: "La memoria sufre además cambios en función del presente en que es articulada, al interactuar con las preocupaciones y los intereses políticos del momento de su enunciación. Así, la memoria sobre la dictadura se constituye como un objeto de disputa constante, y son comunes los conflictos para determinar qué será registrado y transmitido a las nuevas generaciones."

2.2. Notas sobre o índice

I

Alguém que siga pela Avenida Castello Branco no sentido Sul perceberá, ao chegar no Centro de Porto Alegre, que as faixas de rolamento se descolam do solo. Sobre uma estrutura, costeada por um alambrado do lado esquerdo e com vista livre para o porto do lado direito, a via se ergue em direção aos céus em seus metros finais. A Castello Branco efetivamente se desfaz quando, ao atingir o ponto mais alto daquela curva vertical pelo espaço, é posta ao condutor uma escolha: seguir uma trajetória retilínea o levará a alcançar a Av. Mauá, que margeia o Centro Histórico, desenhando o limite entre a cidade e o rio. Alternativamente, se optar por um desvio para a esquerda, o condutor será levado a reencontrar o nível do solo em meio a uma grande área aberta no coração do desordenado centro da cidade (**Imagem 2.2.1**).

Concentremo-nos nessa segunda rota (embora a primeira alternativa também permitisse observações interessantes). Diante de si, o condutor que acaba de voltar ao nível do solo verá uma grandiosa e truculenta forma, como que extrudada em concreto armado seguindo uma curva sinuosa, desaparecendo à distância. Um grande plano, com 29 metros de largura e um comprimento que, daquela perspectiva, é indeterminável, estende-se à sua frente em direção

ao Leste. Dobra-se simultaneamente para o alto e para esquerda, prolonga-se imediatamente retomando o espaço à direita e, onde a visão de nosso condutor hipotético já não mais alcança, mergulha sob o nível do solo. Lá, em um brusco limiar, aquele plano de súbito converte-se em uma forma analítica e negativa, igualmente sinuosa, mas que agora manifesta-se como um recorte vazio e tridimensional através do solo.

Se tivesse nosso condutor a oportunidade de passar por aquele espaço cedo o suficiente em uma manhã de domingo (quando o tráfego ainda não torna implacável o propósito original daquela estrutura) e a sorte de fazer tal jornada em um dia frio de nevoeiro (quando a umidade do rio torna difusa a luz do sol que recém se levanta acima das edificações), ele poderia ser levado a pensar que está diante de uma grande escultura contemporânea. Poderia pensar, curioso, estar diante de uma obra de natureza eclética, que combina elementos formais do minimalismo com a ousadia intervencionista de um *earthwork*.

Não seria aquela estrutura, como um *L beam* de Morris, uma forma fundamentalmente contextual? Não se impõe aquela curva de concreto e asfalto, precisamente pela relação que estabelece com o espaço (com a topografia e com as demais construções) à sua vol-

ta? Simultaneamente, não exploraria aquela obra — perguntar-se-ia nosso condutor, confuso se deveria prosseguir ou seguir contemplando — o espaço fora da galeria, propondo formas abstratas através da remodelação da própria paisagem?

Se, como o antigo Edifício Ely à sua direita, aquela estrutura trouxesse estampada em sua superfície o ano de sua construção, tanto mais nosso condutor poderia convencer-se estar diante da obra de algum brilhante escultor ou escultora latino-americano ou latino-americana, negligenciado ou esquecido pelo cânone da arte contemporânea. Concluída em 7 de agosto de 1972, aquela obra poderia perfeitamente estar em diálogo síncrono com algumas das esculturas mais notáveis do século XX. (PREFEITURA DE PORTO ALEGRE, [s. d.]; REIF, 2012)



Imagem 2.2.1. Elevada da Conceição. Acervo do autor (2021).

Se, por outro lado, ao nosso condutor — que, a essas alturas, certamente já haveria incorrido em algumas infrações de trânsito por estar contemplando a paisagem urbana em local inapropriado — fosse entregue um hipotético catálogo que contivesse informações sobre aquela obra, essa primeira abordagem restaria um tanto enfraquecida. Fosse redigida uma etiqueta referente àquela construção, como as que acompanham as obras quando expostas nos cubos brancos, haveria de se ler ali:

Elevada da conceição, 1972

Prefeitura Municipal de Porto Alegre

Concreto armado e asfalto sobre a cidade

15x525x120 m

Prefeitura Municipal de Porto Alegre: certamente nosso condutor não seria obrigado a conhecer, de antemão, as nuances da biografia deste autor. Estivesse, no entanto, nosso catálogo acompanhado de um texto curatorial minimamente pertinente, este certamente haveria de fazer referência ao período da ditadura civil-militar brasileira. Também haveria de mencionar os esforços pela implementação do automóvel como modal de transporte nas grandes cidades brasileiras, replicando (em um reflexo distorcido, mas não mais aprazível) o modelo estadunidense das *highways* (ALVIM, 2018). Tampouco

poderia aquele texto curatorial hipotético omitir-se sobre os chamados *prefeitos biônicos* (formalizados através do Ato Institucional nº 3, de 1966) ou sobre a efetiva disfuncionalidade do poder legislativo, inclusive a nível municipal (consolidada na promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968) (BRASIL, 1966, 1968).

O texto também haveria de mencionar o fenômeno que ficou conhecido como *milagre econômico*¹: um momento marcado por condições externas favoráveis combinadas a um otimismo desenvolvimentista, que forjou as bases de numerosos projetos modernizantes de infraestrutura espalhados pelo país. Numa auto-incumbida “missão civilizatória”, os militares agiam como se uma mera *organização rigorosa ou uma intervenção racional* bastasse para *conduzir o país ao seu inexorável encontro com o futuro promissor*, como coloca Carlos Fico (1997, p. 84–85). Paralelamente, combinada à propaganda nacionalista, aqueles projetos faraônicos tinham ainda o efeito colateral de “entusiasmar a população e converter as energias do otimismo em saltos para o desenvolvimento” (VELLOSO E SEUS GRANDES IMPACTOS, 1970, p. 19; Apud. FICO, 1997, p. 84).

Uma vez dispostas estas informações, nosso condutor haveria de concluir estar diante de uma *paisagem ilegítima*, ao menos se ana-

1 Definido como “produto de uma confluência histórica, onde condições externas favoráveis reforçaram espaços de crescimento abertos pelas reformas conservadoras no governo Castelo Branco” (PRADO; EARP, 2003 Apud. Alvim, 2018).

lisada segundo os critérios de qualquer regime tão ou mais desejável que uma democracia liberal representativa, como a que vigorava (ao menos formalmente) no país até 1964. Aquela sinuosa tripa, serpenteando por entre os prédios, assim como outras 5 estruturas semelhantes construídas na cidade naquele mesmo período, haviam sido postas no mundo — no espaço público e com fundos públicos — através de uma institucionalidade absolutamente alheia ao desejo popular (ainda que o país tivesse a ousadia de carregar, desde 1967, o título de *República* em seu nome oficial).

O que, poderia perguntar-se nosso condutor, deu àquela estrutura o direito de existir? Sua própria materialidade, perceberia, atenta contra os princípios mesmos do estado hoje vigente, uma vez que sua construção não foi submetida ao crivo da vontade popular. E, no entanto, lá estava ela — tão concreta quanto esquecida, tão presente no espaço quanto ignorada pelo imaginário.

Mas que relevância teria — talvez perguntasse-se ele, já aliviando a força imprimida pelo pé esquerdo no pedal da embreagem, censurando-se por ter passado tempo demais parado irregularmente na via — uma estrutura concreta destituída de legitimidade diante de violações tanto mais graves aos direitos humanos perpetradas pelo estado brasileiro, seja ao longo daquela ditadura, seja antes ou

depois dela? E, por outra parte, não seria também uma postura radicalmente antropocêntrica supor que, mesmo a mais plena democracia participativa, conferiria suficiente legitimidade às violentas transformações impostas pela ação humana sobre o ambiente desde a modernidade europeia?

Eu haveria de reconhecer a justeza dessas objeções. Haveria, no entanto, de suplicar, tanto ao nosso condutor quanto ao meu leitor, que as releve (ou, melhor dizendo, siga relevando) ao longo deste capítulo e também dos vindouros. Eu mesmo as venho relevando ao longo dos últimos meses, embora as considere plenamente pertinentes. E o faço pois sustento que a atenção a essas estruturas, tanto as condições políticas de sua gênese quanto às condições simbólicas de sua existência contemporânea, pode restar um procedimento poético potente para a imaginação do autoritarismo político brasileiro e, igualmente, para uma crítica à agência humana sobre a paisagem.

II

Por mais inevitável que possa parecer, a sequência da *Avenida Castello Branco* à *Elevada da Conceição* (já que o próprio desenho viário a implica) — e dali às outras estruturas que, como a elevada, foram

erguidas na gestão de Telmo Thompson Flores², prefeito biônico de Porto Alegre no período da ditadura civil-militar brasileira (ALVIM, 2018) — tal passagem não me foi, de início, evidente. Mesmo que a professora Maria Ivone, desde nosso primeiro encontro de orientação (ainda em 16 de novembro de 2020), tenha chamado minha atenção para aqueles viadutos e para o contexto no qual eles foram construídos, foi somente em 4 de Abril de 2021 que registro em meu diário pela primeira vez meu interesse por aqueles viadutos:

Pensei em outra forma de discutir o autoritarismo no espaço urbano: registrando, em fotografias, paisagens brutalmente modificadas por obras realizadas por gestões eleitas não-democraticamente. Penso especificamente em Thompson Flores, prefeito na gestão de quem boa parte da estrutura viária de Porto Alegre — voltada para o carro — foi construída. Imagino planos abertos da paisagem de preferência com poucas pessoas ou carros — mas, penso, alguns seriam inevitáveis — em um preto e branco esmaecido, puxando para o claro, como uma imagem de uma assombração. Penso que algum tipo de texto haveria de acompanhar as imagens. Pensei em *Isto inexistente* [como um título,] no sentido de que aquelas construções, sendo produtos de um estado de excessão [sic], não deveriam existir de uma perspectiva democrática. (Notas do autor, 2021)

2 **Telmo Thompson Flores** (Porto Alegre, 1921 - Florianópolis, 2008): engenheiro de formação, foi *prefeito biônico* de Porto Alegre entre 1969 e 1975. No período, promoveu obras de infraestrutura de grandes proporções, desativou os bondes e incentivou o automóvel como modal preferencial de transporte na cidade.

Se pode observar ali a gênese de um procedimento bastante distinto daquele que me motivara a fotografar nas imediações da Av. Presidente Castello Branco, ainda que o objetivo, nos dois casos, seja o mesmo: o de procurar, na paisagem, formas de imaginar o que parecia ser uma tradição autoritária reincidente. Mas, se a Av. Castello Branco havia estado, recentemente, no centro de um amplo debate público sobre a memória da ditadura civil-militar, meu interesse pelos viadutos foi despertado (em grande medida) justamente por sua relação com o regime militar ser largamente desconhecida. Não se tratava de voltar-se a um espaço já carregado de sentidos, mas precisamente de perceber naqueles viadutos algo como um *antimonumento*: apesar de sua escala monumental, aquelas estruturas não se prestavam à memória (nem mesmo à memória dos vencedores, como no caso da Avenida Castello Branco), mas tão simplesmente ao pálido esquecimento.

Assim, o reconhecimento de uma continuidade inevidente entre um elemento ordinário da paisagem e aquele tema sobre o qual me interessava refletir foi o elemento fundamental desta nova etapa do desenvolvimento da obra. Podemos observar, portanto, o ressurgimento de uma questão que já fora central em *Cartas para ultramar*: a relação entre *tema* e *problema*, entre aquilo que estava posto diante da *objetiva* no momento do disparo do obturador e aquilo a

que eu procuro — como coloca Walter Benjamin³ (2009, p. 504, [N 3, 1]) — *dar legibilidade* através daquela imagem.

Noções como a *faculdade do olhar* e os *fragmentos hiperobjéticos*, que apresentei anteriormente como forma de elaborar essa questão, ressurgem aqui. Mas as particularidades deste trabalho apontam para uma outra abordagem possível diante de um mesmo problema. Assim, pretendo retomá-lo, desejando não simplesmente repetir posições já apresentadas, mas desdobrando aquelas posições em direções novas.

Para tanto, experimentei colocar lado a lado passagens de dois textos — bastante distintos um do outro, mas difundidos em suas respectivas áreas — atentando à aparição de uma mesma imagem em ambos. Não o faço com o rigor de quem busca a origem dessa coincidência ou mesmo pretendendo que sua ocorrência deva ser considerada ao analisar, independentemente, cada um dos textos. O faço, sim, na expectativa de que a justaposição destes dois textos e a atenção à recorrência desta imagem recoloque *tema e problema* em um novo contexto. Exercitando a mesma atitude especulativa com que ponho em sequência as fotografias na parede do estúdio,

3 **Walter Benjamin** (Berlin, 1892 - Portbou, 1940): ensaísta, filósofo e crítico literário alemão. Associado à Escola de Frankfurt e à teoria crítica, Benjamin desenvolveu uma obra marcante para as reflexões sobre história e sobre a modernidade.

procuro elaborar uma aproximação frágil entre história e fotografia através destes dois textos. Vamos a eles.

III

Em uma passagem da *Filosofia da caixa preta*, Vilém Flusser compara o gesto daquele que produz imagens técnicas ao gesto do caçador em busca de sua preza:

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. (FLUSSER, 1985, p. 18)

Neste sentido, *o fotografar* ecoaria esse deslocamento pela *floresta densa*, constituída por *objetos culturais* que, por terem sido intencionalmente produzidos, *vendam ao fotógrafo a visão da caça*. O fotógrafo se desloca para *driblar as intenções escondidas naqueles objetos*. Assim, ao fotografar, o fotógrafo *avança contra as intenções da sua cultura*:

Por isto, fotografar é gesto diferente, conforme ocorra em selva de cidade ocidental ou cidade subdesenvolvida, em sala de estar

ou campo cultivado. Decifrar fotografias implicaria, entre outras coisas, o deciframento das condições culturais dribladas [pelo fotógrafo enquanto ele fotografava]. (FLUSSER, 1985, p. 18)

Como já visto, temos, na imagem de Flusser, um fotógrafo que, como um caçador, se desloca pelo espaço à procura de algo que não está evidente *a priori*. O gesto fotográfico seria a tomada de uma posição diante do mundo visível a partir de articulações abstratas, essencialmente invisíveis: “O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens” (FLUSSER, 1985, p. 19).

A figura do caçador aparece também em *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, texto no qual Carlo Ginzburg⁴ (1991, p. 154) sustenta a existência de uma complexa *constelação de saberes* que se estenderia desde as ciências humanas contemporâneas, passando pela psicanálise, pela medicina hipocrática, pela arte divinatória mesopotâmica, até a suas origens pré-históricas no “gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênese humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa”. Desse

4 **Carlo Ginzburg** (Turin, 1939): historiador e professor italiano, associado ao campo da micro-história, Ginzburg se notabilizou pela sua pesquisa sobre crenças religiosas populares no início da Idade Moderna, mas tem escritos de grande circulação sobre temas variados.

gesto partiria uma genealogia de práticas que têm como característica comum

a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, *remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente*. [...] O caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque era o único capaz de *ler, nas pistas mudas* (se não imperceptíveis) *deixadas pela presa, uma série coerente de eventos*. (GINZBURG, 1991, p. 152, grifo nosso)

Assim, na prática do historiador — como na do clínico, do psiquiatra ou do adivinho — sobreviveria uma abordagem diante do mundo que tem sua origem em uma imagem da caça muito próxima àquela invocada por Flusser. O esforço para elucidar um fato histórico, para decifrar a mensagem dos deuses nas entranhas de animais ou para localizá-lo na floresta a partir de seus vestígios estaria ligado ao mesmo procedimento: o escrutínio de uma realidade ínfima e particular como meio para acessar eventos cuja ocorrência se desenvolveu, se desenvolve, ou se desenvolverá além dos limites espaciais ou temporais da observação direta.

Assim, ao justapor o caçador e o adivinho, Ginzburg (1991, p. 152–153) vê, de um lado, “esterco, pegadas, pêlos, plumas; de outro, entranhas de animais, gotas de óleo na água, astros, movimentos involuntários do corpo e assim por diante”. Mas temos, em ambos

casos, a atenção ao *particular* e o esforço para *designar coisas através de coisas*. O esforço para *fazer falar as pistas mudas* (e a partir delas, construir conceitualmente uma realidade inacessível) seria o que nos permite pôr lado a lado tais práticas tão diversas.

Ora, e não é isso o que procuro fazer através da fotografia? Ou, para formular uma proposição mais próxima da de Flusser, não é exatamente isso que *o aparelho fotográfico me obriga a fazer*? Não é todo gesto fotográfico (necessariamente) um gesto que se volta para uma realidade ínfima e particular? E não nos ensina Flusser que esse gesto sempre se dá através da referência a um conceito e, portanto, a uma entidade abstrata e inacessível em sua totalidade?

Assim, a montagem apresentada por Ginzburg, que traça uma linha do caçador ao historiador, me instiga a refletir: poderia, a prática do fotógrafo-caçador de Flusser, ser incluída naquela constelação de saberes? Seria, mais especificamente, o raciocínio que me colocou diante daqueles viadutos também herdeiro, em alguma medida, de tal paradigma indiciário? Não seria a intuição que senti ao imaginar o autoritarismo (um fenômeno eminentemente abstrato e não experimentável diretamente) a partir de um viaduto (uma realidade particular e específica) análoga àquele gesto do caçador, do adivinho ou do historiador?

O exercício a que me proponho, no entanto, não é o de responder com rigor à última pergunta *Me limito a observar o Inquerito de Testemunhas Concretas* seguindo algumas das linhas de campo — evidências de forças atrativas e repulsivas — que surgem quando se justapõem a minha prática de fotografia e a de um historiador. Começemos pelas atrativas.

IV

Há, ao longo de toda a extensão de *Sinais*, um reconhecimento do olhar, esse gesto tão caro à minha prática poética, como um gesto também intimamente associado às práticas herdeiras daquele *paradigma indiciário*.⁵ Mas outros historiadores também destacam o olhar ao refletirem sobre suas práticas. Em *Sensibilidades: Escrita e leitura da alma*, por exemplo, Sandra Pesavento⁶ aponta para certas características necessárias ao olhar de um

5 Ao fazer um relato da medicina renascentista, por exemplo, Ginzburg (1991, p. 165) destaca que, enquanto Galileu fundava todo um modelo epistemológico descolado da experiência sensível e focado em um pragmatismo cartesiano, a “vista [...] tornava-se o órgão privilegiado das disciplinas para as quais estava vedado o olho supra-sensível da matemática.”

6 **Sandra Jatahy Pesavento** (Porto Alegre, 1946 - Porto Alegre, 2009): professora, pesquisadora e historiadora brasileira, Pesavento se destacou como um dos grandes expoentes do seu campo, tendo como grande foco de estudo a cidade de Porto Alegre. Inicia sua carreira desenvolvendo uma pesquisa de vertente marxista e, no fim da carreira, muda seu foco para a história cultural.

historiador, características estas das quais minha *faculdade do olhar* parece ter involuntariamente ecoado.

Segundo Sandra (cuja pesquisa teve justamente a cidade de Porto Alegre como principal objeto de estudo), a tarefa do historiador seria encontrar a “tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidades, objetividades palpáveis” deixadas pelo passado. E, para localizar esses *traços* (fontes que fundamentam a narrativa construída pelo historiador com vistas a trazer *tornar tangíveis sensibilidades de outros tempos*), seria necessária uma *re-educação do olhar*. Somente “pelo esforço da imaginação, pela educação e adestramento do olhar, recolhendo sinais, indícios, tecendo correlações, estabelecendo nexos entre as marcas deixadas” que o historiador seria capaz de “reconhecer na *cidade moderna, transformada, descaracterizada, pasteurizada, impessoal*, as cidades do passado”, e assim trazê-la, para o presente. (PESAVENTO, 2007, p. 19–20, grifo nosso)

Na noção de *olhar* delineado pela historiadora, já parecem estar presentes elementos que eu viria a destacar ao analisar o gesto do olhar em *Cartas para ultramares*. Em ambos casos, o olhar é associado a uma postura ativa por parte do sujeito que olha, configurando-se como um saber que deve ser desenvolvido e que prescinde também

de um *esforço* no momento de seu exercício — uma *faculdade*, nos termos de Fabiani, Gasparani e Sergio. Ao reconhecer, nesse gesto consciente e ativo, uma potência cognitiva, meu pensamento parece também aproximar-se do de Pesavento, para quem tal olhar seria capaz de *localizar na cidade presente a complexidade da experiência passada*.

Para além das coincidências, Pesavento chama a atenção para uma questão que se torna inevitável no contexto do processo que iniciou em *Inquérito de Testemunhas Concretas*. A autora destaca que o “olhar do historiador da cultura, *detentor de uma bagagem específica de saber acumulado* [...] interpretará tais sinais, estabelecendo nexos e relações para tentar chegar ao tal mundo do passado” (PESAVENTO, 2007, p. 12, grifo nosso).

Parece-me que uma *bagagem específica de saber acumulado* associada ao olhar pode ser comparada àquela noção de uma *névoa* que envolve o olhar, brevemente comentada anteriormente, mas que retorna aqui com um protagonismo particular. Ao observar o processo de produção dessas imagens, me parece impossível negligenciar a importância da coleta de *informações* — seja através de uma pesquisa bibliográfica ou de uma coleta de outra natureza — paralela à (ou, até, *constituente da*) prática fotográfica.

No caso de *Inquérito de Testemunhas Concretas*, por exemplo, minha experiência cotidiana dos viadutos nunca fora suficiente para que eu os reconhecesse como temas de interesse para minhas fotografias.⁷ Inicialmente, aquelas estruturas não me chamavam a atenção. Foi um comentário de Maria Ivone, apontando a associação entre os viadutos à ditadura civil-militar, que me fez reagir. Essa reação, que só se deu meses depois de ter ouvido o comentário pela primeira vez, fez com que eu os visse como elementos significativos, e assim como temas em potencial para fotografias. Alguma acumulação e organização daquela *bagagem* foi fundamental para a reflexão sobre aquela via, e fez com que eu me orientasse na *floresta densa da cultura* e localizasse naqueles viadutos, *indícios*, para retomar Ginzburg, ou *presas*, para retomar Flusser.

Neste sentido, aponto que estas imagens nascem de um encontro entre uma pesquisa de natureza teórica, na qual busco por informações que constituam chaves para uma leitura da paisagem, e uma experiência direta desta paisagem, tanto no cotidiano quanto em saídas de campo dedicadas exclusivamente à produção de imagens. As pistas recolhidas retornam à prática fotográfica e orientam-na a buscar, através de um olhar atento sobre a paisagem da cidade,

7 Nem mesmo as passagens frequentes pela Elevada da Conceição, quando fotografava a Av. Castello Branco com frequência e já procurava ativamente por formas de refletir sobre o autoritarismo através da paisagem, foram, em si mesmas, suficientes.

por manifestações daqueles processos que me inquietam. Estabelece-se assim, através da analogia com a prática do historiador uma articulação consonante, mas distinta, daquela proposta entre *olhar, tema e hiperobjeto*.

V

Espreita, no entanto, uma força repulsiva na aproximação entre fotografia e história que aqui proponho. Ou, quando menos, parece haver uma questão a ser elaborada. Tratemos de elaborá-la: se procuro aproximar minha prática poética da prática de um historiador, seria tentador argumentar que a fotografia constituiria um suporte privilegiado para tanto. Se a história é, como coloca Pesavento (2007, p. 19), “uma ficção controlada, não só pelo método, mas, sobretudo, pelas fontes, que *atrelam a criação do historiador aos traços deixados pelo passado*”, se poderia pensar que o caráter *indiciário* comumente associado à imagem fotográfica funcionaria como o elo que *atrelaria* (através da gênese mesma da imagem) a ficção produzida (a obra) aos *traços deixados pelo passado* (os viadutos). É fundamental problematizar tal proposição.

Como se sabe, há uma longa tradição no pensamento da fotografia que procura diferenciá-la de outros meios de produção de imagem destacando o fato de que a imagem fotográfica está associada a uma

“contigüidade [sic] física do signo com seu referente”, como colocam Dubois e Van Cauwenberge⁸ (2009, p. 45). De Roland Barthes⁹ a Rosalind Krauss¹⁰, não faltam exemplos de pensadores que tomam essa característica não somente como elemento definidor da fotografia, mas também como uma característica intrínseca e preponderante na *experiência* diante das imagens fotográficas de forma geral. Vejamos como Krauss, em seu clássico ensaio *Notes on the Index: Seventies Art in America*, define um índice no contexto da linguística:

Diferentemente dos símbolos, os índices estabelecem seu significado através de uma relação física com seus referentes. São as *marcas* ou *vestígios* de uma *causa particular*, e essa causa é a coisa a que se referem, o objeto que significam. Na categoria do índice, colocaríamos vestígios físicos (como *pegadas*), *sintomas médicos* ou os referentes reais dos dêixis. As sombras projetadas também podem servir como signos indiciais de objetos... (KRAUSS, 1977, p. 70, grifo nosso)^a

Vestígios, pegadas, marcas associadas a uma causa particular: uma primeira leitura poderia apontar para uma cacofonia impor-

8 **Philippe Dubois** e **Geneviève Van Cauwenberge**: professores, pesquisadores e críticos belga, cujas obras concentram-se principalmente no campo do cinema.

9 **Roland Barthes** (Cherbourg, 1915 - Paris, 1980): foi um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

10 **Rosalind Krauss** (Washington, D.C, 1980): professora, crítica e teórica da arte estadunidense, é pesquisadora renomada em particular nos campos da escultura, pintura e fotografia do século XX.

tante entre Krauss e Ginzburg.¹¹ Vejamos, portanto, como o pensamento da autora se desdobra em uma análise geral do estatuto da imagem fotográfica:

Cada fotografia é o resultado de uma impressão física transferida por reflexos de luz em uma superfície sensível. A fotografia é, portanto, um tipo de ícone, ou semelhança visual, que guarda uma relação *indicial* com seu objeto. Sua separação dos ícones verdadeiros é *sentida* pela absolutidade dessa gênese física [...]. (KRAUSS, 1977, p. 75, grifo nosso)^b

Na proposição de Krauss, chama a atenção um aspecto particular: a sugestão de que a separação entre a fotografia e os ícones verdadeiros (portanto seu caráter indiciário) é *sentida*, perceptível, atuante na experiência de alguém que se coloca diante de uma imagem fotográfica. Proponho uma análise cronológica do gesto fotográfico como meio de problematizar essa opção por pensar a fotografia como um índice antes de tudo.

11 É importante anotar que Krauss invoca a noção de índice com um sentido muito específico associado ao campo da linguística peirceana, como veremos a seguir. Este sentido específico não parece estar presente em Ginzburg, constituindo uma diferenciação fundamental, a qual não podemos minimizar. No entanto, tampouco me parece possível — no escopo da aproximação que proponho — negligenciar a ocorrência da noção de índice, ainda que em sentido geral, em discussões marcantes envolvendo as imagens técnicas.

Observemos que, em qualquer fotografia, o momento de formação da imagem (supostamente indicial) já sucede, necessariamente, um momento anterior. Este, segundo Dubois e Van Cauwenberge (2009, p. 51), compreende “tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo”, como a escolha do tema, a configuração do aparelho e a da composição da imagem, por exemplo. Mais do que isso, aquele frágil momento indicial sequer seria acessível à experiência sem um momento posterior em que “todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem”, procedimentos indissociáveis da inserção da imagem fotográfica “nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais – imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família” (DUBOIS; VAN CAUWENBERGE, 2009, p. 51).

Se fôssemos, de fato, isolar a imagem fotográfica daquele momento que sucede o frágil instante indicial, ela não seria mais do que uma potência, latente e invisível, em uma superfície fotoquímica ou em um cartão de memória. Se fôssemos isolar a imagem fotográfica também do momento que antecede a *gênese física da imagem* (nas palavras de Krauss), estaríamos, de fato, sem imagem alguma, uma vez que são aqueles mesmos procedimentos que a *realizam*. Em suma, na mesma medida em que não me parece possível imaginar uma fotografia independente de um referente, como coloca Bar-

thes (2018, p. 114) com justeza, também não me parece possível sequer *ver* uma fotografia deslocada dos gestos *culturais, codificados e dependentes da intenção humana* que a envolvem.

É nesse sentido que me parece que a abordagem, tanto Barthes quanto Krauss, trata a fotografia de forma abstrata e isolada¹²: para que se possa resumir a fotografia a um fenômeno indicial (tanto a nível ontológico quanto, e especialmente, a nível fenomenológico), seria *preciso* negligenciar procedimentos absolutamente indispensáveis a qualquer experiência concreta da imagem fotográfica que cercam, de ambos os lados, o breve evento indicial. Seria preciso deslocar a fotografia dos gestos que precedem e que sucedem a exposição da superfície fotográfica à luz, sem os quais jamais veríamos fotografia alguma.

Ainda que essa atenção a uma *intencionalidade* inexpugnável e intrínseca à produção e à difusão de qualquer imagem técnica já figure em *Filosofia da Caixa Preta* de Flusser, ninguém melhor que Allan Sekula¹³, em seu ensaio *On the Invention of Photographic Meaning*,

12 O que não deixa de ser irônico, dada a pretensão notadamente fenomenológica (Cf. ENTLER, 2006) adotada por Barthes.

13 **Allan Sekula** (Erie, 1951 - Los Angeles, 2013): professor, artista e escritor estadunidense, a obra de Sekula frequentemente investiga grandes sistemas econômicos através da fotografia.

formalizou a impossibilidade da experiência de uma fotografia dissociada dos discursos que invariavelmente participam (estes sim, de forma determinante) de qualquer experiência de uma fotografia no mundo real. Para Sekula (1984a, p. 5)^c, o *mito da transparência do meio* constitui um *fragmento particularmente obstinado do folclore burguês* quando se trata da fotografia:

Frequentemente nos é dito que a fotografia “tem sua própria linguagem”, que ela está “além da fala”, que ela é uma mensagem de “significado universal”, em suma, que a fotografia é uma linguagem ou sistema de signos universal e independente. Implícita nesse argumento está a noção quase-formalista de que a fotografia deriva suas propriedades semânticas de *condições que residem na própria imagem*. Mas se aceitarmos a premissa fundamental de que a informação é o resultado de uma relação culturalmente determinada, então não podemos mais atribuir um significado intrínseco ou universal à imagem fotográfica. (SEKULA, 1984a, p. 4–5, grifo nosso)^d

Parece-me que um primeiro ponto fundamental que distancia Barthes ou Krauss de Sekula é que este se opõe à *derivação de propriedades semânticas de uma fotografia a partir de condições residentes na própria imagem*.¹⁴ Paralelamente, conquanto Sekula reconheça

14 Neste sentido, entendo que se poderia, como parece pretender Barthes no início d’*A Camara Clara*, recorrer à indicialidade como característica ontológica da fotografia

que Barthes (2018, p. 75) observa a possibilidade de que códigos atuem sobre uma fotografia, o estadunidense se opõe à separação operada por Barthes entre um aspecto *conotativo* e um aspecto *denotativo* das fotografias, sustentando que tal distinção não encontra correlação na experiência concreta¹⁵: “Qualquer encontro significativo [*meaningful*] com uma fotografia deve necessariamente ocorrer no nível da conotação.” (SEKULA, 1984a, p. 5)^e

Sekula (1984a, p. 5)^f, neste sentido, se recusa afastar a fotografia da noção de *tarefa*, ou seja, de um caráter intencional (e, portanto, social) indissociável da produção de imagens técnicas, opondo-se àquela abordagem que concebe a imagem fotográfica enquanto

(ainda que, particularmente, eu considere tal posição pouco produtiva). De qualquer forma, um problema mais marcante surge quando se procura estender essa suposta característica ontológica à condição de uma característica definidora da experiência mesma das imagens, como acabam por fazer tanto Barthes quanto Krauss. Em sentido semelhante, André Rouillé (2009, p. 195) afirma que autores como Barthes acreditam “que ‘a’ fotografia é dotada de invariantes estruturais, e buscam tais invariantes na matéria e na técnica elementares do procedimento. Desse modo, matéria e técnica vêm sustentar uma postura que associa o essencialismo do procedimento ontológico e as evocações pragmáticas — curiosa associação, que tira sua autoridade de Peirce, cuja pragmática era, decididamente, antimetafísica.”

15 De fato, se fôssemos nos referir aos termos estabelecidos por Dubois e Van Cauwenberge, a maioria das percepções sobre a fotografia às quais Sekula se refere nesta passagem em particular estariam entre aquelas que *tratam a fotografia como ícone*, e não como índice. No entanto, esta distinção parece secundária para Sekula, por motivos que apresento no corpo do texto.

ente abstrato, deslocado de um contexto, de um *discurso fotográfico*, de “um sistema dentro do qual a cultura explora fotografias para diversas tarefas representacionais”:

Toda imagem fotográfica é um sinal [*sign*, igualmente traduzível como *signo*], antes de tudo, do interesse de alguém em enviar uma mensagem. Toda mensagem fotográfica é caracterizada por uma retórica tendenciosa. Ao mesmo tempo, os termos hegemônicos do discurso fotográfico negam essa função retórica em uma afirmação do “valor de verdade” associado à miríade de proposições feitas dentro do sistema [fotográfico]. (SEKULA, 1984a, p. 5–6)^g

Fica claro, então, que o caráter de indicialidade que, segundo Pesa-vento, lastreia a prática histórica não poderia ser associado a características intrínsecas ao suporte fotográfico. Ao refletir sobre minha prática e aproximá-la da de um historiador, me parece que a imagem fotográfica aparece muito mais próxima ao rascunho de um texto do que de um indício ou de uma fonte.

O que quer que haja de indicial em minhas imagens não as relaciona com os fenômenos aos quais eu pretendo que elas apontem. Contudo, essa extensa — mas indispensável — negação de um caráter indicial como característica determinante do meio fotográfico estaria implicando em uma inconsistência intransponível na aproximação entre fotografia e história? Parece-me que não é este o caso.

VI

A aparente impossibilidade de tomar o folclórico caráter indicial das imagens fotográficas como âncora para a aproximação que aqui proponho entre fotografia e história revela, de fato, a necessidade de voltar nossa atenção justamente às duas metades da prática fotográfica cindidas pelo instante indicial. Assim temos, de um lado, o olhar, a tomada de posição, a seleção de um tema e de uma perspectiva e da condição de onde fotografá-lo; de outro, a miríade de possibilidades que se abrem a partir da exposição da superfície fotossensível à luz. Procurei sugerir que, em cada um destes dois momentos, podemos observar (de formas distintas) aproximações entre a prática de um fotógrafo e a de um historiador.

Começamos retomando o olhar e atentando novamente ao enigmático espaço descrito por Flusser como a selva *densa da cultura*, na qual está inscrita a caça do fotógrafo:

O fotógrafo caça, a fim de descobrir *visões até então jamais percebidas*. E quer descobri-las no interior do aparelho. Na realidade, o fotógrafo procura estabelecer situações jamais existentes antes. Quando caça na taiga^[16], não significa que esteja procurando por

16 Taiga: “Região localizada no hemisfério norte, ao sul da tundra, e que abrange áreas da América do Norte, Europa e Ásia. É constituída, predominantemente, de árvores

novas situações lá fora na taiga: mas sua busca são pretextos para novas situações no interior do aparelho. (FLUSSER, 1985, p. 18, grifo nosso)

Assim, temos que o deslocamento do fotógrafo em busca de sua presa não se trata (necessariamente) de um deslocamento literal do indivíduo munido de um aparelho fotográfico no espaço euclidiano de nossa existência corpórea. A caça de Flusser se dá, de fato, em um espaço metafísico, *espaço programático*, que compreende a totalidade de perspectivas, temas e configurações possíveis, ou seja, previstas no *interior* do aparelho fotográfico. A caça implicada no gesto fotográfico é uma caça epistemológica — cabe lembrar que o gesto do fotógrafo é, para Flusser (1994, p. 104), um gesto filosófico. Assim definida, a caça fotográfica é, portanto, uma empresa cujo sucesso não é necessariamente determinado pela localização de um objeto *lá fora no mundo*, mas pela localização, *cá dentro no aparelho*, de uma perspectiva ainda inédita e, portanto, *informativa*, não do tema em si (no meu caso, o viaduto) mas do *conceito* que o fotógrafo procura *articular em cena* (a tradição autoritária brasileira).

coníferas, embora haja algumas espécies de folhas largas, como o álamo e a bétula; floresta boreal, floresta de coníferas do norte.” (TAIGA, 2015)

Articular conceitos em cenas: caçar significa localizar pistas, fazer suposições e tomar caminhos com base em inferências para seguir uma presa invisível, seja ela um animal escondido na mata ou um hiperobjeto escondido no tecido urbano. O fotografar tratar-se-ia, portanto, de um gesto que, por natureza, parte de uma atenção ao específico: algo que podemos apreender com *A Câmara Clara* é que toda a fotografia de fato se refere, em sua gênese, a um referente específico. Não se pode apontar a lente para uma abstração — e é à *escolha do referente* e à forma como a cena o enquadra que se refere o gesto da caça em Flusser.

Como o caçador ou o adivinho, o fotógrafo atenta para o específico como meio, executando ali uma série de operações abstratas que podem lhe permitir articular um conceito, dar legibilidade a abstrações a partir da especificidade. Assim, é naquilo que — para retomar Dubois e Van Cauwenberge (2009, p. 51) — “prepara e culmina na decisão derradeira do disparo” (e não no disparo em si) que me parece possível localizar, em minha prática, traços que remetem ao paradigma indiciário de Ginzburg.

Quero dizer que, se é possível localizar algum caráter historiográfico em minha busca no interior do aparelho fotográfico, ela não está atrelada ao caráter indicial da fotografia. Ela se manifes-

ta, de fato, na *acumulação daquela bagagem específica* que me orienta à procura de pistas na floresta densa da cultura como instrumento para a localização de imagens informativas no interior do aparelho fotográfico.

Da mesma forma que, para o caçador, não basta encontrar o animal e abatê-lo com um golpe decisivo — é preciso tirar-lhe a pele, dividir sua carne (talvez assá-lo) e só então comê-lo —, ao fotógrafo, o *click* não basta. Quer se queira, com a fotografia, fazer arte, medicina, ou propaganda, é preciso construir uma estrutura capaz de *significar*¹⁷ as imagens produzidas. Esta construção, segundo entendo, não deve ser pensada como um gesto externo à prática fotográfica (ainda que, na maioria dos casos, aquele que opera a câmera fotográfica não tenha esta etapa sob seu controle, ou mesmo em suas preocupações), uma vez que, como destaquei, qualquer experiência de uma imagem fotográfica será determinada justamente pelo contexto construído em torno da imagem. Como a prática de um escultor renascentista não pode ser reduzida a um único golpe do cinzel sobre o mármore, a prática do fotógrafo não se encerra em um disparo do obturador.

Como a “imagem das estrelas (*stellae*)” em Benjamin, que “somente recebe o significado em sua completude quando estendida à cons-

17 Um procedimento que Sekula (1984b) torna evidente em *The Instrumental Image: Steichen at War*.

telação (*con-stellatio*)”, me parece que também as fotografias somente ganham sentido quando “se articulam em relação ao olhar do observador” (RIBEIRO, 2022, p. 90). Daí que a elaboração das formas de apresentação da fotografia — a montagem de constelações de imagens (e até de não-imagens) — seja parte intrínseca do gesto fotográfico, e não um mero apêndice.

Portanto, na fotografia como no cinema, a montagem deve ser considerada tão parte da obra quanto a própria captação das imagens. É verdade, uma fotografia pode existir sem uma legenda, mas ela *não pode existir* fora de um campo discursivo no qual se manifesta a noção de tarefa, os termos nos quais a cultura procura explorar aquelas fotografias — retomando as formulações de Sekula. Os gestos — do fotógrafo, em sentido estrito, ou de outrem — que visem constituir este campo devem ser, portanto, considerados como partes indissociáveis do próprio gesto fotográfico, e não como alheios a ele.¹⁸ Assim como o historiador opera a técnica da montagem para dar legibilidade às imagens do passado, construindo uma “rede de superposição e contraposição dos traços, em relações de analogia, contraste, combinação”, também na montagem do fotógrafo “o

18 Uma discussão interessante nesse sentido, especificamente sobre a perspectiva de Sekula (em oposição à de Jeff Wall) se encontra em *A matter of cleaning up: Treating history in the work of Allan Sekula and Jeff Wall*, de Hilde Van Gelder (2007).

método detetivesco de Carlos [sic] Ginzburg [...] se encontra com a proposta de Walter Benjamin da técnica da montagem para a análise das imagens” (PESAVENTO, 2007, p. 20).

Proponho que traços do paradigma indiciário de Ginzburg possam ser observados justamente nos dois momentos que envolvem aquele instante no qual costumam se concentrar os que afirmam ser a imagem fotográfica uma imagem essencialmente indiciária. Primeiramente, na *faculdade do olhar* — da qual já falamos extensivamente anteriormente, e a qual já retomamos há poucas páginas — e, posteriormente, na montagem dessas fotografias em formas não simplesmente *visíveis*, mas também, idealmente, em formas que *viabilizem* algo além de si mesmas. Dediquemos, portanto, mais atenção a esse gesto de montagem.

VII

Em 1930, Bertolt Brecht¹⁹ (Apud. BENJAMIN, 1994a, p. 106), afirmava que uma “fotografia das usinas Krupp ou da A.E.G. não ensina praticamente nada sobre essas instituições”. Mas, e quanto a duas fotografias das usinas Krupp? E, que tal, uma fotografia de uma siderúrgica

19 **Bertolt Brecht** (Augsburg, 1898 - Berlim Oriental, 1956): poeta e dramaturgo modernista, a obra Brecht é frequentemente associada ao teatro épico e a uma forte conotação política de matriz marxista.

indeterminada acompanhada de um epigrama nada indeterminado? Brecht nos alertava, com razão, que o simples oferecimento de uma realidade por vezes não basta, sendo preciso montá-la, e, para essa montagem, a fotografia poderia ser um meio potente.

O próprio poeta chegaria a essa conclusão em seu *Kriegsfibel*, anos depois. Comentarei mais atentamente sobre essa obra no capítulo seguinte; por ora, cabe observar que, ali, Brecht — esse marxista amigo de Benjamin — tomava a forma epigramática para legendar as imagens da imprensa de que se apropriava; por sua vez, Sekula — esse leitor de Marx e também de Benjamin²⁰ — encontra, no que ele mesmo define como uma *argumentação discursiva ensaística*, uma estrutura para organizar a apresentação de suas profundas pesquisas, labirínticas e encantadoramente autorreferentes.

Ainda que não abandone as legendas propriamente ditas (pelo contrário), a justaposição de textos e fotografias em *Fish Story* (1998), por exemplo, vai (como em Brecht), muito além da simples legenda: a forma da obra de Sekula é uma montagem na qual a fotografia aparece, em suas próprias palavras, “em uma espécie de conjunto

20 Talvez seja excessivo destacar que a coletânea de ensaios teóricos e obras poéticas de Sekula se chama *Photography Against the Grain*. Lembremos que “against the grain” é uma tradução inglesa usual para o “a contrapelo” de Benjamin, ao mesmo tempo em que *grain* alude ao ruído, em particular o da fotografia analógica.

[ensemble], como se um ensaio em prosa estava sendo representado [played out]"²¹ (TCHEN, 2004, p. 165)^h. Entendo que essa forma argumentativa, discursiva e primariamente ensaística seja o elemento central da escritura sekuliana, escritura esta que ocupa um lugar de destaque em sua montagem [assemblage] – ou, para ficar em seus próprios termos, conjunção [ensamblaje] – um emaranhado construído *ao redor e a partir* das imagens fotográficas.

Notemos uma passagem de *Fish Story* que considero representativa da faculdade constelativa e dialética da qual a obra de Sekula é dotada: uma página dupla, onde na página par (na esquerda) vemos um texto e na ímpar (na direita) uma fotografia (**Imagem 2.2.2**). O texto se constitui de quatro parágrafos concisos, cuidadosamente montados, e numerados em algarismos arábicos. Na fotografia, vemos uma tabela impressa em uma folha de papel suja e desgastada, que apresenta o que parecem ser valores de referência para procedimentos mecânicos que desconhecemos. Quando, algumas páginas depois, Sekula (1998, p. 30)ⁱ apresenta a legenda daquela imagem, lemos: “Cabine do soldador no falido Estaleiro Todd. Dois anos após o [seu] fechamento. Porto de Los Angeles. São Pedro, Califórnia. Julho de 1991.”

21 *Ensemble e played out*: chamo aqui a atenção a aparição de termos que parecem aludir ao jargão da dramaturgia, aparição essa que não tive tempo hábil de investigar.



Imagem 2.2.2. Registro de re-edição de *Fish Story*, de Allan Sekula. Mack Books (2021).

O texto da página par, que aqui me interessa particularmente, é o primeiro²² texto propriamente dito na forma-livro da obra²³ e põe a trabalhar algumas das principais questões abordadas em *Fish Story*:

22 Desconsidero aqui uma passagem de Aristóteles citada no epílogo.

23 Que também é apresentada como exposição que, nas palavras de Sekula é, simultaneamente, *mais e menos* que o livro, enquanto que este é, ao mesmo tempo, *menos e mais* que a exposição. (TCHEN, 2004, p. 155–156)

a economia contemporânea observada, em sua materialidade camuflada, através do comércio marítimo. No terceiro parágrafo, Sekula afirma:

O que se vê em um porto é o movimento concreto de mercadorias. Esse movimento só pode ser explicado em sua totalidade através do emprego da abstração. Marx já nos diz isso, mesmo que ninguém mais o esteja ouvindo. Se a bolsa de valores é o lugar onde impera o caráter abstrato do dinheiro, o porto é o lugar onde os bens materiais aparecem a granel, no próprio fluxo das trocas. Valores de uso deslizam canal a dentro; a Arca não é mais um bestiário, mas uma enciclopédia de comércio e da indústria. Daí o antigo encanto mercantilista dos portos. Mas quanto mais regularizado, literalmente containerizado, o movimento de mercadorias nos portos, ou seja, quanto mais racionalizado e automatizado, mais o porto se assemelha à bolsa de valores. (SEKULA, 1998, p. 12)ⁱ

Os elementos ali destacados aparecem proeminentemente ao longo de todo aquele capítulo. O par de páginas anterior parece mostrar uma cena em que um menino, carregando uma sacola de compras e vestindo roupas estilosas, observa, de dentro de um *Ferry*, um navio cargueiro que navega no sentido contrário. A página seguinte nos mostra uma cena nas entranhas de um navio pesqueiro: três operários (dois deles negros e um deles asiático) se contorcem entre

mangueiras e canos em um ambiente apertado, escuro e aparentemente insalubre. A última imagem do capítulo mostra um contêiner sobre um caminhão-robô, desenhado para mover cargas automaticamente entre os terminais do porto de Rotterdam; a seu lado, uma jovem mulher que outrora trabalhara em um estaleiro procura por cobre em uma massa de sucata. (SEKULA, 1998, p. 10–30)

Como se vê, o Sekula-poeta (se é que poderíamos chamá-lo assim) responde à altura ao Sekula-teórico (se é que faz sentido a distinção), e aquele que se recusa a separar a fotografia da noção de *tarefa* encontra, numa montagem imbricada em um tipo particular de legenda-ensaio, um meio profícuo para a constelação de fotografias. Parece-me que, nesse emaranhamento visual-textual, podemos localizar o eixo principal de um projeto, talvez um tanto mais sistemático e menos patético²⁴, mas tão epistêmico quanto o de Brecht.

VIII

Foi essa forma, a escritura de Sekula, que se tornou horizonte para a redação de textos que haveriam de acompanhar as imagens dos viadutos — cuja necessidade eu já mencionava quando registrei, pela primeira vez em meu diário, a intenção de fotografá-los — mas que, até o contato com *Fish Story*, eu ainda não havia conseguido dar forma.

24 Patético no sentido grego, referente à emoção e, aqui, em particular, à dor.

Em *Notas sobre a natureza dos viadutos*, procuro me aproximar daquele modelo compondo um ensaio-obra de caráter algo introdutório e aberto. Explorando o fato de que, na língua portuguesa, há palavras distintas para *pontes* e *viadutos*²⁵, procuro introduzir no discurso (de forma sutil, mas crítica) a relação entre o homem moderno e a paisagem, bem como a noção de progresso.

A imagem da ponte está comumente associada à conexão, à aproximação, à superação de um obstáculo que a *natureza* impôs ao *homem* (normalmente uma porção de água: um rio, um lago, ou uma baía). Assim, pode-se pensar que as pontes conectam. Permito-me aqui suprimir minhas divergências diante deste pressuposto temerário apenas para propor que os viadutos sejam vistos sob a ótica oposta, apesar de sua semelhança morfológica com as pontes.

Viadutos não ligam porções de terra anteriormente desconexas, mas reconfiguram uma paisagem geralmente já integrada, de forma a isolar fluxos que anteriormente se cruzavam. Mais do que conectar, os viadutos suspendem: rompem. Como cicatrizes, cortam uma área anteriormente plana (ou artificialmente aplanada) produzindo uma barreira tanto visual quanto topológica. [...]

Mas ao descolar diferentes trajetórias que em uma esquina coexistiram, curvando-as verticalmente acima do nível do solo, o que

25 Noções que, na língua inglesa por exemplo, são coloquialmente referidas com uma mesma palavra: *bridge*.

os viadutos de fato fazem é afastar o *outro*, escondendo aqueles que traçam caminhos distintos e eliminando a necessidade de negociação. Paralelamente, a promessa dos viadutos esconde também sua inocuidade: tanto quanto esconde o *outro*, este malarbarismo topográfico esconde provisoriamente os limites mesmos que promete transpor. Estes, eventualmente voltam a se impor. (Notas do autor, 2021)

Se em *Notas sobre a natureza dos viadutos*, o ensaio-obra procura delinear vagamente algumas noções gerais, oferecendo chaves de leitura para a obra, em *Uma breve história dos muros pt. I* e *Uma breve história dos muros pt. II*, a postura é bastante diversa. Nestes dois textos, procuro articular dois momentos diversos em que foram construídos sistemas de defesa em volta da cidade de Porto Alegre. O primeiro foi uma trincheira construída em 1772 em meio a tensões separatistas na província e a disputas na fronteira ao sul (FREITAS, 2010, p. 4).

No século XIX, com a superação daqueles conflitos, a trincheira foi posta abaixo com vistas a uma expansão da urbanização em direção aos campos que cercavam a cidade, mas a praça onde situava-se a entrada seguiu sendo chamada de Praça do Portão. “E tamanho foi o impacto do Portão sobre [sic] a memória da cidade, que foi incluído no braço da mesma pela Lei de nº 1030, de 22 de janeiro de 1953. Ei-lo, repousando sobre [sic] um filete de ouro,

representando o solo da cidade, tendo um fundo azul, lembrando o céu sereno do Rio Grande e do Brasil.” (Notas do autor, 2021. Apud PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE: ADMINISTRAÇÃO TELMO THOMPSON FLÔRES, 1970, p. 35)

Foi no espaço outrora ocupado pelo portão que a gestão de Thompson Flores ergueu o Viaduto Loureiro da Silva, deslocando a Avenida 10 de Novembro (atual Av. Senador Salgado Filho, que então lembrava a data de um golpe de estado) alguns metros acima da Rua Duque de Caxias (que até hoje homenageia o *patrono do exército brasileiro*). Tamanha era a relevância da obra – há muito sonhada por constituir naquele caminho, já desde os tempos do império, o principal acesso ao centro da cidade – que a gestão de Telmo publicara o livro *A Praça do Portão e o Viaduto Loureiro da Silva*, associando a memória da Praça à obra de infraestrutura da qual o prefeito tanto se orgulhava.

O espírito da cidade, como o do logradouro, não muda, comenta o texto que procurava legitimar a modernização higienista do centro de Porto Alegre. Entre despejos, transposições, aterros e demolições, quase sempre acompanhadas das construções de avenidas e viadutos, avançaram as agendas das ditaduras do Estado Novo (1937-1946) e Civil-Militar (1964-1988) com vistas a transformar o *antigo burgo* em *cidade trepidante*.

Foi nesse contexto que pareceu necessário aos administradores invocar o passado. E, como se Porto Alegre tivesse um *ethos* mudado, recorreram a imagem de um muro há muito posto abaixo e cuja única imagem que resta é a conveniente alegoria no brasão da cidade. Curiosamente, enquanto a cidade erguia um novo sistema de muros, o discurso oficial propunha imaginar o viaduto como uma reencarnação do antigo portão. (Notas do autor, 2021)

Me refiro, justamente ao segundo sistema de defesa anteriormente mencionado: o chamado *Sistema de Proteção Contra Enchentes*, idealizado após uma trágica inundação em 1941, constituído por diques, comportas, estações de bombeamento de água e um muro, cuja conclusão se deu na década de 1970 (DEPARTAMENTO DE ESGOTOS PLUVIAIS, [s. d.]).

Após a enchente catastrófica, em 1941, a cidade era violentamente remodelada em uma obra colossal que impôs uma barreira de 3 metros de altura entre qualquer ponto da urbe e a bacia formada pelo Arroio Dilúvio e pelo Lago Guaíba. Hoje, barragens ao longo do curso dos rios permitem um controle mais efetivo das do nível do lago, mas o muro e os diques seguem separando a cidade das águas.

Sobre um destes diques, situa-se a Avenida Presidente Castello Branco, que conecta o centro da cidade às principais rodovias federais. Sob suas pistas, túneis atravessam a barreira de terra, co-

nectando o bairro de Navegantes ao cais do porto. Nas extremidades dos túneis, gigantescas comportas de aço estão a postos: prontas para fecharem-se caso o nível da água suba.

É impossível saber com certeza se o sistema funciona pois, após sua construção, as enchentes não voltariam a ameaçar a cidade. Talvez a agressividade daquele aparato tenha assustado as águas, que não se atreveram jamais a questionar sua autoridade. Naquele tempo, soluções violentas eram frequentemente impostas sob o pretexto de prevenir catástrofes supostamente maiores que, na maioria dos casos nunca, viriam a se concretizar. (Notas do autor, 2021)

Nessa montagem, começam a se cruzar de fato dois gestos que, de início, eu tinha como distintos: mais do que na continuidade viária entre a Av. Castello Branco e a Elevada da Conceição, é no Viaduto Loureiro da Silva que desemboca a correspondência entre duas barreiras distintas, que co-implica a avenida Castello Branco e os viadutos: a trincheira colonial e o sistema de proteção contra enchentes.

Assim, textos-obra como esses, justapostos às fotografias (**Imagem 2.2.3**), constituíram um avanço significativo na tentativa de constelar aquelas imagens: mais do que ligar fases distintas do trabalho, parece-me que aqui começo a ser capaz de manipular meu “material visual ou narrativo como uma *montagem de citações* referidas

à história real”, esforço característico daquilo que — segundo Didi-Huberman (2017, p. 63, grifo do autor) — Brecht chama de uma *arte de historicização*.

E não seria isso que eu procuro ao abordar a obra de Sekula e ao justapor este ensaio a esta imagem? Não estão as formas de apresentação encontradas, tanto por Brecht quanto por Sekula, a serviço de uma tarefa que pode ser definida como a de “dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais, obscurecem uma estrutura social como a do capitalismo”? Ginzburg segue:

a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la. (GINZBURG, 1991, p. 177)



Imagem 2.2.3. Maquete virtual de proposta expositiva apresentando imagem do Viaduto Loureiro da Silva ao lado de texto-obra. Acervo do autor (2021).

É nesse sentido que me parece que a perspectiva apresentada por Ginzburg se relaciona com a noção de *fragmentos hiperobjéticos*. A busca por *zonas privilegiadas* a partir das quais seja possível estabelecer *conexões profundas* a partir de *fenômenos superficiais* me parece traduzir a tarefa que ingenuamente confio ao par *olhar/montagem*, em meu procedimento poético, como forma de me orientar, simultaneamente, no espaço histórico e no espaço urbano. Cercado por um espaço opaco, onde é difícil observar diretamente as manifestações de fenômenos que intuo pelas imagens, me vejo obrigado a tratá-lo como um historiador trata os rastros de um tempo passado: coletando rastros e os recombinação, designando *as coisas pelas coisas*, na esperança de dar visibilidade a processos que nos escapam à compreensão imediata.

Foi precisamente o esforço por traçar paralelos e localizar dissonâncias entre a minha prática e a de um historiador que me permitiu articular estes dois elementos que permeiam minha prática mais recente: por um lado, o estranhamento vivenciado diante da paisagem; por outro, uma abordagem centrada na coleção de fragmentos, na observação do ordinário e do particular. É dessa forma, buscando dar sentido e visibilidade a um sistema complexo e cujos sentidos me escapam, que me parece frutífera a tentativa de observar, em *Inquérito de Testemunhas Concretas*, a aparição de um procedimento poético que lembra a prática historiográfica.

TRADUÇÃO NOSSA

a No original em inglês: "As distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms, or the actual referents of the shifters. Cast shadows could also serve as the indexical signs of objects..."

b No original em inglês: "Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object. Its separation from true icons is felt through the absoluteness of this physical genesis, one that seem to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings. If the Symbolic finds its way into pictorial art through the human consciousness operating behind the forms of representation, forming a connection between objects and their meaning, this is not the case for photography. Its power is as an index and its meaning resides in those modes of identification which are associated with the Imaginary."

c No original, em inglês: "But this particularly obstinate bit of bourgeois folklore — the claim for the intrinsic significance of the photograph — lies at the center of the established myth of photographic truth. Put simply, the photograph is seen as a re-presentation of nature itself, as an unmediated copy of the real world. The medium itself is considered transparent. The propositions carried through the medium are unbiased and therefore true."

d No original em ingles: "Quite regularly, we are informed that the photograph "has its own language," is "beyond speech," is a message of "universal

significance" in short, that photography is a universal and independent language or sign system. Implicit in this argument is the quasi-formalist notion that the photograph derives its semantic properties from conditions that reside within the image itself. But if we accept the fundamental premise that information is the outcome of a culturally determined relationship, then we can no longer ascribe an intrinsic or universal meaning to the photographic image."

e No original, em inglês: "Any meaningful encounter with a photograph must necessarily occur at the level of connotation."

f No original, em inglês: "I have deliberately refused to separate the photograph from a notion of task. A photographic discourse is a system within which the culture harnesses photographs to various representational tasks."

g No original, em inglês: "Every photographic image is a sign, above all, of someone's investment in the sending of a message. Every photographic message is characterized by a tendentious rhetoric. At the same time, the most generalized terms of the photographic discourse constitute a denial of the rhetorical function and a validation of the "truth value" of the myriad propositions made within the system. As we have seen, and shall see again, the most general terms of the discourse are a kind of disclaimer, an assertion of neutrality; in short, the overall function of photographic discourse is to render itself transparent. But however the discourse may deny and obscure its own terms, it cannot escape them."

h No original em inglês: "I think the other issue is my interest in narrative or in essayistic discursive argumentation, the idea that the photograph could appear in a kind of ensemble in some way that something like a prose essay was being played out, that in fact you could use prose elements."

i No original em inglês: "Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard. Two years after closing. Los Angeles harbor. San Pedro, California. July 1991."

j No original em inglês: "What one sees in a harbor is the concrete movement of goods. This movement can be explained in its totality only through recourse to abstraction. Marx tells us this, even if no one is listening anymore. If the stock market is the site in which the abstract character of money rules, the harbor is the site in which material goods appear in bulk, in the very flux of exchange. Use values slide by in the channel; the Ark is no longer a bestiary but an encyclopedia of trade and industry. This is the reason for the antique mercantilist charm of harbors. But the more regularized, literally containerized, the movement of goods in harbors, that is, the more rationalized and automated, the more the harbor comes to resemble the stock market."

2.3. A cidade pela montagem

O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

Walter Benjamin, 1940

Uma parcela significativa da astrofísica encontra-se ocupada da relação entre a superfície de um buraco negro e a informação associada à matéria que ele contém. Diz-se que, para que se conserve a disciplina da Física como a entendemos, é preciso que a *informação* referente a tudo aquilo que cruza o horizonte de eventos de um buraco negro seja projetada em sua superfície. Isso garantiria, em última instância, que o universo mantenha-se (ao menos teoricamente) inteligível.

O problema da experiência histórica do espaço urbano é estranhamente semelhante. Isso porque, em larga medida, também trata-se de uma questão associada à relação entre *informação* e *superfície*. A alguém empenhado em tornar a experiência cotidiana da cidade mais transparente, também é importante compreender em que medida a superfície das coisas é ca-

paz de colaborar com a inteligibilidade de um universo. Não do *Universo*, mas do universo urbano, e das forças que sobre ele atuam ou que dele emanam.

Como a alguém que se coloque diante de um buraco negro, o espaço urbano parece violar a transparência. É um meio opaco, onde os sentidos não estão postos e as trajetórias parecem rompidas. Não parece possível traçar uma linha contínua entre a forma das coisas e seus significados ou causas. A informação na cidade por vezes se perde na própria materialidade das coisas.

Orientar-se nesse espaço implica a necessidade de decodificar a informação latente em um horizonte de eventos concretos. Mas alguém que procure decodificar tais sentidos exclusivamente através de um escrutínio detalhado da materialidade deste espaço estará fadado ao fracasso. Ao contrário do que pensam alguns físicos sobre os buracos negros, o sentido da cidade não é acessível a partir das superfícies lisas dos parapeitos de seus viadutos, mas deve ser projetado sobre eles através de uma fotografia invertida.

Notas do autor, 2021

I

Como projetar sentidos sobre a paisagem? A visibilidade limitada daquelas frias e úmidas manhãs, nubladas e sem vento, nas quais eu saía cedo, a bordo de minha *scooter*, para fotografar, era análoga à opacidade que eu percebia na própria paisagem em relação aos processos dos quais ela é produto. De forma algo diversa de meu procedimento em *Cartas* (onde a *faculdade do olhar* parecia sustentar uma grande parcela do trabalho e o recorte de elementos da paisagem me parecia suficiente para desencadear a atribuição de significados), diante dos viadutos, o mero olhar não bastava.

Era preciso *projetar sentidos em direção à paisagem, como uma fotografia invertida*, eu intuía ao escrever aquele texto, certamente em uma referência inconsciente ao célebre texto¹ de Robert Smithson². A atenção à *superfície aparente das coisas* – outra paráfrase involuntária, agora do texto³ do querido amigo

1 Refiro-me ao *Passeio Pelos Monumentos de Passaic*, ensaio no qual o autor trata a paisagem como “ruínas às avessas” (SMITHSON, 2009, p. 165).

2 **Robert Smithson** (Passaic, 1938 - Amarillo, 1973): artista estadunidense, conhecido por seu trabalho em escultura afiliado à *land art* e também por seus densos escritos de artista.

3 Refiro-me ao quinto capítulo, *A Superfície Aparente das coisas*, da dissertação de mestrado de Filho (2017), *Cimo da Serra*, no qual o autor estabelece uma relação entre sua poética e a tradição documental na fotografia.

Marco Antonio Filho⁴ — não parecia suficiente para dar forma às minhas reflexões. Pretendo, ao longo das próximas páginas, demonstrar como essa intuição veio a ser retomada alguns meses depois de ter escrito aquelas palavras, oferecendo uma forma possível de apresentação para a pesquisa que venho desenvolvendo. Antes de tudo, no entanto, comentarei mais atentamente sobre os textos no preâmbulo deste capítulo.

A mais longa daquelas passagens, composta em um 5 de outubro, era um dos ensaios-obra que vinha procurando compôr motivado pelo trabalho de Allan Sekula, imaginando que eles fossem apresentados em conjunto com as fotografias dos viadutos. Após alguma reflexão, no entanto, o considerei pouco adequado às minhas pretensões e o removi de propostas expositivas. O texto, no entanto, viria a mostrar-se importante meses depois, não mais como texto-obra, mas como evidência que viria a basear um diagnóstico sobre o próprio trabalho.

4 **Marco Antonio Filho** (Lajeado, 1984): artista visual, professor, pesquisador e editor brasileiro. A pesquisa e a obra de Marco, desenvolvida principalmente através da fotografia, investiga relações entre memória e paisagem, a partir de uma perspectiva que entrelaça autobiografia, história e geografia. Além de colega de linha de pesquisa e de grande amigo, a atuação de Marco como professor vem sendo marcante em minha trajetória desde o princípio.

Tal diagnóstico seria formulado justamente a partir da leitura da mais curta das passagens na antessala deste capítulo. Naquela altura, após elaborar as propostas que apresentavam as fotografias justapostas aos textos, via minha produção poética estagnada, e (ainda que não compreendesse com clareza os motivos) os resultados até ali atingidos mais uma vez me pareciam insatisfatórios. Foi quando as palavras do filósofo e crítico alemão me remeteram de volta ao momento que desencadeou a gênese deste trabalho.

Quando, em suas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin (1994b, p. 226) chama a atenção do leitor para certos assombros que não geram “nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável”, ele o fazia com vistas a uma crítica à prática do historiador e ao próprio conceito de história. Seu interesse, portanto, era diverso (ainda que comunicante) ao desta pesquisa ou mesmo da obra sobre a qual ela reflete.

O reconhecimento da existência de *assombros não-filosóficos* me marcou, pois pareceu traduzir a experiência da política brasileira ao longo dos últimos meses, experiência esta que parecia fazer ressurgir um período que eu considerava superado. A sensação assombrosa de observar uma regressão autoritária nas instituições

da república⁵ me acompanha, como já abordado, ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Mas somente a partir da leitura de Benjamin reconheci que aqueles assombros eram *assombros não-filosóficos*. Além de gerarem pouco conhecimento, eles tão frequentemente eram acompanhados justamente pela postura censurada por Benjamin: a de me perguntar *como tais acontecimentos ainda são possíveis?* Dessa maneira percebi, pela primeira, que o que eu desejava com meu trabalho era elaborar, através da paisagem, uma forma capaz de produzir algo como um *assombro filosófico*.

Certamente, os ensaios de inspiração sekulliana que, naquela altura eu já vinha redigindo, constituíam um primeiro passo naquele sentido. Mas, à luz da passagem de Benjamin, a estratégia de apresentar imagens dos viadutos construídos no período da ditadura civil-militar acompanhadas dos textos que eu havia escrito pareceu se revelar um tanto estanque: pouco capaz de tornar tangíveis os complexos processos anteriores àquele período, e pouco capaz de dar forma e significado aos processos políticos correntes. Assim, conquanto aquelas imagens, combinadas àqueles textos, me parecessem capazes de atribuir alguns sentidos novos aos viadutos que eu fotografava, a obra como um

5 Como bem elaborada no texto *Ponto Final*, de autoria do cientista político Marcos Nobre (2020b), como uma das capazes de diagnosticar e atribuir sentidos a este momento político turbulento.

todo ainda me parecia pouco capaz de estabelecer continuidades entre os processos que estavam na origem daqueles viadutos e o momento que atravessamos presentemente.

II

“Lê febrilmente todos os jornais que tem em mãos”: eis como Didi-Huberman (2017, p. 18) descreve a tentativa de Bertold Brecht, durante seu exílio, de manter-se a par dos últimos acontecimentos da guerra. De minha parte, minha posição nunca foi nem remotamente próxima àquela ocupada por Brecht durante a Segunda Guerra Mundial. Não fui ameaçado nem exilado, não fui submetido a uma perseguição étnica nem a um conflito militar.

Guardadas as devidas proporções, e respeitada toda a distância, é preciso lembrar ao leitor, no entanto, que este trabalho não surge em tempos pacatos. Ao contrário: *Inquérito de Testemunhas Concretas* tem sua gênese, como já relatado, em um período marcado por uma forte tensão política, no qual ameaças de golpes de estado se misturavam com uma pandemia devastadora, potencializada por uma gestão flagrantemente criminosa, negacionista e genocida. Minha vivência é, portanto, radicalmente distante da de Brecht no exílio, mas, por motivos diversos também eu me vi, inúmeras

vezes ao longo dos últimos dois anos, lendo febrilmente as notícias procurando manter-me a par do que se passava (fosse nos hospitais próximos; fosse em palácios, quartéis e ministérios, mais distantes).

Em meu caso, os jornais impressos nunca constituíram a principal forma de tentar imaginar *as desordens do mundo*, tendo sempre tido maior familiaridade com formatos digitais. Houve, contudo, uma exceção: me refiro a um curto período em meados de 2020 quando, percebendo um descompasso entre minha percepção dos acontecimentos e a forma como eles eram abordados na imprensa, procurei compor colagens a partir de recortes de jornais sobre folhas de papel branco (**Imagem 2.3.1**).



Imagem 2.3.1. Arranjos de recortes de jornal sobre papel. Acervo do autor (2020).

A elaboração de poucas dezenas de colagens, como as apresentadas acima (que hoje percebo como bastante pobres e fruto de um processo largamente exploratório), acabou por desencadear a composição de dois painéis, produzidos a partir de um processo semelhante. Estes últimos já não se constituem tão somente de recortes de jornais impressos: Contaminados por minha preferência por meios digitais – que, no entanto, seguia velada na forma da obra – combino em *Curitiba, PR* e *Manaus, AM* imagens apropriadas de sites, subsequentemente impressas em papel jornal em minha impressora caseira, com recortes de jornais arquivados na mesma pasta que consultava para elaborar as colagens anteriores.

O tempo que investia em minhas colagens atingiu seu ápice nos primeiros meses de 2021, quando me preparava para finalizar os dois painéis apresentados acima, com vistas a uma exposição coletiva⁶ que viria a ser apresentada no Robert Capa Center for Contemporary Photography, em Budapeste (**Imagem 2.3.2**). Esse resultado, que me pareceu um tanto mais satisfatório do que as colagens iniciais, marcou o fim do primeiro ato de meus exercícios com notícias.

⁶ A exposição chamava-se *A Forged and Delicate Future* (BALBELA et al., 2021), fora curada por Eric Lawton e reuniu também obras de Elsa Gregersdotter, Andrej Lamut, Ida Nissen, André Viking.



Imagem 2.3.2. Curitiba, PR e Manaus, AM na exposição *A Forged and Delicate Future*.
Crédito fotográfico: Capa Center, Budapest. Acervo do autor (2021).

Após um longo intervalo, no qual produzi a maioria das imagens dos viadutos e da Av. Castello Branco, minha atenção se voltaria novamente às notícias para um segundo ato. Não por acaso, esse retorno se deu quando, vários meses depois de meus experimentos com as colagens, viria a ler *Quando as imagens tomam posição*. O estudo de Georges Didi-Huberman (2017) sobre o *Kriegsfibel* (**Imagem 2.3.3**) de Brecht (2017 [1955]) me motivara a retomar a prática de coletar imagens de jornais. A influência de Brecht lido por Didi-Huberman, no entanto, me faria rever alguns procedimentos e concepções.

Em primeiro lugar, me dera conta de que, como a Brecht, não me interessava o gesto da *colagem*, mas, sim, o da *montagem*.⁷ Percebi que as peças que criara a partir dos jornais eram, ao contrário do que costuma acontecer em colagens, graficamente pobres: os elementos distintos praticamente não interagiam uns com os outros em um outro sentido, pois mal chegavam a constituir uma nova imagem. O que me interessava, de fato, era o gesto de *colocar coisas lado a lado*, gesto esse com o qual já estava tão familiarizado em meu trabalho fotográfico, ao mon-

tar fotografias em sequências ou conjuntos, em uma prática de atelier transmitida a mim ao longo dos anos pelos professores Marco Antonio Filho e Tiago Coelho.



Imagem 2.3.3. Registro de re-edição de *War Primer*, versão em inglês do *Kriegsfibel* de Bertold Brecht. Made in Wonder ([s. d.])

⁷ Pense-se nas obras de Ventura Profana (2020) ou Daniel Gordon (Cf. GOLDSTEIN, 2021) como exemplos de artistas que exploram plenamente as possibilidades da colagem.

Em segundo lugar, eu agora abandonava definitivamente os jornais impressos, passando a ter, como principal fonte, páginas da internet. No mesmo sentido, passei a empregar o *Zotero*, um *software* que arquiva as notícias (tanto suas imagens quanto seus textos). Tal *software*, ao salvar o conteúdo de uma página, identifica também seus metadados (autor, veículo, data, url, etc.), criando uma *biblioteca de recortes* (**Imagem 2.3.4**), na qual imagens e textos encontravam-se associadas a informações sobre sua origem, que podem facilmente ser exportados na forma de uma referência bibliográfica, atribuindo a fonte de um recorte específico.

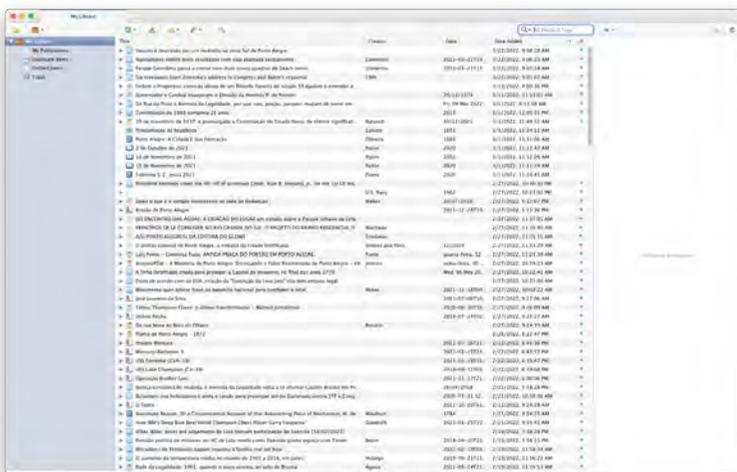


Imagem 2.3.4. Capturas de tela mostrando a biblioteca de recortes no *Zotero*. Acervo do Autor (2022).

Com esse novo procedimento, a coleção de recortes se tornou ao mesmo tempo mais ágil e mais rigorosa. Não era mais preciso sentar à mesa para folhear jornais à procura de imagens, como acontecia anteriormente. Agora, a qualquer momento que uma notícia me interessasse (ou mesmo quando me recordava de algum fato passado significativo), em breves cliques esse interesse se transformaria em novas imagens. Entradas iam se avolumando em meu catálogo do *Zotero*, onde eram arquivadas as informações sobre suas procedências, enquanto suas imagens eram automaticamente adicionadas a um catálogo no *Lightroom*, onde era possível ter uma visão mais geral das imagens (**Imagem 2.3.5**).



Imagem 2.3.5. Capturas de tela mostrando o correspondente no *Lightroom* da biblioteca de recortes no *Zotero*. Acervo do Autor (2022).

Por fim, uma terceira mudança (que, como a primeira, assume os ecos da pesquisa de Didi-Huberman) é que passei a combinar aquelas imagens em algo como o *arbeitsjournal*⁸, o diário de trabalho de Brecht. Não era mais em desengonçados e efêmeros arranjos sobre folhas de papel A3 que eu montava as imagens e textos, para então fotografá-los e devolver os recortes para a pasta onde eram separados por temas (como eu fizera outrora). Agora as imagens, passagens das notícias, algum escrito próprio ou algum trecho de outra fonte eram trabalhados em um editor de texto digital (**Imagem 2.3.6**).

No registo abaixo, por exemplo, há 3 elementos justapostos: a primeira imagem foi recortada de uma postagem feita em 2018 em um blog de teor reacionário; a imagem seguinte foi retirada de uma matéria jornalística de 2021; a passagem abaixo, destacada em verde, é uma citação de *El general en su laberinto*, obra de Gabriel Garcia Marquez⁹ (2014 [1989]) que, em tom biográfico, ficcionaliza a vida de Simón Bolívar¹⁰.

8 O jornal de trabalho de Brecht “aparece como uma gigantesca montagem de textos dos mais diversos status, e de imagens igualmente heterogêneas que ele recorta e cola, aqui e ali, no corpo ou na corrente de seu pensamento associativo.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28)

9 **Gabriel García Márquez** (Aracataca, 1927 - Cidade do México, 2014): escritor, jornalista e ativista político colombiano, García Márquez é considerado um dos escritores mais marcantes do século XX. Vencedor de um Prêmio Nobel de literatura pelo conjunto de sua obra, identificada com o gênero do realismo fantástico.

10 **Simón Bolívar** (Caracas, 1783 - Santa Marta, 1830): líder político e militar venezuelano, Bolívar foi um dos principais personagens da libertação de nações latino-americanas

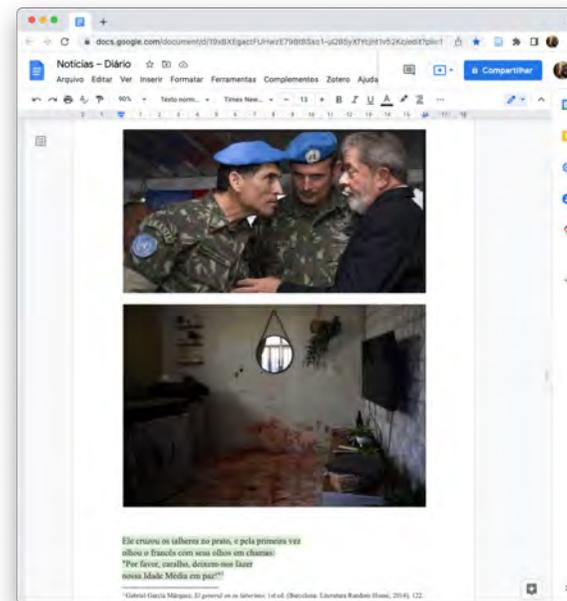


Imagem 2.3.6. Captura de tela mostrando documento onde combinava e comentava os recortes arquivados. Acervo do Autor (2021).

Pretendo exemplificar com essa captura de tela também o primeiro dos pontos aqui delineados. A mera possibilidade de recorrer a um editor de texto (ferramenta eminentemente linear e graficamente limitada) para elaborar, ainda que um mero rascunho da articulação entre as imagens que eu recortava, parece-me evidenciar o quanto

do domínio colonial, tendo tido também um papel fundamental na disseminação da democracia no continente.

era, sobretudo, a justaposição (e não a interação e integração entre os recortes em uma colagem) o que me interessava desde os primeiros recortes de notícias. Ainda que haja um distanciamento significativo entre estas montagens e as primeiras, lapso de tempo no qual eu tomei conhecimento do *Kriegsfibel* de Brecht, penso que o interesse pela *montagem* (e não propriamente pela *colagem*) já prenunciava numa certa *preguiça gráfica* manifesta desde o início de meus experimentos com recortes.

Outra questão que emerge neste segundo momento de interesse pelas notícias que se faz ver no recorte aqui apresentado é a inclusão de notas de rodapé, que indica a fonte de um dos *recortes* ali justapostos, a passagem do livro de Gabriel Garcia Marquez. De fato, quando deste registro específico, eu ainda não havia mencionado no documento a origem das imagens que eu ali combinava, mas poderia facilmente tê-lo feito, tanto no momento da composição daquela justaposição quanto *a posteriori* (como eventualmente ainda viria a fazer).

Tal possibilidade, consequência direta do uso do *Zotero* (originalmente desenhado para a automação das citações na redação de textos acadêmicos), viria a se tornar formalmente relevante ao longo do processo. Igualmente, a possibilidade de buscar ativa-

mente por imagens específicas na internet, agora provenientes de espaços e tempos muito mais amplos, e não mais limitados aos expedientes do *Jornal do Comércio* e do *Correio do Povo* (jornais impressos aos quais tinha mais fácil acesso) viria a ter desdobramentos marcantes.¹¹ Mas foi necessário um contato mais profundo com as reflexões de Didi-Huberman para que aquela massa heterogênea de imagens (que, àquela altura parecia-me um exercício instigante mas destinado à privacidade) tomasse diante de meus olhos a estatura de *obra*.

III

Algo que eu julgava ter convicção desde minhas primeiras incursões à Av. Castello Branco era que o trabalho que ali eu começava a produzir haveria de dirigir-se ao tempo presente, ainda que para isso precisasse me referir ao passado. Até o final de 2021, no entanto, eu seguia me considerando incapaz de realizar aquele movimento de volta em direção à atualidade: as combinações de fotografias de viadutos e ensaios-obra me pareciam limitados em sua

11 Nem mesmo quando meu trabalho com os jornais era híbrido, mesclando elementos recortados diretamente de jornais e imagens impressas, havia tanta naturalidade. Ainda que eu pudesse imprimir virtualmente qualquer imagem, o processo passava pela impressão e pelo recorte, enquanto agora um simples *click* adicionava uma notícia ao meu catálogo, e as imagens passavam quase que instantaneamente de seus contextos originais ao meu diário de trabalho.

capacidade de pôr em relação a paisagem e processos políticos da Sexta República. Este cenário passaria a mudar justamente a partir daquela leitura subsequente de Didi-Huberman, prenunciada há algumas linhas. Como comento em meu diário de pesquisa no dia 26 de dezembro de 2021:

Ontem comecei a ler o *Atlas [ou o Gaio Saber Inquieto]* do Didi-Huberman, e acho que tive algumas ideias interessantes para uma eventual exposição individual (como sugeriram o Marco e a Ivone). [...] Me pareceu [...] que seria interessante se a exposição tivesse uma seção-atlas: um espaço em que algumas das imagens se repetem [sic], e outras aparecem pela primeira vez. (Notas do autor, 2021)

Menciono o desejo de reuni-las em uma *eventual exposição individual* porque, naquele período, tanto Maria Ivone quanto Marco haviam indicado a importância de procurar realizar uma exposição individual como experimento importante, tanto para minha produção poética quanto para minha pesquisa teórica. Esse desejo viria a tomar materialidade, meses depois, quando da apresentação da exposição *Inquérito de Testemunhas Concretas* na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre.

Assim, já considerava uma exposição como horizonte de apresentação da obra quando mencionei as imagens se repetindo. Imagi-

nava as fotografias dos viadutos sendo apresentadas duas vezes no espaço expositivo: estariam emolduradas e reapareceriam naquela *seção-atlas*, que eu então começava a imaginar. Quando me referia às imagens que, naquela *seção-atlas*, apareceriam pela primeira vez, pensava nas imagens de *Cartas para ultramares* e também em imagens de minha biblioteca de recortes (que, diga-se, a essa altura já não arquivava mais somente fotografias veiculadas pela imprensa, mas todo o tipo de imagens).

Nas linhas seguintes do diário, transcrevo a passagem específica da obra de Didi-Huberman que me motivara a elaborar o raciocínio expositivo acima lançado, alternando a série de viadutos e um painel de notícias e agenciamentos do pensamento sobre meus temas:

O *quadro* seria, então, a inscrição de uma obra [...] que se quer definitiva ao olhar da história. A *mesa* [por outro lado,] é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar. Ela é somente uma superfície de encontros e de disposições passageiras: deposita-se nela e nela se despeja, alternadamente, tudo o que seu “plano de trabalho”, como se diz tão apropriadamente, *acolhe sem hierarquia*. A unicidade do quadro dá lugar, sobre uma mesa, à abertura sempre renovada de possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24–25, grifo nosso)

Ainda que, nas primeiras páginas de seu mergulho no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg¹², Didi-Huberman pareça particularmente interessado no estatuto da *mesa*, o que a leitura dessa passagem me fez imaginar foi a possibilidade de trabalhar, na exposição, simultaneamente, com ambos regimes. A compreensão que, naquela desajeitada anotação eu ainda não havia conseguido expressar com clareza, mas que eu já havia sido capaz de vislumbrar, era a de que a apresentação do *Inquérito de Testemunhas Concretas* demandava uma articulação de *quadros* e *mesas*.

As imagens dos viadutos seriam apresentadas em impressões emolduradas em grandes formatos, como eu vinha concebendo até ali (**Imagem 2.3.7 e 2.3.8**). Mas, junto com essas imagens que parecem funcionar no *regime do quadro* (imponente, estática e se pretendendo definitiva), seria bem-vindo um espaço menos rigoroso, onde eu pudesse propôr redes que procurassem elaborar e atribuir significados às paisagens apresentadas nos quadros.

12 **Aby Warburg** (Hamburgo, 1866 - Hamburgo, 1929): historiador da arte alemão, notório por sua pesquisa sobre o renascimento italiano.

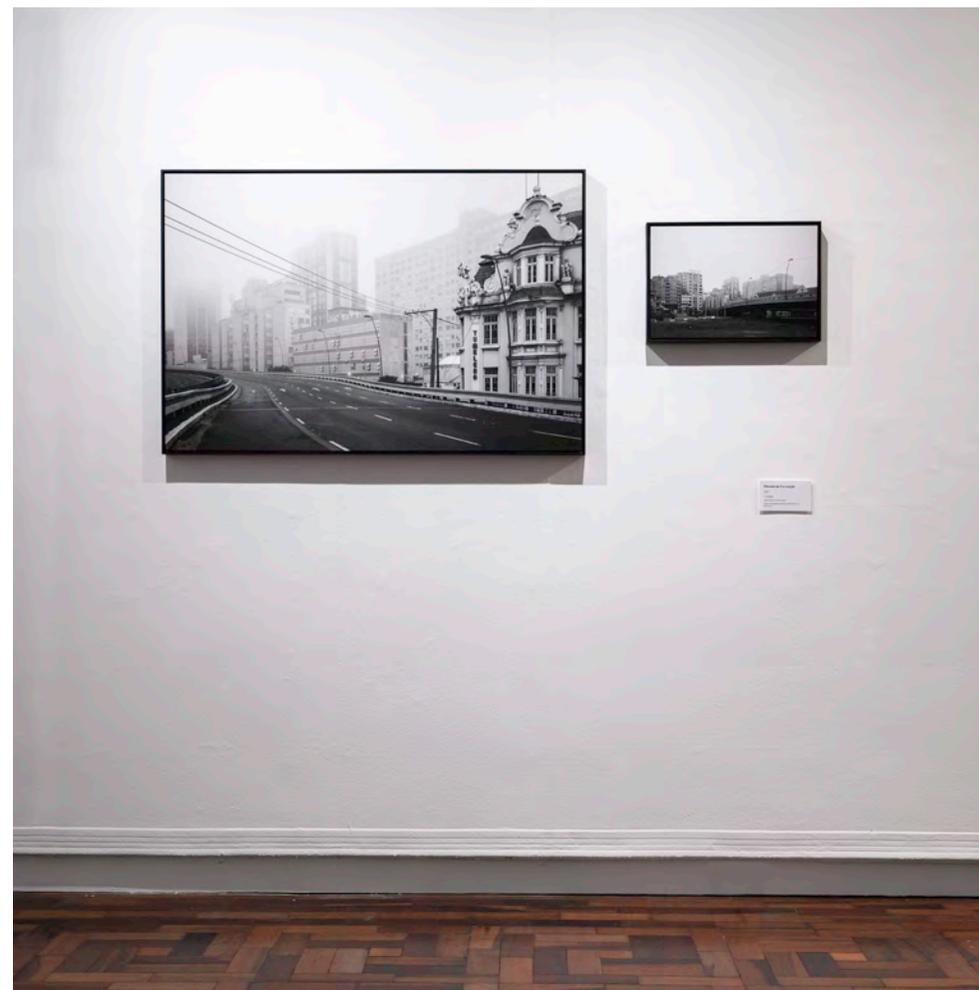


Imagem 2.3.7. Registros de fotografias emolduradas na exposição *Inquérito de Testemunhas Concretas* quando apresentada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Acervo do Autor (2022).



Imagem 2.3.8. Registro de fotografias emolduradas na exposição *Inquérito de Testemunhas Concretas* quando apresentada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Acervo do Autor (2022).

Se bem as imagens dos viadutos pudessem, com suas grandes dimensões e seu ar titânico, destacar amostras da paisagem, congelá-las e impô-las a um vedor, era necessário um segundo espaço visual capaz de construir, em torno delas, uma rede de sentidos mais complexa, ainda que (ou, por isso mesmo) menos evidente.

O que a leitura daquela passagem, e do livro *O Gaio Saber Inquieto* como um todo, me fizera perceber fora a necessidade de inserir as imagens dos viadutos em um sistema visual de relações mais amplo. Nesse sentido, diante de Didi-Huberman e de Warburg, surge a circunstância expositiva como uma forma possível de apresentar tal rede: a forma da montagem, a estrutura da prancha (**Imagem 2.3.9**), o regime da *mesa*. Nesse sistema, uma *poética atlântica* seria um meio para, como comenta Didi-Huberman (2018, p. 27, grifo nosso), “reler o mundo: *ligar diferentemente os fragmentos desiguais* [...] meio de *orientá-lo e de interpretá-lo*, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo *sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo*”.

Eu não percebia, então, que o princípio geral dessa forma — não a forma em si, mas aquilo que eu pretendia alcançar através dela — já havia sido antevisto em um dos ensaios que eu redigira meses antes. Foi somente após algum tempo investigando possibilidades preliminares de elaboração daquela *seção-atlas* que resgatei da memória o ensaio anexado na antessala deste capítulo. Quando

reli aquele escrito — com o qual eu (originalmente) não procurava *refletir sobre* o trabalho, mas propriamente *produzi-lo* — e identifiquei, nele, a percepção explícita de que era preciso *projetar sentidos sobre a paisagem*, tive a convicção de que era necessário seguir o caminho do atlas.



Imagem 2.3.9. Painéis A e 1 da última versão do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. The Warburg Institute (ls. d.).

Se, em minhas próprias palavras, “o sentido da cidade não é acessível a partir das superfícies lisas dos parapeitos dos seus viadutos, mas deve ser projetado sobre eles através de uma fotografia invertida”, então era preciso elaborar uma forma capaz de corresponder a essa necessidade, dando a ver aquilo que não é legível na experiência direta da paisagem.

Tal forma poderia ser justamente a forma do atlas de imagens (e, em meu caso, também de textos). Sem eliminar ou substituir a experiência que proporcionam as fotografias, poderia dispôr outras imagens como quem as dispõe em uma mesa (e não somente como quem as enquadra na parede). Complementando os quadros, considere, talvez também eu pudesse “fazer surgir, através do encontro de [...] imagens dessemelhantes, certas ‘relações íntimas e secretas’, certas ‘correspondências’, capazes de oferecer um conhecimento transversal [... sobre uma] inesgotável complexidade histórica” (DI-DI-HUBERMAN, 2018, p. 26).

Surpreendentemente, no entanto, percebo agora que meu percurso por aquele caminho tivera seu início ainda algumas semanas antes daquele 25 de dezembro, quando comecei a ler *O Gaio Saber Inquieto* e me deparei com a polaridade entre *quadros* e *mesas*. Como se pode observar em registros da parede de meu estúdio, desde o início de dezembro eu havia fixado ali imagens que seriam particularmente marcantes no *Painel de Correspondências* — a instalação que viria a conceber a partir daquela ideia de uma *seção-atlas*, antevista em meu diário.



Imagem 2.3.10. Registro da parede de trabalho de meu estúdio. Acervo do Autor (2021).

Pensemos, por exemplo, na reprodução da tela *Proclamação da República*, de Benedito Calixto (1893), que fora adicionada em 9 de Dezembro à minha biblioteca de recortes no software *Zotero*. No registro da parede de meu estúdio (**Imagem 2.3.10**), apresentado acima, uma reprodução daquela pintura aparece ao lado de uma fotografia do viaduto *Dom Pedro I* (**Imagem 2.3.11**); acima de uma fotografia de Getúlio Vargas proferindo um discurso à frente de uma comitiva formada por civis e militares (**Imagem 2.3.12**); abaixo da qual se vê um registro fotográfico da cerimônia que promulgara a constituição de 1988, marco da redemocratização após a ditadura civil-militar (**Imagem 2.3.13**).



Imagem 2.3.11. Tela *Proclamação da República*. Benedito Calixto (1893).



Imagem 2.3.12. Getúlio Vargas discursando diante de apoiadores civis e militares.
Autor desconhecido (Apud. NATUSCH, 2021).



Imagem 2.3.13. Cerimônia comemora a promulgação da constituição de 1988.
Autor desconhecido (Apud. CONSTITUIÇÃO DE 1988 COMPLETA 25 ANOS, 2013)

Naquele mesmo período, eu disponho em uma parede virtual¹³ (**Imagem 2.3.14**) boa parte das imagens dos viadutos e das imagens presentes na primeira iteração de *Av. Castello Branco*, um conjunto relativamente grande de imagens de *Cartas para ultramares* e quase duas dezenas de imagens coletadas em meu arquivo de notícias. A essa altura, no entanto, a aproximação desses elementos era exploratória, mas já se observava neste conjunto a hipótese de que todas

¹³ Me refiro à plataforma *Miro*, utilizada no período de encontros à distância do Grupo de Estudos em Fotografia, organizado pelos professores Marco Antonio Filho e Tiago Coelho, no Barraco Cultural.

aquelas imagens poderiam *trabalhar juntas*. Eu apenas ainda não havia sido capaz de conceber uma estrutura que organizasse tais elementos de forma que eu considerasse adequada.¹⁴

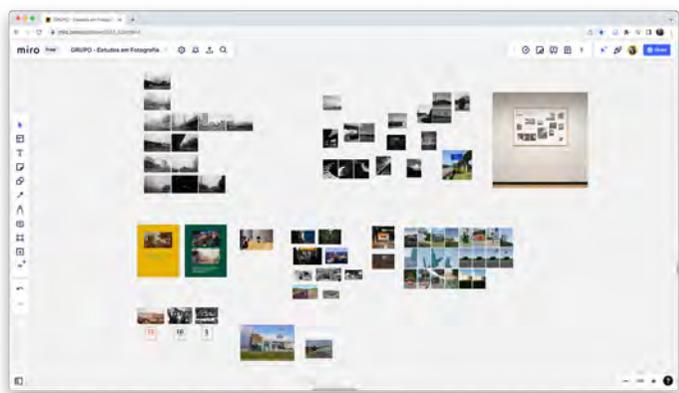


Imagem 2.3.14. Captura de tela mostrando imagens fotografias dos viadutos reunidas à imagens de *Cartas para ultramares* e de minha biblioteca de recortes na plataforma Miro. Acervo do Autor (2021).

É nesse sentido que destaco a centralidade de meu contato com o pensamento de Warburg, conforme apresentado por Didi-Huberman, para constituição da obra.¹⁵ Considero que foi somente meu contato

¹⁴ Mesmo após comentários dos professores Maria Ivone dos Santos e de Eduardo Veras, no sentido de pensar em todas aquelas imagens em um mesmo contexto, como parte de um mesmo projeto, eu ainda as via como três corpos independentes de imagens.

¹⁵ Neste sentido, vale destacar a importância também dos cursos sobre o tema ministrados por Anelise De Carli na Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH), bem como meu contato com a pesquisa e obra de Estéfani Bouza (2017).

com as noções de *mesa* e *quadro* que passei a ser capaz de conceber as imagens dos viadutos, imagens de *Cartas para ultramares* e imagens de meu arquivo de notícias convivendo em um mesmo sistema. Foi somente após aquele 26 de dezembro, com aquela polaridade entre *quadros* e *mesas* em mente, que passo elaborar as primeiras tentativas consistentes de combinar imagens daquelas três estirpes. Passei a supor então, notavelmente sob influência formal do Atlas de Warburg, que aquelas imagens poderiam conviver em painéis retangulares e verticais (**Imagem 2.3.15**), como as pranchas do *Mnemosyne*.

Em meu caso, pensava, aquelas pranchas poderiam ser produzidas em algum processo de impressão mais simples (se comparado às imagens fotográficas), sendo apresentados sem moldura e idealmente instalados em um espaço distinto das grandes *imagens-quadro* dos viadutos. Dessa forma, pretendia denotar o caráter móvel e provisório associado às pranchas, além de distanciá-las das imagens fotográficas dos viadutos, preservando um caráter algo rigoroso nestas últimas e, ao mesmo tempo, formalizando uma oposição entre os *quadros* e as *mesas*. Nesse sentido, aquela seção-atlas seria apresentada ao vedor *após* as imagens dos viadutos, procurando, em um segundo momento, *explodir os quadros* – como tão propriamente coloca Didi-Huberman (2018, p. 19) – até ali tão cuidadosamente constituídos.

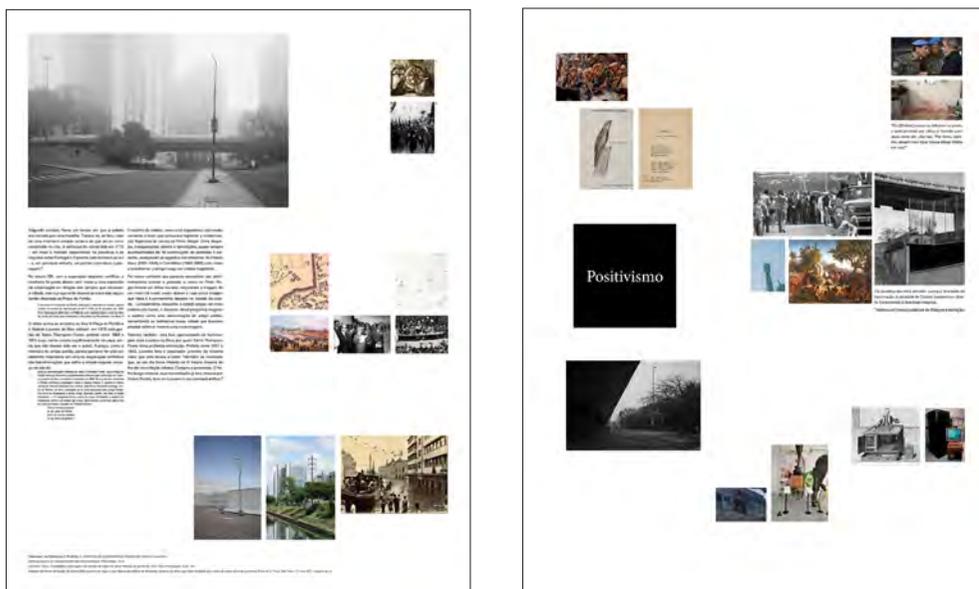


Imagem 2.3.15. Esboços de pranchas do *Painel de Correspondências*.
Acervo do Autor (2022).

Se “o que há ‘por trás’ de um acontecimento factual” — ou, em meu caso, uma estrutura viária — não é um *fundo insondável*, mas “uma ‘rede de relações’, ou seja, uma extensão virtual que pede ao observador, [...] para multiplicar heurísticamente seus pontos de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 58), então o que eu buscava era expor essa rede (ou ao menos parte dela), convidando o vedor a imaginar historicamente a paisagem. Procuraria, com aqueles painéis, *acolher sem hierarquia* elementos que me permitissem construir

tal *rede*: fossem imagens dos próprios viadutos (repetidas por razões sintáticas), recortes de meu catálogo de notícias, passagens de textos, imagens de *Cartas para ultramares* e, principalmente, meus textos-obra. Disporia ali, lado a lado, elementos concretos da paisagem cotidiana e imagens que remetem a processos abstratos da paisagem histórica, procurando, no plano da mesa (ou, mais precisamente, da prancha) entrecruzar estas trajetórias distintas.

Na altura da composição desses esboços, boa parte da estrutura do *Painel de Correspondências* já havia sido concebida, ainda que claramente se tratasse de um trabalho em processo (note-se, por exemplo, o quadrado onde se lê “Positivismo”, que demarcava então o espaço a ser ocupado por uma fotografia que eu ainda viria a produzir). Além de muitas das imagens e textos que até hoje compõem a instalação, já se pode observar nos esboços acima outro elemento marcante: as notas de rodapé contendo fontes, e eventualmente legendas associadas aos textos e às imagens.

O que talvez se possa destacar como a última transformação significativa antes de a obra alcançar sua forma atual foi a fragmentação das grandes pranchas verticais de forma warburguiana em inúmeras pranchas menores e de dimensões diversas. Tal decisão foi tomada precisamente por uma questão de montagem: confor-

me foi se desenrolando a elaboração da obra, pareceu-me evidente que as interrelações entre diversos elementos excediam os limites demarcados pelos painéis. Uma mesma imagem ou texto haveria de relacionar-se com elementos que, na concepção original, estariam dispostos em painéis diversos.

Pense-se, por exemplo, na imagem do Templo Positivista de Porto Alegre (**Imagem 2.3.16**): o pensamento positivista, como aponta Carvalho (2019, p. 54), anda de mãos dadas com o intervencionismo nas forças armadas desde os tempos do Império, colaborando com a fundamentação do golpe militar que viria a proclamar a República. Simultaneamente, a prática de homenagear extensivamente figuras históricas através das toponímias de vias e outros espaços públicos pode ser lida como um reflexo da ideologia positivista dominante no Brasil, em particular a partir da Primeira República. Assim, a imagem do Templo encontra-se em correspondência com elementos que refletem sobre a Proclamação da República (associadas aos viadutos *Dom Pedro I* e *Loureiro da Silva*); mas, igualmente, demonstra afinidade com o debate relativo à Av. Castello Branco (não somente por esta homenagem atual a um expoente de uma instituição de tradição notadamente positivista, mas, igualmente, por se tratar de um debate acerca de uma toponímia que homenageia um suposto herói nacional).

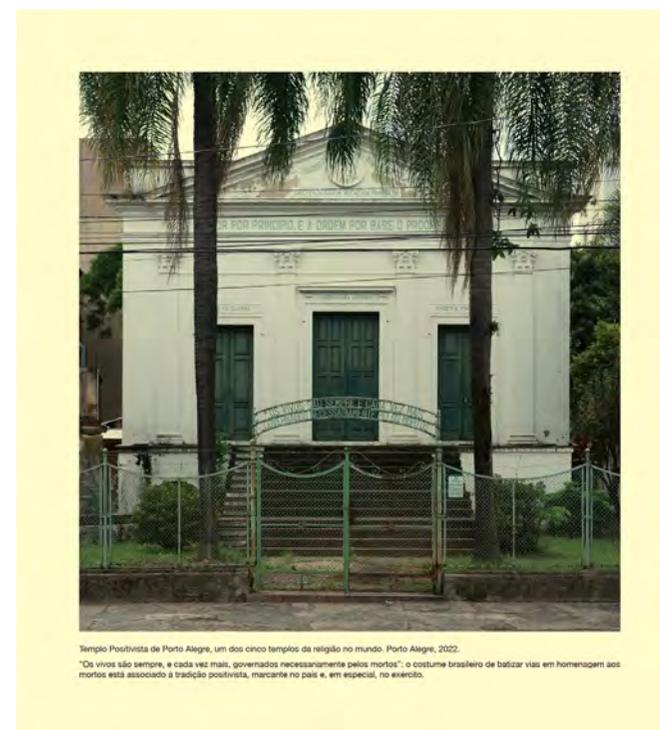


Imagem 2.3.16. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

Em sua concepção original, com poucos painéis de grandes dimensões, cada qual associado a uma estrutura viária distinta, o estabelecimento de tal rede de relações a partir da imagem do Templo seria impossível, uma vez que ela teria transgredido os limites de cada um dos painéis. Por esse motivo, opto por fragmentar aqueles grandes painéis em múltiplas pranchas menores, de dimensões variadas. (**Imagem 2.3.17**)



Imagem 2.3.17. Registros do *Painel de Correspondências*, quando instalado na exposição *Inquérito de Testemunhas Concretas* na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Acervo do Autor (2022).

Com essa configuração pretendo, por um lado, estabelecer estruturas semânticas de menor escala. As pranchas, em alguma medida autônomas e simultâneas, pretendem diluir a unidade semântica outrora demarcada por cada um dos painéis em favor de uma estrutura fractal. Não se trata mais de alguns painéis individuais, mas de um grande painel composto, como um mosaico movente, animado por pequenas pranchas interrelacionáveis, mas que, na exposição, demarcam unidades de sentido específicas inscritas numa rede maior.

Cabe, por fim, observar o *Painel de Correspondências* atentando àqueles elementos que *entram* no trabalho através dele, e que só o fazem porque sua forma de *mesa*, seu *acolher sem hierarquia*, sua disponibilidade para colocar lado a lado o díspar, assim o permite.

Os primeiros desses elementos são, certamente, aquelas imagens jornalísticas que eu já havia arquivado e, em seguida, algumas das fotografias, de *Cartas para ultramares*, que eu já havia produzido. Além disso, o processo paulatino de elaboração do painel, pouco a pouco passou a catalisar a elaboração de novas correspondências que, por sua vez, começaram a *pressionar* ativamente a busca por imagens novas (exemplo destas é a imagem do Templo Positivista de Porto Alegre, da qual falávamos).

Trata-se, me parece, de um reflexo da opção por um formato dispositivo que tem na montagem sua ênfase. Como comenta Didi-Huberman sobre tal procedimento em Brecht, *o artista da montagem fabrica heterogeneidades*, e não o faz com vistas a *pôr a verdade* mas com vistas a *dis-por* a verdade numa ordem que não é mais precisamente a ordem das razões, mas a das “correspondências” (para falar com Baudelaire), das “afinidades eletivas” (para [...] falar com Goethe e Benjamin), das “rasgaduras” (para falar com Georges Bataille) ou das “atrações” (para falar com Eisenstein). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 87, grifo do autor)

Parece-me que foi justamente esse reconhecimento da possibilidade de construir uma estrutura que procure *expôr a verdade* — não mais *precisamente pela ordem das razões, mas das correspondências* — que abriu as portas para que todo um novo universo de imagens adentrassem o plano do trabalho¹⁶. É o caráter atlântico do *Painel de Correspondências* que o permite receber uma variedade de elementos que expandem os limites do trabalho, fazendo com que ela pretenda ir além da atenção às consequências de um regime autoritário na paisagem, como eu já vinha fazendo através das imagens dos viadutos. Com o advento daquela *seção-atlas*, *Inquérito* passa a tentar construir, em torno daqueles viadutos, uma rede

16 As imagens do urutau ou mesmo dos postos de gasolina, por exemplo, vinham sendo produzidas por mim desde 2019, mas somente no *Painel* encontraram um espaço operativo.

de relações que se expande em direção ao passado e ao presente, ousando imaginar aquele *fundo não-indissociável*, mas que está *por trás* de um acontecimento factual (ou de um viaduto).

Sustento que o próprio processo de concepção do *Painel*, por sua mesma natureza, pressiona pelo estabelecimento dessas novas correspondências, expandindo as reflexões tanto em direção ao passado quanto em direção ao presente. Assim, parece-me ser com a criação do *Painel de Correspondências* que o *Inquérito de Testemunhas Concretas* ganha a capacidade de tornar filosófico o assombro, como veremos em maior detalhe no capítulo seguinte.

2.4. Um passeio pelo *Painel de Correspondências*

Em um contundente texto publicado originalmente em 2002 (e traduzido para o português no ano seguinte), o pensador italiano Domenico Losurdo¹ (2003) elabora uma crítica à categoria de *totalitarismo* conforme proposta por Hannah Arendt² (2013 [1951]) em sua canônica obra *Origens do totalitarismo*. Losurdo (2003, p. 58, grifo nosso) sustenta que, ao longo do desenvolvimento da obra, “a categoria de *imperialismo* [...] cede o posto à categoria de *totalitarismo*” a fim de poupar críticas às nações europeias alinhadas à OTAN (como a Espanha de Franco ou Portugal de Salazar) e de sustentar ataques à União Soviética, caracterizada como *totalitária*.

É importante destacar que nem a *categoria do totalitarismo* (ou o pensamento de Arendt, de forma mais ampla) e nem, por extensão, o mérito da crítica de Losurdo se encontram no escopo desta pesquisa. De fato, o leitor terá observado que o termo *totalitarismo* sequer havia sido empregado na segunda parte desta dissertação. Arrisco-me, ainda assim, a mencionar o texto de Losurdo menos para refletir sobre seu conteúdo e mais por observar, na forma epistemológica de sua crítica, um movimento que posteriormente eu viria a operacionalizar em minha prática poética.

1 **Domenico Losurdo** (Sannicandro di Bari, 1941 - Ancona, 2018): historiador, ensaísta e filósofo italiano. Notório por seu viés marxista e por sua crítica ao anticomunismo, ao colonialismo, ao imperialismo e ao liberalismo.

2 **Hannah Arendt** (Hanover, 1906 - Nova Iorque, 1975): teórica política alemã de origem judaica, é considerada uma das pensadoras mais marcantes do século XX.

Pretendo sugerir que um movimento análogo ao que Losurdo alega observar no desenvolvimento da obra de Arendt pode ser localizado em meu *Inquérito de Testemunhas Concretas*, mas no sentido oposto. Isso porque, ao longo do desenvolvimento da obra, a reflexão sobre o *colonialismo* ganha espaço à medida que reflexões sobre o *autoritarismo* deixam de ser o foco exclusivo do trabalho. Observo tal movimento ao longo da concepção do *Painel de Correspondências*, obra que tomou forma no período em que tive meu primeiro contato com o texto de Losurdo.

Para demonstrar essa hipótese, convido o leitor, neste capítulo final, a um passeio pelo *Painel*. Uma visita guiada através deste espaço onde pretendo que *o conhecimento rime com inevidência e estranheza*, como afirma Didi-Huberman (2017, p. 64) sobre o *Kriegsfibel*. Penso que tal visita guiada se faz particularmente necessária porque, ao contrário de alguém que lê um poema em sua língua nativa, as rimas em meu *Painel* podem não ser, a princípio, evidentes.

E o que é uma visita guiada senão o apontamento, através da linearidade de um trajeto pré-estabelecido, de (algumas das) rimas latentes em um campo onde inúmeras correspondências são possíveis? Nesse sentido, com esta visita guiada, opero aqui um sacrifício: comprometo a ambiguidade e a natureza aberta oferecida por uma miríade

de possibilidades em favor de uma abordagem mais pragmática, capaz de oferecer alguns pontos-chave, que venham a orientar o leitor em divagações futuras, mais livres e talvez mais profícuas.

O primeiro desses sacrifícios, é justamente o de eleger um ponto de partida. As pranchas de meu *Painel* não são numeradas. Resisto, no âmbito da instalação, a demarcar um ponto de partida, mas a linearidade, ao contrário, pressupõe um início claro. Por onde, então, começar? Sugiro o canto superior esquerdo do painel, onde vemos uma prancha relativamente pequena com uma única fotografia em preto e branco, de minha autoria.

Sob um céu carregado, vemos a face noroeste do centro de Porto Alegre na forma de uma massa acinzentada de prédios. Diante deles, o porto fluvial denunciado pelas docas do Cais Mauá, instalado na altura em que o rio Jacuí ainda não se transformou (aos olhos da cartografia) no lago Guaíba. O limite esquerdo do quadro, coincide precisamente com o início da Av. Presidente Castello Branco, que se estende a partir dali em direção ao norte, até encontrar as BRs 116 e 290. Em primeiro plano, vemos um braço do rio, revolto pelo vento, que separa o continente da Ilha da Pintada, de onde foi produzida a imagem (**Imagem 2.4.1**). A poucas centenas de metros dali, situa-se, em ruínas, a estação de rádio de onde era transmitida a *Rede da Legalidade*, em agosto de 1961.



Vista do centro de Porto Alegre a partir da ilha da Pintada. 2020.

Imagem 2.4.1. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

Sigamos para uma prancha vizinha: esta nos mostra duas imagens apropriadas por mim e arquivadas em minha biblioteca de recortes (**Imagem 2.4.2**). A maior, em cores, mostra um navio militar sobre uma grande extensão de água: o porta-aviões *USS Forrestal*, designado pelo governo estadunidense em 1963 para apoiar um eventual golpe militar no Brasil (FICO, 2008), informação explicitada na legenda da prancha. A imagem menor, em preto e branco, mostra o John Kennedy, acompanhado da esposa e de assessores, assistindo

atento, através de um televisor instalado em seu escritório, a eventos que se desenrolavam à distância. Sua atenção não se voltava naquele momento a nenhum dos países latino-americanos nos quais seu governo interveio naquele período, mas à missão espacial *Mercury III*, segundo nos informa a legenda. A imagem data de 5 de maio de 1961, quando do primeiro voo espacial tripulado por um estadunidense: Alan Shepard, o astronauta em questão, seria resgatado horas depois por outro porta-aviões da marinha daquele país (o *USS Lake Champlain*) após pousar no oceano Atlântico.



1. Presidente e primeira-dama dos Estados Unidos da América acompanham o primeiro voo espacial tripulado por um estado-unidense, a bordo da espaçonave *Mercury III*, que viria a ser resgatada pelo porta-aviões *USS Lake Champlain* no Oceano Atlântico. STOUGHTON, Cecil W. *President Kennedy views the lift-off of astronaut Cmdr. Alan B. Shepard, Jr., on the 1st US manned sub-orbital flight*. 1961. In: John F. Kennedy Presidential Library and Museum.
2. *USS Forrestal*, porta-aviões estadunidense designado, em 1963, para a operação *Brother Sam*, que poderia apoiar forças golpistas em uma eventual tentativa de deposição do então presidente do Brasil. U.S. NAVY, 1962. In: Naval History and Heritage Command, Item nº KN-4507. FICO, Carlos. *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo*. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Imagem 2.4.2. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

O entrelaçamento entre aparatos militares e questões não-bélicas é tornada mais explícita em uma prancha vizinha: “Mas o que é essa confusão mitológica? Desde quando Marte é o deus do comércio e Mercúrio, o deus da guerra? [...] Compreendo que alguém sacrifique algodão por sua vida. Mas e o inverso?” lemos em uma citação de Karl Kraus. Vemos duas ilustrações apropriadas de um *blog* militarista estadunidense que demonstra como os primeiros tanques de guerra foram adaptados a partir de um projeto de trator agrícola. Vemos também a imagem que mostra dezenas de tratores perfilados, como em um batalhão, apropriada de uma notícia sobre a compra de parlamentares através do chamado *orçamento secreto*. Abaixo, vemos uma imagem de tanques de guerra que percorriam Brasília no já mencionado desfile militar organizado no dia em que o Congresso votaria uma pauta sensível ao processo eleitoral brasileiro. Há, também, a imagem de uma mina ilegal de mercúrio na floresta amazônica, bem como do notório *pato da FIESP*, personagem de manifestações de direita patrocinadas pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. **(Imagem 2.4.3)**



Imagem 2.4.3. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

Seguindo o painel em direção à direita, vemos uma prancha composta por 6 imagens. As duas que se encontram na coluna central pertenciam originalmente ao arquivo de *Cartas para ultramares*, as demais foram arquivadas em minha biblioteca de recortes. **(Imagem 2.4.4)**

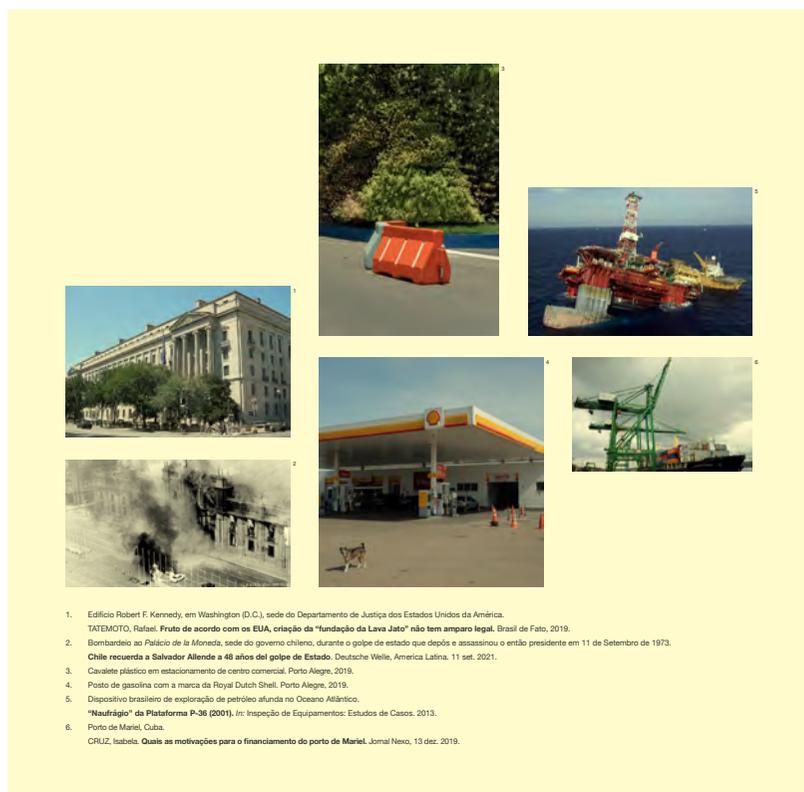


Imagem 2.4.4. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

Na coluna esquerda, se vêem duas imagens de construções imponentes que remetem à arquitetura clássica (uma das quais está em chamas). A primeira fotografia mostra a sede do Departamento de Justiça, órgão governamental estadunidense, e é proveniente de um artigo que denuncia a ilegalidade de um acordo firmado entre

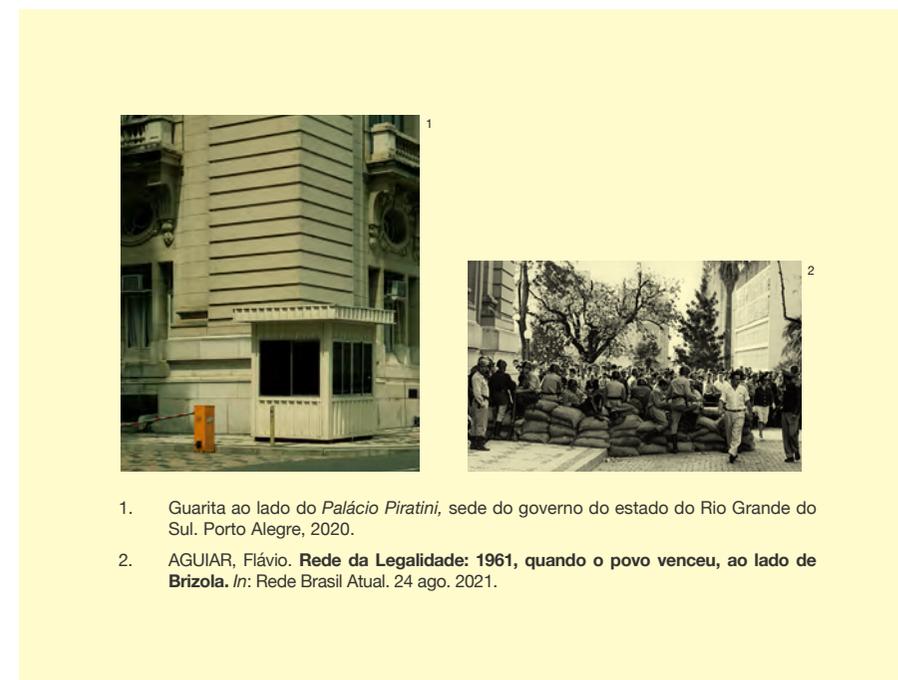
aquela instituição e membros do Ministério Público brasileiro, no âmbito da chamada *Operação Lava Jato*³ (ESTRADA; BOURCIER, 2021; TATEMOTO, 2019). A segunda mostra o *Palácio de la Moneda*, sede do poder executivo chileno, em chamas na ocasião do bombardeio promovido pela própria força aérea do país, em um golpe de estado articulado com a colaboração do governo estadunidense (DEUTSCHE WELLE AMÉRICA LATINA, 2021; GONZÁLEZ, 2018, p. 374) em reação a um governo que vinha enfrentando empresas multinacionais com vistas à estatização da mineração naquele país.

Na coluna do centro, vemos as duas imagens de *Cartas para ultramares*: uma imagem produzida no estacionamento de um grande centro comercial e outra no passeio de uma via pública. A primeira mostra um grande cavalete plástico, de coloração alaranjada, instalado diante do que parece ser uma cerca viva de aparência incomum. A seguinte mostra um posto de gasolina com a insígnia da *Royal Dutch Shell*, uma das sete grandes multinacionais petrolíferas; no primeiro plano; caminhando em direção ao vértice inferior esquerdo do quadro, um cão sem raça definida olha em direção à lente da câmera no momento do disparo.

³ A *Operação Lava Jato*, como se sabe, investigou denúncias de corrupção relacionadas à estatal petrolífera Petrobras, bem como a grandes empresas privadas de construção pesada, como a Odebrecht.

Por fim, na coluna à direita, se vêem duas imagens de aparatos navais. A primeira mostra uma plataforma brasileira de extração de petróleo enquanto naufragava nas águas do Atlântico em 2001, e alude (ainda que sem rigor factual ou cronológico) tanto às ambições brasileiras na exploração petrolífera (marcante nas primeiras décadas do século XXI) quanto ao fracasso deste projeto, que assistiríamos anos depois. A segunda mostra o Porto de Mariel, construído em Cuba pela companhia brasileira Odebrecht, fruto de uma parceria entre os governos desses dois países, em um marco da chamada *diplomacia sul-sul* (Cf. BRESSAN, 2017), fato frequentemente instrumentalizado em críticas por parte da direita brasileira.

Justaponho, em um prancha vizinha, duas imagens que podem encontrar ressonâncias (tanto visuais quanto históricas) nas imagens do *Palácio de la Moneda* e do *Department of Justice*. Tratam-se de duas imagens produzidas no entorno do Palácio Piratini, a partir de dois ângulos (e tempos) opostos: a primeira, de minha autoria, foi produzida em 2020; a segunda, de autoria desconhecida, foi produzida em 1961, durante a *Campanha da Legalidade*. Nesta última, homens se reúnem em torno de uma barricada erguida como parte do esforço empreendido para evitar um golpe de estado; na primeira, uma guarita com vidros escuros e uma cancela alaranjada guarda a entrada de uma passagem que ladeia o palácio. (**Imagem 2.4.5**)



1. Guarita ao lado do *Palácio Piratini*, sede do governo do estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.
2. AGUIAR, Flávio. **Rede da Legalidade: 1961, quando o povo venceu, ao lado de Brizola**. In: *Rede Brasil Atual*. 24 ago. 2021.

Imagem 2.4.5. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

Num ponto distinto do *Painel*, a *Campanha da Legalidade* reaparece em uma prancha que reúne registros referentes à disputa política em torno do nome da Av. Presidente Castello Branco. Na coluna da direita, vemos três imagens que apresentam placas de sinalização instaladas na avenida: elemento que materializa a disputa travada em torno de sua toponímia. (**Imagem 2.4.6**)



Avenida é uma das principais vias de chegada e saída da capital gaúcha.²

"A placa da avenida Castello Branco, localizada no sentido bairro-Centro, na entrada de Porto Alegre, amanheceu esta segunda-feira pichada. O ato de vandalismo, desta vez, trouxe a palavra "vergonha", escrita na cor vermelha. Funcionários da Empresa Pública de Transporte e Circulação (EPTC) foram chamados para retirar a sinalização.

[...]

De janeiro a agosto, foram gastos R\$ 103.464,94 na reposição de danos à sinalização horizontal e vertical da capital gaúcha. Somente na reposição de placas de sinalização ou mesmo as indicativas com nomes de vias foram aplicados R\$ 64.410,64. Danos aos semáforos, inclusive de furtos dos equipamentos, atingiram um custo de R\$ 16.403.³



1. **Justiça considera lei inválida, e Avenida da Legalidade volta a se chamar Castello Branco em Porto Alegre.** G1, 26/04/2018.
2. *Ibid.*
3. RIBEIRO, Marcelo. **Placa da avenida Castello Branco é alvo de vândalos em Porto Alegre.** Jornal do Comércio, Porto Alegre, 10 abr. 2018.
4. Em 2014, Prefeitura preparava placas com o novo nome da avenida. Luciano Farias/Divulgação PMPA, 2014. Apud. G1, 2018. *op. cit.*
5. DORNELLES, Claiton. **Avenida da Legalidade volta a se chamar avenida Presidente Castello Branco.** Jornal do Comércio, Porto Alegre, 26 set. 2018.
6. **Placa da Avenida Castello Branco volta a ser pichada em Porto Alegre.** Rádio Guaíba, Porto Alegre, 8 out. 2018.

Imagem 2.4.6. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

A primeira destas imagens, que data de 2014, se refere às placas produzidas quando da alteração de seu nome para *Avenida da Legalidade e da Democracia*. A segunda data de 2018, e se refere ao momento em que, após decisão judicial, aquela placa era substituída, e a avenida voltava a homenagear o marechal Castello Branco. A terceira, do mesmo ano, é proveniente de uma matéria jornalística que noticia o fato de que a sinalização fora (mais uma vez) pichada. O texto, reproduzido na coluna esquerda da prancha (proveniente dessa mesma matéria que a última dessas imagens), dá destaque ao ato de *vandalismo* sem atentar ao aspecto simbólico do gesto que escreveu, em vermelho, a palavra *vergonha* sobre o nome do ditador. Em uma pobre manobra retórica, a matéria é encerrada com uma referência vaga à soma das quantias investidas pela prefeitura, naquele ano, no reparo de *danos à sinalização*. A opção por este rótulo não somente confunde aquele ato em particular com o *vandalismo* de forma geral, mas também permite a soma de quaisquer despesas relativas à manutenção da sinalização, mesmo quando que estas se tratam apenas de um procedimentos de rotina e não da reação a interferências humanas propositais.

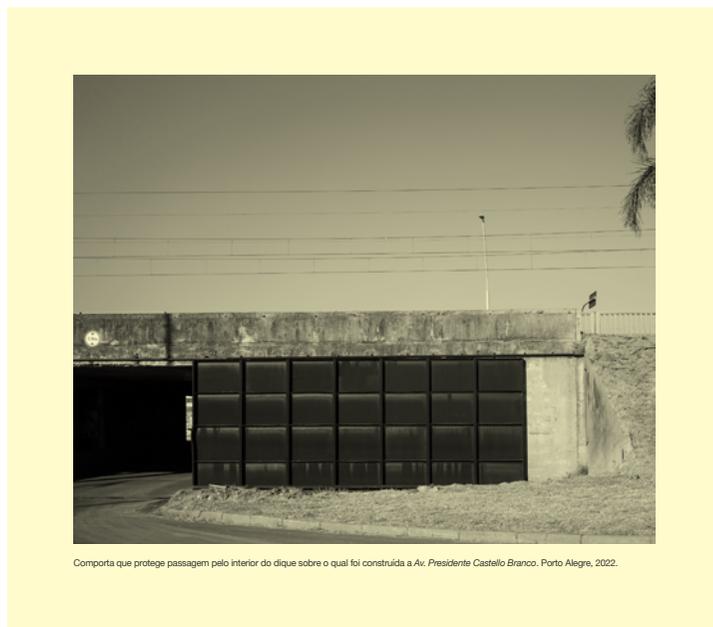
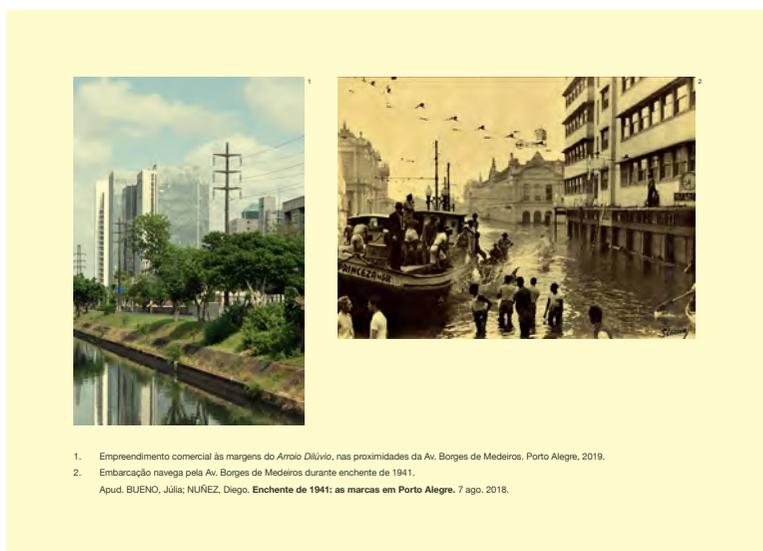


Imagem 2.4.7. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

A algumas pranchas de distância, novamente uma fotografia de minha autoria: *uma comporta que protege a passagem pelo interior do dique sobre o qual foi construída a Av. Presidente Castello Branco*, nos informa a legenda (**Imagem 2.4.7**). Na prancha acima desta, um ensaio de minha autoria (intitulado *Uma breve história dos muros pt. II*) comenta sobre o Sistema de Proteção contra Enchentes, do qual aquela comporta é um dos inúmeros componentes. Tendo sua construção iniciada durante a ditadura do Estado Novo e concluída

durante a ditadura civil-militar, o sistema foi concebido como uma reação à catastrófica enchente de 1941, visando proteger a cidade das águas da bacia do Jacuí que a ameaçavam com frequência desde sua fundação.

Em uma prancha próxima, são justapostas uma imagem de *Cartas para ultramares* e uma imagem apropriada (**Imagem 2.4.8**). A primeira, originalmente, tinha como tema os grandes prédios comerciais envidraçados, localizados nas imediações da Av. Borges de Medeiros. Mas, incidentalmente, traz, em primeiro plano, um dos diques que compõem o sistema do qual falávamos, fato que me motiva a dispô-la nesta prancha, agora *explorando a imagem no contexto de uma tarefa representacional diversa* (para invocar os termos de Sekula). A segunda é um registro da enchente de 1941, na qual se vê uma embarcação navegando pela Av. Borges de Medeiros.

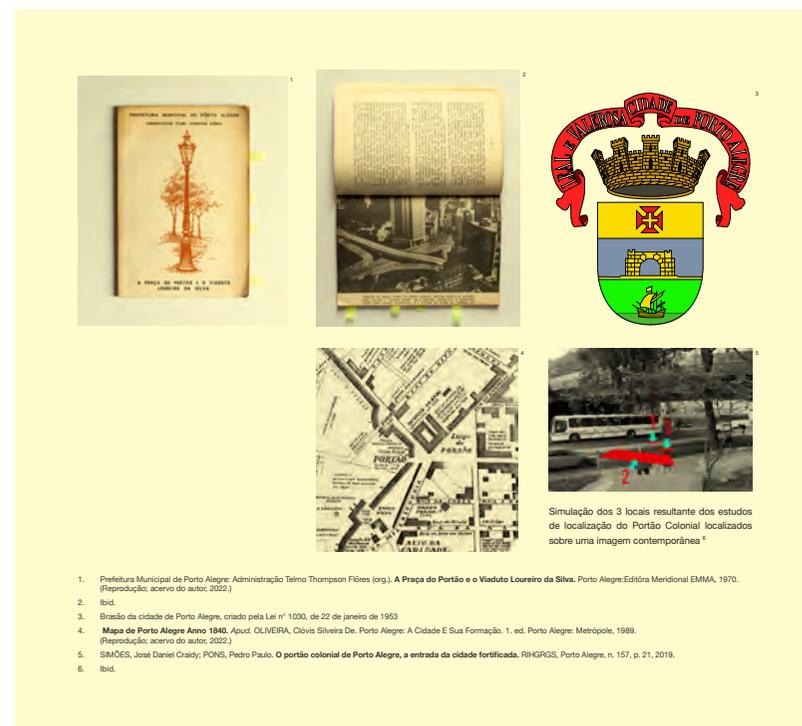


1. Empreendimento comercial às margens do Arroio Dilúvio, nas proximidades da Av. Borges de Medeiros. Porto Alegre, 2019.
 2. Embarcação navega pela Av. Borges de Medeiros durante enchente de 1941.
- Apud. BUENO, Júlia; NUÑEZ, Diego. *Enchente de 1941: as marcas em Porto Alegre*. 7 ago. 2018.

Imagem 2.4.8. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

Em outro dos ensaios de minha autoria, *Uma breve história dos muros pt. I*, procuro pôr o Sistema de Proteção contra Enchentes em relação com outro sistema de defesa construído na cidade: a trincheira colonial, erguida em 1772 e demolida 1845 (FREITAS, 2010). Ainda que não se tenha conhecimento de imagens dessa estrutura (ao menos de imagens produzidas no período em que ela ainda operava), o portão que constituía a principal entrada daquela trincheira seguiu vivo no imaginário porto-alegrense: ainda hoje, é comum referir-se à praça Conde de Porto Alegre, onde era localizada a passagem, como *Praça do Portão*.

Uma prancha vizinha procura dar forma a essa presença (**Imagem 2.4.9**). Vemos, em sua coluna da direita, o brasão da cidade, que apresenta em sua seção central, a imagem de um portão, em alusão à entrada da trincheira colonial. A imagem abaixo, proveniente de um artigo acadêmico, é uma simulação que procura demonstrar a localização da passagem através de uma montagem sobre uma fotografia na qual se vê o Viaduto Loureiro da Silva.



1. Prefeitura Municipal de Porto Alegre: Administração Teimo Thompson Flores (org.). *A Praça do Portão e o Viaduto Loureiro da Silva*. Porto Alegre: Editora Meridional EMMA, 1970. (Reprodução; acervo do autor, 2022).
2. Ibid.
3. Brasão da cidade de Porto Alegre, criado pela Lei nº 1030, de 22 de janeiro de 1963.
4. *Mapa de Porto Alegre Anno 1840*. Apud: OLIVEIRA, Clóvis Silveira De. Porto Alegre: A Cidade E Sua Formação. 1. ed. Porto Alegre: Metrópoli, 1989. (Reprodução; acervo do autor, 2022).
5. SIMÕES, José Daniel Crady; PONS, Pedro Paulo. *O portão colonial de Porto Alegre, a entrada da cidade fortificada*. RIBGRGS, Porto Alegre, n. 157, p. 21, 2019.
6. Ibid.

Imagem 2.4.9. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

As duas primeiras imagens da prancha, na linha superior, são registros do livro *A Praça do Portão e o Viaduto Loureiro da Silva*, uma peça de propaganda publicada 1970 pela prefeitura, sob a administração de Telmo Thompson Flores. Um trecho deste livro (citado também em *Uma breve história dos muros pt. I*) procura, em tom saudosista, legitimar as violentas transformações modernizadoras e higienistas que eram promovidas na cidade através da evocação do antigo portão. (**Imagem 2.4.10**)

[Seria] na administração dinâmica de Telmo Thompson Flores, que a Praça do Portão teria sua fisionomia completamente alterada pela construção do Viaduto Loureiro da Silva, iniciada em novembro de 1969. Se nos séculos anteriores o Portão dominava a paisagem, neste o viaduto impera. E quando o imenso caudal de veículos atravessa seu umbral, subindo ou descendo a antiga Lomba do Sétimo, se tem a sensação de se estar passando pelo antigo Portão. Era como se renascesse o antigo burgo, plantado, porém, em meio a cidade trepidante. (PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE: ADMINISTRAÇÃO TELMO THOMPSON FLÔRES, 1970, p. 35)

Linhas depois de reproduzir, no ensaio, a citação acima, comentário: “Curiosamente, enquanto a cidade erguia um novo sistema de muros, o discurso oficial propunha imaginar o viaduto como uma

reencarnação do antigo portão” (Notas do autor, 2021). Trata-se de uma alusão ao Sistema de Proteção contra Enchentes, abordado em maior detalhe no ensaio do qual já tratamos.



Imagem 2.4.10. Viaduto Loureiro da Silva , fotografia do conjunto Inquérito de Testemunhas Concretas. Acervo do Autor (2021).

Além da correspondência entre a trincheira colonial e o Sistema de Proteção contra Enchentes, elaborado em torno do Viaduto Loureiro da Silva, destaco outra montagem marcante que se constitui em torno desta estrutura. Aqui, a prancha apresenta três tipos de imagens (em cada uma das três linhas) correspondentes a três momentos históricos distintos (em cada uma das três colunas). Temos, na primeira linha, reproduções de três folhas de um calendário destacável; na segunda linha, três mapas que apresentam o espaço da Praça do Portão; na terceira linha, três imagens que aludem a transições de regime político ocorridas no Brasil. (**Imagem 2.4.11**)

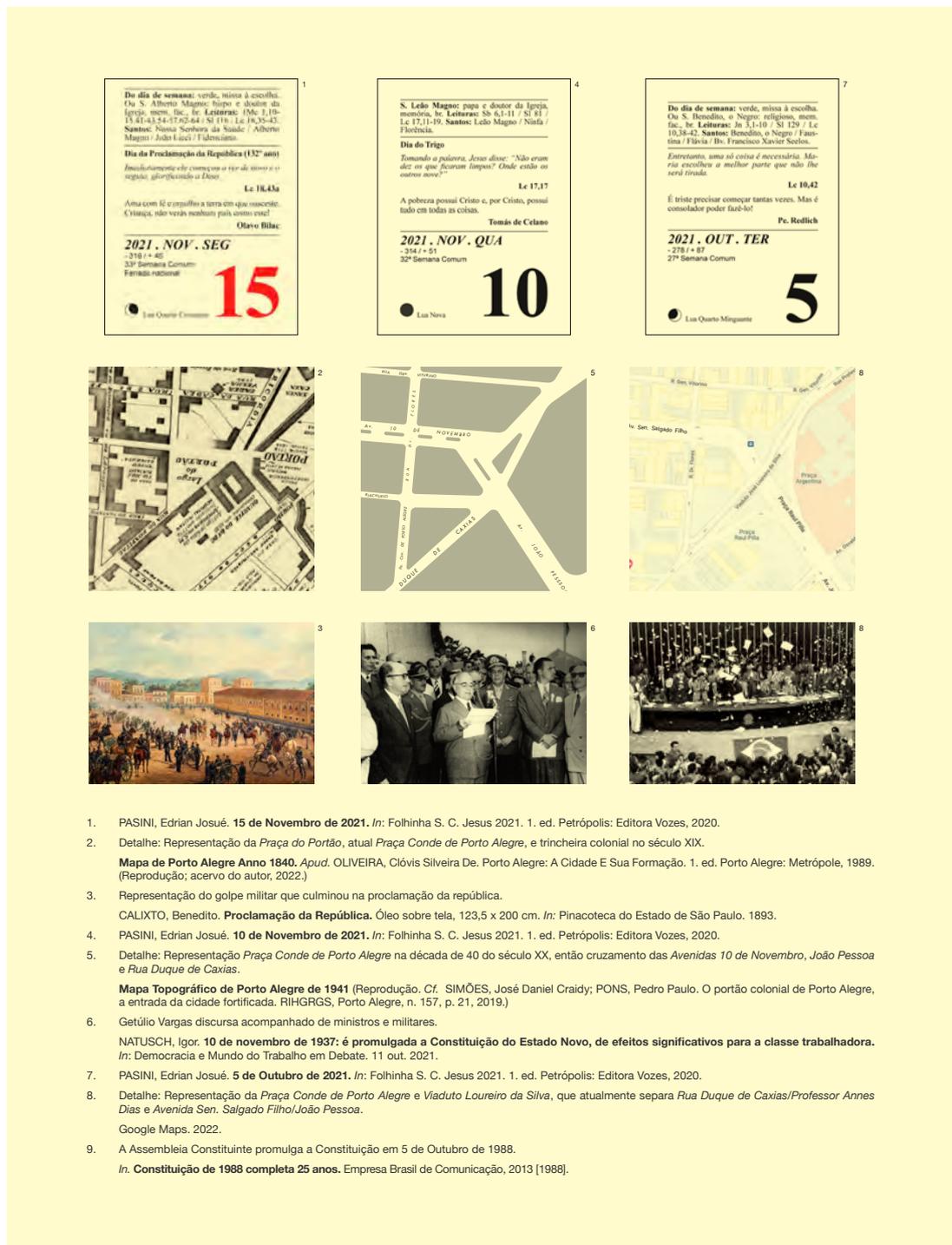


Imagem 2.4.11. Prancha do *Painel de Correspondências*. Acervo do Autor (2022).

A primeira coluna refere-se ao golpe militar que proclamou a República, em 15 de novembro de 1889. O mapa ali apresentado é uma reprodução de um mapa de Porto Alegre em 1840 onde se vê a Trincheira Colonial (representada no mapa em grossas linhas escuras), bem como o Portão. Trata-se de um mapa que aparece também na prancha anteriormente comentada, mas aqui, a imagem é apresentada em uma orientação distinta, de forma a coincidir com a dos mapas seguintes.⁴

A segunda coluna se refere ao golpe que, em 10 de novembro de 1937, instituiu a ditadura do Estado Novo (ou Terceira República), contexto no qual Loureiro da Silva foi prefeito de Porto Alegre. O mapa nesta coluna é uma reprodução de um Mapa Topográfico de 1941, onde vemos já duas grandes avenidas em torno da Praça; o portão ou a trincheira, naturalmente, já estão há muito ausentes. Em direção ao vértice inferior direito do mapa, vemos a Av. João Pessoa; que forma, no centro do enquadramento, um ângulo aberto com a Av. 10 de Novembro.

A terceira coluna se refere à promulgação, em 5 de outubro de 1988, de nossa atual constituição, fato que marca o início da Sexta Repú-

4 A réplica do mapa de 1840 (de fato feita pelo menos meio século depois, a partir de um mapa que efetivamente data daquele período) é orientada de forma a posicionar o sul no topo da prancha. Os mapas subsequentes apresentam o Norte na parte superior.

blica e o fim da ditadura Civil-Militar. Uma imagem do *Google Maps* é apresentada nesta coluna, na qual podemos verificar a existência do Viaduto Loureiro da Silva, bem como a renomeação da Av. 10 de Novembro para Av. Salgado Filho (sobre a qual passa o viaduto).

Assim, procuro estabelecer relações de presença, apagamento e completa ausência daquelas transições políticas no âmbito da memória e do espaço público. Em 15 de novembro, comemora-se até hoje o feriado conhecido como *Proclamação da República*, como se observa pela coloração avermelhada dos algarismos no calendário, apesar de tratar-se (naquele ano) de uma segunda-feira.⁵ Em 10 de Outubro, não se comemora feriado, mas a data fora homenageada no nome de uma importante avenida, como podemos observar no mapa de 1941 (portanto elaborado e referente ao período do Estado Novo). A data de 5 de Outubro, no entanto, ainda que marque a fundação do nosso regime atual e o fim do período ditatorial mais recente, está completamente ausente tanto dos mapas quanto dos calendários, não sendo homenageada nem lembrada no cotidiano.

Pretendo que esta breve apresentação de algumas amostras tenha sido suficiente para demonstrar que as pranchas e seus conteúdos

5 De fato, são inúmeras as homenagens à data, seja em nomes de ruas, praças ou mesmo municípios.

podem atuar como vetores que canalizam significados, refratando-os, curvando suas trajetórias: em um sentido apontam, através dos seus referentes, para processos dispersos *lá fora, no mundo*; em outro, através da própria montagem, apontam para as imagens dos viadutos, *cá dentro, na obra*. O *Painel* é concebido para atuar como uma antena parabólica, fazendo refletir (e convergir) sentidos dispersos e os apontando na direção das imagens dos viadutos.

Como alças de acesso que se agrupam em uma grande auto-estrada, as imagens dos viadutos coletam, *constelam*, os sentidos de cada uma das pequenas pranchas à sua volta e os projetam em direção às grandes fotografias — e assim, também em direção à própria cidade. As composições procuram co-implicar o próximo e o distante, fazendo com que os viadutos trabalhem semanticamente como amplificadores, capazes de captar, formalizar e irradiar forças históricas em si mesmas invisíveis.

Neste sentido, proponho uma última aproximação, referindo-me a Lyndell Brown e Charles Green (2002), em seu artigo intitulado *Robert Smithson's Ghost in 1920s Hamburg* no qual os autores justapõem o atlas de Warburg aos *non-sites* de Smithson. Conquanto algumas das posições expressas pelos autores me pareçam problemáticas — ou, quando menos, reducionistas (em particular no que

diz respeito ao Atlas de Warburg) — a aproximação entre estas duas obras me parece profícua tanto genericamente, quanto no contexto da reflexão sobre meu *Painel*.

Os autores observam que ambos trabalhos configuram-se como *re-presentações* [*re-presentations*]: eles “apresentam [*present*] elementos encontrados e prontos [*found, ready-made elements*], organizando-os em cadeias de afinidades estruturais, semânticas e morfológicas que espiralam em direção ao seu próprio centro em uma infinidade de detalhes e interpretações” (BROWN; GREEN, 2002, p. 170)^a.

Além disso, apontam os autores, nem Smithson nem Warburg parecem ter se sentido particularmente ameaçados pelo emaranhamento hipertextual de informações ou pela desorganização confusa [...] tanto da concepção de memória-come-representação quanto dos arquivos de forma geral. [...] Nem Warburg nem Smithson estavam minimamente interessados em tornar seu material maravilhoso ou “estético” através do [...] embelezamento. Quase o contrário: ambos estavam engajados no processo de *criação de novos tipos de discurso* supostamente significativos. (BROWN; GREEN, 2002, p. 175–176, grifo nosso)^b

Apesar de um certo ceticismo dos autores quanto a capacidade tanto do *Atlas* quanto dos *non-sites* de serem efetivamente signifi-

ficativos⁶, com o qual não me alinho, penso que temos aí dispostos muitos dos elementos do atlas de Warburg que ressoam em meu painel. Parece-me que a aproximação proposta pelos autores aponta igualmente para uma afinidade entre o procedimento de Smithson (em seus *non-sites*) e o meu à qual, no entanto, eu não estava atento, e que certamente será objeto de uma elaboração mais cuidadosa no futuro. Digo isto não somente porque Smithson estava particularmente preocupado com a paisagem, mas também porque, como apontam Brown e Green (2002, p. 177)^c, “Smithson coloca-se como [...] um artista que desloca-se entre material ficcional e factual”, um deslocamento fundamental na produção do *Painel* — certamente ausente no procedimento de Warburg, ainda que presente no de Brecht.

Um *non-site* (**Imagem 2.4.12**), nos propõe Smithson, é uma “imagem lógica tridimensional que é abstrata, mas representa um *site* real”. Essa representação se dá através de uma metáfora, de forma que um *non-site* pode “representar um lugar com o qual ele não se assemelha”. Neste sistema, opera uma *construção sintática e complexa de ideias* onde o *non-site* funciona “como uma imagem tri-

6 Nas palavras dos autores, o esforço de Warburg, por exemplo, resulta em uma pesquisa disfuncional “no sentido de que não se comunica de maneira legível à sua comunidade de fala [*speech community*]” (BROWN; GREEN, 2002, p. 175)

dimensional que não parece uma figura”. Tudo entre *site* e *non-site* “pode se tornar material metafórico físico desprovido de significados naturais e suposições realistas.” (SMITHSON, 1996a, p. 364)^d

E não seria também meu *Painel* um container abstrato, onde elementos são dispostos de uma forma arbitrária que, em si mesma, pode não estabelecer uma referência clara àquilo a que se refere? Não seria, a relação entre a forma que construí e os processos aos quais ela pretende dar legibilidade, também dependente de uma convergência similar àquela descrita por Smithson (1996b, p. 153)^e: *um curso de perigos, um caminho duplo feito de signos, fotografias e mapas que pertencem a ambos os lados da dialética ao mesmo tempo?*

As coisas bidimensionais e tridimensionais trocam de lugar umas com as outras na área de convergência. Elementos de grande escala tornam-se pequenos. Elementos de pequena escala tornam-se grandes. Um ponto em um mapa se expande e toma o tamanho da massa de terra. Uma massa de terra se contrai em um ponto. [...] As regras dessa rede de signos são descobertas à medida que você percorre trilhas incertas tanto mentais quanto físicas. (SMITHSON, 1996b, p. 153)^f

Parece-me que, não somente em Warburg mas também em Smithson, podemos localizar esse esforço para, a partir de uma dispo-

sição particular de coisas (produzidas ou apropriadas), dar visibilidade e cognoscibilidade a algo incompreensível em sua totalidade. Talvez tão próxima de um *non-site* quanto do *Mnemosyne*, o *Painel de Correspondências* pretenda se apresentar como essa estrutura onde uma descontinuidade de espaço e de tempo (e, por vezes, mesmo de causalidade) não implica em um descompromisso com a historicidade ou com a espacialidade. Ao contrário, essa descontinuidade é a pré-condição mesma de um esforço que procura dar visibilidade a elementos ausentes ou imateriais.

Como um *non-site* que procura produzir, em uns poucos metros cúbicos de espaço, a presença de todo um bioma ou acidente geológico, também eu procuro em uns poucos metros de parede, dar visibilidade a um vasto apanhado de forças, atores, e processos dispersos geográfica e historicamente, mas que parecem convergir em certos pontos. É na localização, amplificação e visibilização desta convergência que, segundo entendo, concentram-se os esforços que acabam tomando forma no *Painel*.



Imagem 2.4.12. Escultura *Nonsite* "Line of Wreckage,"
Bayonne, New Jersey. Smithson (1968).

Por fim, pretendo também que essa compilação de pranchas e reflexões tenha demonstrado a percepção de que o *Painel de Correspondências* formaliza uma abertura no plano de trabalho da pesquisa, a partir da qual os limites do trabalho se expandem para além do território da Av. Castello Branco ou mesmo das paisagens em que se encontram os viadutos construídos pela ditadura civil-militar.

Espero também ter sido capaz de demonstrar que, a partir desse movimento, diminui a centralidade do *autoritarismo* no trabalho, enquanto este passa a dar maior espaço para a reflexão sobre o *colonialismo* e o *imperialismo*, questões que não pareciam estar entre minhas principais preocupações quando de minhas primeiras saídas de campo para a Av. Castello Branco. Assim, não me parece incidental a aparição de imagens originalmente produzidas no escopo de *Cartas para ultramares* (obra que, como vimos, tinha o *colonialismo* como uma questão importante): é que, a partir do *Painel*, aquele desvio em minha trajetória que se consolida nos primeiros meses de 2020 acaba por reencontrar o caminho do qual havia, inicialmente, se distanciado.

Meu contato com a crítica de Lossurdo, concomitantemente à elaboração da obra, parece se mostrar visível precisamente nesse *passo para trás* — um distanciamento do viadutos com vistas a *abrir o plano*, tanto espacial quanto temporalmente — que me vejo dar através do *Painel de Correspondências*. Parece-me que é justamente quando o trabalho, que nasce como uma tentativa de imaginar o autoritarismo, inclui em seu léxico algumas reflexões (ainda que pontuais) sobre o colonialismo que a obra mais se aproxima de *tornar filosófico meu assombro*, como comentava no capítulo anterior.

O argumento de que, em *Origens*, a centralidade do *totalitarismo* seria consequência da supressão do *imperialismo* e do *colonialismo* parece ter me instigado a buscar um movimento análogo, mas em sentido contrário daquele denunciado por Lossurdo. Assim, o *Painel de Correspondências* poderia ser visto como reflexo da percepção de uma tensão *imperial-colonial* como central em uma reflexão que, inicialmente, pretendia ter como tema tão simplesmente processos *autoritários*. É que, a partir da concepção dessa instalação, a obra deixa de atentar exclusivamente à ilegitimidade e a não-representatividade inerente às instituições responsáveis pela construção dos viadutos, e passa a procurar viabilizar uma rede de atores e práticas nas quais aquelas estruturas estão inseridas.

Com isso não quero dizer que a questão inicial — a do afastamento de um horizonte democrático e participativo em direção a uma configuração autoritária — tenha perdido sua importância ao longo da elaboração do trabalho. Mas parece-me possível argumentar que a própria prática poética aponta que significar⁷ nossa tradição

7 Isto é, produzir uma rede de significados específica, inserir um dado espaço (um viaduto, por exemplo) no discurso particular que me interessa. Naturalmente, aqueles elementos já *significam* coisas para cada uma das pessoas que interagem com eles. Não se trata de descartar ou de ignorar outros significados, mas de associar aquelas estruturas aos processos que as produziram e, assim, torná-las pontos privilegiados a partir dos quais imaginar processos que até hoje afetam a todos e a cada um daqueles que habitam aqueles espaços.

autoritária (tanto presente quanto passada) implica na necessidade de atentar, visibilizar e imaginar nossa posição colonial — que se estende desde a invasão portuguesa, passando por episódios como a participação estadunidense no golpe de 1964 até as recentes práticas de *lawfare* e de deslegitimação da política.

Pretendo, nesse sentido, que o *Painel* dê forma (uma, das muitas possíveis) a essa rede de relações, uma rede que *pede* que um viaduto construído por um regime ditatorial seja imaginado *em continuidade* com um processo colonial, com legados tanto positivistas quanto monarquistas e com um intervencionismo militar recorrente. Em suma, que o espaço seja visto (e então vivido) em continuidade com uma pletera de forças que consistentemente atuam na contramão do poder popular, em particular através da agência de nossas próprias Forças Armadas, e em uma defesa violenta de um ideal de progresso unívoco, mas do qual devemos escapar.

TRADUÇÃO NOSSA

a No original em inglês: "Smithson's and Warburg's projects are re-presentations. They present found, ready-made elements, organizing them in chains of structural, semantic, and morphological affinities that spiral inwards into endless detail and interpretation."

b No original em inglês: "Neither Smithson nor Warburg seem to have been particularly threatened by the hyper-textual nesting of information or by the messy disorganization [...] of both the conception of memory-as-representation and of archives in general. [...] Neither Warburg nor Smithson were in the least interested in rendering their material wonderful or "aesthetic" through artistic mediation, juxtaposition and beautification. Almost the reverse: both were engaged in the process of creating putatively meaningful new types of discourse."

c No original em inglês: "As a post-studio artist, Smithson positioned himself as [...] an artist who would move backwards and forwards between fictional and factual material."

d No original em inglês: "The Non-Site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site [...]. It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus The Non-Site. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture. [...] Between the actual site in the Pine Barrens and The Non-Site itself exists a space of metaphoric significance. It could be that "travel" in this space is a vast metaphor. Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions."

e No original em inglês: "Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts into a point. [...] The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical."

f No original em inglês: "The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dialectic at once."

EPÍLOGO:

2º 8'

Talvez seja importante lembrar que esta dissertação, que chega agora ao fim, nasce de um sentimento de incômodo que me fez trilhar por caminhos bifurcantes. Penso que essa configuração é (ao menos em parte), consequência do desejo de que a forma dessa dissertação reflita a experiência encantadora que vivi em meio a meu objeto de pesquisa ao longo dos últimos dois anos. Se minha prática poética é tão proximamente ligada à *pesquisa* (no sentido mais amplo) quanto percebo hoje, então eu não poderia me eximir de buscar abarcar, com este texto, o conjunto tão vasto de pistas e de experiências instigantes que o mestrado me proporcionou.

Inevitavelmente, essa postura me levou a abordar nesta dissertação certas noções que merecem continuidade e aprofundamento. As obras Walter Benjamin, Aby Warburg e Robert Smithson (para não falar em Domenico Losurdo ou Hannah Arendt) são certamente alguns exemplos desta condição: mesmo que meu contato direto com suas respectivas produções tenha sido breve, seus pensamentos causaram ressonâncias importantes em minha prática e moldaram de forma decisiva meus objetos de estudo, de forma que não poderiam ser omitidas, ainda que mereçam leituras mais atentas.

Em sentido semelhante poderia me referir a algumas das questões que, tendo emergido de forma dinâmica ao longo da elaboração pesquisa (em particular de sua segunda parte), me levaram a realizar a instalação *Painel de Correspondências* na exposição *Inquérito de testemunhas concretas*. Guardamos, deste modo, seus resultados como linha de continuidade, apontando a necessidade de aprofundamento sobre a prática de constituição do arquivo documental na pesquisa. Igualmente deixamos apontamentos e caminhos abertos sobre a relação entre imagens e história, questão abordada em boa medida, mas que certamente constitui um problema complexo e promissor.

[...]

Objects in the mirror are closer than they appear. O dizer, gravado no espelho retrovisor direito de cada automóvel produzido nos Estados Unidos da América parece, para Timothy Morton, uma tautologia apropriada ao nosso tempo. Seria o próprio esforço de distanciamento o produto não de uma *avaliação verdadeira das coisas*, mas de um *mecanismo de defesa diante de uma proximidade assustadora?*

Acredito que a produção poética produzida ao longo desta pesquisa reflete a aposta de que nossa dificuldade de reagir adequadamente à amplitude de fenômenos

algo *hiperobjéticos* não é consequência de uma incapacidade humana intrínseca de apreendê-los. Não seria a capacidade mesma de determinar com nitidez a posição de um corpo no espaço responsável por essa incapacidade de perceber e reagir a esses objetos dispersos?

[...]

Se bem é verdade que somos, desde a antiguidade, capazes de imaginar ameaças dispersas pelo cosmos, só a modernidade nos colocou como agentes de ameaças tão vastamente dispersas. E, curiosamente, a mesma mentalidade que nos permitiu produzir, através da razão, novos problemas largamente distribuídos pelo espaço, parece ter suspenso nossa capacidade de imaginar a mesma dispersão que fomos capazes de produzir, mas não mais de viver.

Nesse sentido, penso que o esforço central ao qual me propus, ao me debruçar sobre as estruturas monumentais, poderia ser sintetizado na imagem de um *malabarismo perceptivo das distâncias*: dar proximidade àquilo que parece distante (já que é disperso) através da produção de um estranhamento associado àquilo que parece próximo, mas a partir de onde uma extensão pode passar a se impor. É necessário olhar e encantar a paisagem para que o espaço nos permita ver o que, de fato, já está ali posto.

[...]

Um *site* e seus *non-sites*, as *astra* e os *mostra*, pegadas e presas, hiperobjetos e seus fragmentos. Um presente assombrado e muitos passados autoritários ou um progresso sombrio e homogeneizante que por vezes parece inescapável. Para além da coincidência do procedimento fotográfico e da temática da paisagem urbana, parece ser recorrente nos trabalhos aqui apresentados a necessidade de constituição de um inquérito, capaz de produzir formas que viabilizem, articulem e *ponham em correspondência*, o ordinário, visceral, e específico por um lado, e o estrutural, abstrato e elusivo, por outro.

Viadutos e ditaduras, caixas de correio e o progresso moderno, cavaletes plásticos e o antropoceno. Articular conceitos em cenas como meio para imaginar presenças latentes: mapear o mundo buscando exceder a materialidade das coisas. Não porque ela não importa, mas porque ela jamais bastou.

[...]

Não creio que seja produtivo abdicar da *precisão matemática* de Kepler, como caracterizou Warburg, mas tampouco me parece possível celebrar sua *busca inflexí-*

vel pela correção de um desvio de oito arcominutos na órbita de Marte sem pô-la em relação com um desvio maior e significativamente mais dramático: o aumento de dois graus na temperatura média da terra. Este, infinitamente mais *próximo* do que Marte e igualmente mais *disperso* do que sua imagem, quando focalizada pelas lentes de um telescópio na retina do astrônomo alemão.

Parece-me que só a sobrevivência daquela faculdade fantástica que já nos permitiu ver monstros nas estrelas nos permitirá imaginar (e, só então, talvez, enfrentar) objetos que, sabemos, estão aqui, e que, no entanto, o olhar da razão tem dificuldade de ver. *Per astra, ad monstra.*

[...]

REFERÊNCIAS

#

12 HZ BY RON JUDE. *Em*: MACK BOOKS. [s. d.]. Disponível em: <https://mackbooks.co.uk/products/12-hz>. Acesso em: 8 jun. 2022.

A

ALVIM, Alexandra Lis. A "Thompson City": imagens para uma Porto Alegre da Ditadura nas páginas do Correio do Povo (1970). **Democracia, liberdade e utopias. Anais [do] 14 Encontro Estadual de História da ANPUH-RS**, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <http://www.eeh2018.anpuh-rs.org.br/site/anaiscomplementares>.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

ARIAS, Juan. Três hipóteses alarmantes sobre as manifestações de 15 de março. *Em*: **El País Brasil**. 4 mar. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-03-04/tres-hipoteses-alarmantes-sobre-as-manifestacoes-de-15-de-marco.html>. Acesso em: 5 jun. 2022.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu; Cláudio Cesar Santoro. 7. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2002.

B

BALBELA, Gustavo *et al.* **A Forged and Delicate Future**. Budapest: Robert Capa Center for Contemporary Photography, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://capacenter.hu/en/kiallitasok/a-forged-and-delicate-future>. Acesso em: 7 mar. 2022.

BALBELA, Gustavo; MARTINS, Isadora Nocchi. Cartas para ultramares, uma instalação áudio-fotográfica: O desconforto na paisagem segundo o som e a imagem. **AusArt Journal for Research in Art**, Bilbao, v. 9, n. 1, 2021. Disponível em: <https://ojs.ehu.es/index.php/ausart/article/view/22616>. Acesso em: 8 jul. 2021.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BASTOS, Carlos; CENTENO, Ayrton. "Legalidade atrasou o golpe de 1964 em três anos", afirma o jornalista Carlos Bastos. *Em*: **Brasil de Fato**. 22 ago. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/08/22/legalidade-atrasou-o-golpe-de-1964-em-tres-anos-afirma-o-jornalista-carlos-bastos>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BAUER, Caroline Silveira. **La dictadura cívico-militar brasileña en los discursos de Jair Bolsonaro: usos del pasado y negacionismo**. [s. l.], 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204792>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão; Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. Em: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019. (Exit).

BILDERATLAS MNEMOSYNE: FINAL VERSION. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>. Acesso em: 30 jul. 2022.

BOUZA ARNOSO, Estéfani. **Taming Contingency: Photography at the Crossroads between Collections, Archives and Atlases**. 2017. doctoral - University of Westminster, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/item/q5y1q/taming-contingency-photography-at-the-crossroads-between-collections-archives-and-atlases>. Acesso em: 22 dez. 2021.

BRASIL. **Ato Institucional nº 3**. 5 fev. 1966. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-03-66.htm. Acesso em: 23 jul. 2022.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5**. 13 dez. 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 23 jul. 2022.

BRECHT, Bertolt. **War Primer**. London: Verso, 2017. *E-book*.

BRESSAN, Regiane Nitsch. As relações entre Brasil e Cuba: das vantagens econômicas à retração política: The relations between Brazil and Cuba: from economic advantages to retraction. **Brazilian Journal of International Relations**, [s. l.], v. 6, n. 3, p. 468–490, 2017. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/bjir/article/view/6767>. Acesso em: 5 jul. 2022.

BROWN, Lyndell; GREEN, s. Robert Smithson's Ghost in 1920s Hamburg: Reading Aby Warburg's Mnemosyne Atlas as a Non-Site. **Visual Resources**, [s. l.], v. 18, n. 2, p. 167–181, 2002. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973760290011824>. Acesso em: 25 abr. 2022.

C

CALDERÓN, Fernando; CASTELLS, Manuel. **La nueva América Latina**. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

CALIXTO, Benedito. **Proclamação da República**. [S. l.], 1893. Pintura,

CÂMARA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Seção de Taquigrafia da 72ª Sessão Ordinária, 27 de Agosto de 2014**. , 2014. Disponível em: https://www.camarapoa.rs.gov.br/draco/sesoes_plenarias/82439/072%C2%AA_Sess%C3%A3o_Ordin%C3%A1ria_27AGO2014.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

CARDOSO, Irene. **Para uma crítica do presente**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CARNEIRO, Anita Natividade. **Caminhos da Ditadura em Porto Alegre: ensino de História através da tecnologia digital**. 2018. [s. l.], 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/182395>. Acesso em: 13 jun. 2022.

CARVALHO, José Murilo de. **Forças Armadas e política no Brasil**. São Paulo: Todavia, 2019. *E-book*. Disponível em: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=080BDE73608ED481E098B2E32F287808>. Acesso em: 5 dez. 2021.

CASADO, José. O Centrão governa, Bolsonaro preside e a volúpia é o limite | José Casado. *Em: Veja*. 4 ago. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/jose-casado/o-centrao-governa-bolsonaro-preside-e-a-volupia-e-o-limite/>. Acesso em: 9 jun. 2022.

CNN BRASIL. Apreender celular de Bolsonaro teria “consequências imprevisíveis”, diz Heleno. *Em: CNN Brasil*. 22 maio 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/pedir-apreensao-de-celular-de-bolsonaro-e-inconcebivel-diz-heleno/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

CONSTITUIÇÃO DE 1988 COMPLETA 25 ANOS. [S. l.], 2013. **Empresa Brasil de Comunicação**. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/galeria/2013-10-04/constituicao-de-1988-completa-25-anos>. Acesso em: 30 jul. 2022.

CRUZ, Yhuri. **Entrevista Yhuri Cruz**. *Em: REVISTA DESVIO*. 9 nov. 2019. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/11/09/entrevista-yhuri-cruz/>. Acesso em: 3 jun. 2022.

CRUZ, Yhuri. **Dar de Comer aos Monumentos**. Salvador: [s. n.], 2020.

CRUZ, Yhuri. **Projeto para Jardim de Pedra**. [S. l.], 2017. Díptico de fotografia e placa de mármore, 135 x 80 cm (foto) e 30 x 30 cm (placa).

D

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há Mundo por Vir? ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Desterros, 2017.

DELLA DORA, Veronica. Beyond the Screen: Luigi Ghirri, Landscape, and Paradox. **GeoHumanities**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 345–362, 2015. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2373566X.2015.1100946>. Acesso em: 16 jan. 2021.

DEMORI, Leandro. Quem são os militares que escaparam do relatório da CPI. *Em: The Intercept Brasil*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sLmbxwyv7zo>. Acesso em: 15 jun. 2022.

DEPARTAMENTO DE ESGOTOS PLUVIAIS. Muro da Mauá. *Em: Prefeitura Municipal De Porto Alegre*. [s. d.]. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/dep/default.php?p_secao=74. Acesso em: 18 out. 2021.

DEUTSCHE WELLE AMÉRICA LATINA. Chile recuerda a Salvador Allende a 48 años del golpe de Estado | DW | 11.09.2021. *Em: Deutsche Welle*. 11 set. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/es/chile-recuerda-a-salvador-allende-a-48-a%C3%B1os-del-golpe-de-estado/a-59156022>. Acesso em: 5 jul. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o Olho da História III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as Imagens Tomam Posição: o Olho da História, I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUBOIS, Philippe; VAN CAUWENBERGE, Geneviève. Da Verossimilhança ao Índice: Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. *Em*: DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

E

ENTLER, Ronaldo. Para reler A Câmara Clara. **FACOM**, [s. l.], v. 16, 2006. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/57970645/Ronaldo_Entler_-_Para_reler_A_Camara_Clara-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1653398204&Signature=Tc4GADPnXbv7TWJdo1pMRJMH-jViv46Wc6ZVkf09oW7ZoneDuDrSaUoOH8Xirw4dgUHKkmGIPcf8~2vcRcKuemQrsC-qk0zykSkP0pBsjFQ08q-TiUdOIZyviGz8ae995ipd9ylciXwWtOMPfjwuwMzjFzzS6oUHiP7i-9ZoeUksVHGAAcLEkmNZya4-8kNqBrEbCj9iY5-RgEuqqD4JFZG-A4nYCNvU98OzLpn9bceo-U-MjpV7jMqG1PZwJxvZqnKH6il9lMDdXJg8zEWq373Fn1yVlBlj8m2itAHuCwh4LPYhiIgr-jmkRG6jvA3~vqud-3QJtLjMP4vmNHhC0cA__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA.

ERDOSI, Eszter. To see our common/place. *Em*: BALBELA, Gustavo *et al.* **To see our common/place**. Maribor: UGM, 2020. *E-book*. Disponível em: <https://toseeourcommonplace.parallelplatform.org/essay/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

ESTADO DE MINAS. Bolsonaro sugere fraude e diz que venceu eleição de 2018 em 1º turno: "tenho provas". *Em*: **Estado de Minas**. 9 mar. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2020/03/09/interna_politica,1127434/bolsonaro-sugere-fraude-e-diz-que-venceu-eleicao-de-2018-em-1-turno.shtml. Acesso em: 9 jun. 2022.

ESTELADA. *Em*: WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. [S. l.: s. n.], 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Estelada&oldid=58026504>. Acesso em: 11 fev. 2021.

ESTRADA, Gaspard; BOURCIER, Nicolas. "Lava Jato," the Brazilian trap. **Le Monde**, Paris, 11 abr. 2021. Disponível em: https://www.lemonde.fr/en/archives/article/2022/03/11/lava-jato-the-brazilian-trap_5978421_113.html. Acesso em: 5 jul. 2022.

F

FABIANI, Francesca; GASPARINI, Laura; SÉRGIO, Giuliano. Pensar por Imagens. *Em*: GHIRRI, Luigi. **Luigi Ghirri. Pensar Por Imagens**. São Paulo: IMS, 2013.

FELIZARDO, Joaquim José. **A legalidade: último levante gaúcho**. 3. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.

FERNANDES, Augusto; SOUZA, Renato. Desfile de tanques provoca constrangimento na Esplanada. *Em*: **Correio Braziliense**. 11 ago. 2021. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/politica/2021/08/4942946-desfile-de-tanques-provoca-constrangimento-na-esplanada.html>. Acesso em: 9 jun. 2022.

FICO, Carlos. **O Grande Irmão: da Operação Brother Sam aos Anos de Chumbo**. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. *E-book*. Disponível em: <https://www.travessa.com.br/o-grande-irmao-da-operacao-brother-sam-aos-anos-de-chumbo-1-ed-2008/artigo/c93236ce-428b-4522-aec7-8d459e2759ea>. Acesso em: 7 jul. 2022.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FILHO, Marco Antonio Santos da Rocha. **Cimo da serra: Uma narrativa fotográfica da paisagem**. 2017. Mestrado - UFRGS, Porto Alegre, 2017.

FISH STORY BY ALLAN SEKULA. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://mackbooks.co.uk/products/fish-story-br-allan-sekula>. Acesso em: 23 nov. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos: fenomenología y comunicación**. Barcelona: Herder, 1994.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. *E-book*. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/38332>. Acesso em: 21 jul. 2021.

FREITAS, Denize Terezinha Leal. Encontros com Porto Alegre: A freguesia, a vila e a cidade (1772-1835). **X Encontro Estadual de História**, [s. l.], p. 15, 2010.

G

G1. Justiça considera lei inválida, e Avenida da Legalidade volta a se chamar Castelo Branco em Porto Alegre. *Em: G1*. 26 abr. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/justica-considera-lei-invalida-e-avenida-da-legalidade-volta-a-se-chamar-castelo-branco-em-porto-alegre.ghtml>. Acesso em: 24 jun. 2021.

G1. PSDB pede ao TSE auditoria para verificar "lisura" da eleição. *Em: G1*. 30 out. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/10/psdb-pede-ao-tse-auditoria-para-verificar-lisura-da-eleicao.html>. Acesso em: 11 jun. 2022.

GALLO, Carlos Artur. As lutas pelo passado em âmbito local: reflexões a partir do caso de Porto Alegre. **Revista Debates**, [s. l.], v. 15, n. 2, p. 212–229, 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/debates/article/view/110820>. Acesso em: 13 jun. 2022.

GELDER, Hilde Van. A matter of cleaning up: Treating history in the work of Allan Sekula and Jeff Wall. **History of Photography**, [s. l.], v. 31, n. 1, p. 68–80, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03087298.2007.10443503>. Acesso em: 22 jun. 2021.

GHIRRI, Luigi. **Complete Essays 1973-1991**. London: Mack, 2015.

GHIRRI, Luigi. **Italia Ailati**. [S. l.], 1979. Conjunto fotográfico, Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/artworks/italia-ailati>. Acesso em: 16 maio 2021.

GHIRRI, Luigi. **Kodachrome**. [S. l.], 1978. Conjunto fotográfico, Disponível em: <https://www.archivioluigighirri.com/artworks/kodachrome>. Acesso em: 16 maio 2021.

GHIRRI, Luigi. **Modena**. [S. l.], 1973. Fotografia,

GIELOW, Igor; SASSINE, Vinicius; URIBE, Gustavo. Atrito com Bolsonaro derruba comandantes das Forças Armadas, na maior crise militar desde 1977. **Folha de S.Paulo**, [s. l.], 30 mar. 2021. Poder. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/comandantes-das-forcas-armadas-pedem-demissao-em-protesto-contr-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 5 jun. 2022.

GIL, José. Prefácio. *Em*: FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *Em*: **Mitos, Emblemas, Indícios: Morfología e Historia**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Schwarcz, 1991.

GOLDSTEIN, Caroline. **"Right Now, I'm Just Asking Questions": Photographer Daniel Gordon on How to Stay Inspired After Decades in the Studio**. [s. l.], 2021. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/daniel-gordon-art21-1935522>. Acesso em: 1 maio 2022.

GOMES, Fábio Cantizani. Direito à memória e à verdade e a alteração de nomes de logradouros públicos que homenageiam representantes da ditadura militar. **Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Franca**, [s. l.], v. 12, n. 1, p. 89–116, 2017. Disponível em: <http://revista.direitofranca.br/index.php/refdf/article/view/513>. Acesso em: 13 jun. 2022.

GONZÁLEZ, Loreto López. Palácio de la Moneda en Llamas. *Em*: VINYES, Ricard (org.). **Diccionario de la memoria colectiva**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2018. p. 373–375.

GREEN, John. **Paper Towns**. New York: Speak, 2009.

H

HEISE, Ursula K. Ursula K. Heise reviews Timothy Morton's Hyperobjects. *Em*: *Critical Inquiry*, 2014. Disponível em: https://criticalinquiry.uchicago.edu/ursula_k_heise_reviews_timothy_morton. Acesso em: 19 jan. 2021.

I

ITAQUY, Gabriela Weber; SOUSA, Edson Luiz Andre de. **Sobre(vivência) da violência : os rastros silenciados da ditadura civil-militar brasileira**. [s. l.], 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180894>. Acesso em: 24 maio 2021.

J

JUDE, Ron. **12 Hz**. London: Mack, 2020.

JUDE, Ron. **Welded Tuff Hoodoos, da série 12 Hz**. [s. l.], 2019. 142 x 106 cm. Disponível em: <https://jsma.uoregon.edu/RonJude>. Acesso em: 8 jun. 2022.

K

KENTRIDGE, William. **In Praise of Shadows**. Cambridge, MA: [s. n.], 2012a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cdKkmSqYTE8&t=1901s>. Acesso em: 18 mar. 2021.

KENTRIDGE, William. **Rand Mines**. [S. l.], 1999. Etching, softground, aquatint and drypoint, from one copper plate, on spreads from a ledger of 1913., 55,8x79,6cm. Disponível em: <https://davidkrutprojects.com/artworks/19802/rand-mines-by-william-kentridge-archived-editions>. Acesso em: 17 maio 2021.

KENTRIDGE, William. **Vertical Thinking - A Johannesburg Biography**. Cambridge, MA: [s. n.], 2012b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OVTrSr7T_bM. Acesso em: 18 mar. 2021.

KIELING, Camila Garcia. Avenida da Legalidade e da Democracia: Jornalismo e Memória. **Jornal Alcar**, [s. l.], v. 17, 2014. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/jornal-alcar-17/avenida-da-legalidade>. Acesso em: 10 jun. 2022.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. **October**, [s. l.], v. 3, p. 68–81, 1977. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778437>. Acesso em: 5 out. 2021.

KRIEGSFIBEL - BERTOLT BRECHT. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <http://made-in-wonder.com>. Acesso em: 27 jul. 2022.

L

LATINOAMERICA. [S. l.]: Sony BMG, 2011.

LEITE, Hellen. Bolsonaro defende voto impresso e diz que “só Deus” o tira da presidência. *Em*: CORREIO BRAZILIENSE. 18 jul. 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/07/4938306-bolsonaro-defende-voto-impresso-e-diz-que-so-deus-o-tira-da-presidencia.html>. Acesso em: 11 jun. 2022.

LOSURDO, Domenico. Para uma crítica da categoria de totalitarismo. *Campinas*, v. 17, p. 51–79, 2003. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=17&numero_revista=17. Acesso em: 4 fev. 2022.

M

MACHADO, Felipe. Brasil, um país que anda para trás. *Em*: ISTOÉ INDEPENDENTE. 29 abr. 2022. Disponível em: <https://istoe.com.br/brasil-um-pais-que-anda-para-tras/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

MAIA, Gustavo. Ministro da Defesa, Braga Netto sobrevoa ato em Brasília com Bolsonaro. *Em*: VEJA. 7 set. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/ministro-da-defesa-braga-netto-sobrevoa-ato-em-brasilia-com-bolsonaro/>. Acesso em: 5 jun. 2022.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **El general en su laberinto**. Barcelona: Random House, 2014.

MASSEY, Doreen. **For Space**. London: SAGE, 2005.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

N

NATUSCH, Igor. 10 de novembro de 1937: é promulgada a Constituição do Estado Novo, de efeitos significativos para a classe trabalhadora. *Em*: 10 nov. 2021. Disponível em: <https://www.dmtemdebate.com.br/10-de-novembro-de-1937-e-promulgada-a-constituicao-do-estado-novo-de-efeitos-significativos-para-a-classe-trabalhadora/>. Acesso em: 30 jul. 2022.

NOBRE, Marcos. Cenário político em 2022 e os desafios do Brasil pós-Bolsonaro. *Em*: REPÚBLICA DO AMANHÃ. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tJZYuByrliA>. Acesso em: 10 jun. 2022.

NOBRE, Marcos. **EL PAÍS TV entrevista Marcos Nobre**. Entrevistador: Felipe Betim e Talita Bedinelli. [S. l.: s. n.], 4 jun. 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HwBa91wY7n0>. Acesso em: 5 jun. 2022.

NOBRE, Marcos. **Ponto-final: A guerra de Bolsonaro contra a democracia**. [S. l.]: Todavia, 2020b.

O

O ESTADO DE SÃO PAULO. Bolsonaro manda vídeo por WhatsApp convocando para ato anti-Congresso. *Em*: **Twitter**. 25 fev. 2020. Disponível em: <https://twitter.com/Estadao/status/1232436359131828224>. Acesso em: 11 fev. 2021.

P

PAPER TOWNS. [S. l.]: Fox 2000 Pictures, 2015. Midia digital Adventure, Comedy, Drama, Mystery, Romance (1h49m).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: Escrita e leitura da alma. *Em*: **Sensibilidades Na História. Memórias Singulares e Identidades Sociais**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O "milagre" brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967 – 1973). *Em*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O tempo da Ditadura: Regime Militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v. 4).

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. **Novo Túnel Conceição**. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: http://www.novotunel.com.br/default.php?p_secao=10. Acesso em: 14 maio 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE: ADMINISTRAÇÃO TELMO THOMPSON FLÔRES (org.). **A Praça do Portão e o Viaduto Loureiro da Silva**. Porto Alegre: Editôra Meridional EMMA, 1970.

PROFANA, Ventura. Sonda. **Zum: Revista de fotografia**, São Paulo, n. 18, p. 1–17, 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-18/online/>. Acesso em: 1 maio 2022.

R

REIF, Karina. Revitalizada fachada de prédio histórico de Porto Alegre. **Correio do Povo**, [s. l.], 26 jun. 2012. Notícias/Geral. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/revitalizada-fachada-de-pr%C3%A9dio-hist%C3%B3rico-de-porto-alegre-1.95039>. Acesso em: 17 maio 2022.

REZENDE, Lucas. Militares ficarão abraçados a Bolsonaro até o fim do governo. *Em*: THE INTERCEPT BRASIL. 13 abr. 2021. Disponível em: <https://theintercept.com/2021/04/13/militares-ficaram-abracados-a-bolsonaro-ate-o-fim-do-governo/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

RIBEIRO, Helano. Walter Benjamin: (i)mago de uma filosofia por vir. *Em*: GUIMARÃES, Bruno Almeida et al. (org.). **Hoje, Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

RIBEIRO MENDES, João. Hiperobjetos, Supersujeitos e Mega-epistemologia -. *Em*: IDEIAS. 23 jun. 2017. Disponível em: <https://correiodominho.pt/cronicas/hiperobjetos-supersujeitos-e-mega-epistemologia/8747>. Acesso em: 23 jul. 2021.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

RUAS, Pedro; MELCHIONA, Fernanda. Câmara Municipal de Porto Alegre. **Altera a denominação da Avenida Presidente Castelo Branco para Avenida da Legalidade e da Democracia**. 1 out. 2014. Disponível em: http://200.169.19.94/processo_eletronico/000462014PLL/000462014PLL_PROJETO_51699036_578.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

RUSSO, Felipe. **Centro**. São Paulo: Ed. do Autor, 2014.

S

SANTOS, Maria Ivone Dos. **Três questões. O que foi sonhado? O que foi construído? O que resiste ao tempo?**. [S. l.], 2008. Conjunto de três cartazes em serigrafia, 200 exemplares, 90 x 60 cm.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEKULA. **Fish Story**. Düsseldorf: Witte de With Centre for Contemporary Art, 1998.

SEKULA, Allan. On the Invention of Photographic Meaning. *Em*: **Photography Against the Grain: Essays and Photo Works**, 1973-1983. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984a. p. 3-22.

SEKULA, Allan. The Instrumental Image: Steichen at War. *Em*: **Photography Against the Grain: Essays and Photo Works**, 1973-1983. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984b. p. 33-51.

SMITHSON, Robert. A provisional theory of non-sites. *Em*: FLAM, Jack D. (org.). **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996a. (The documents of twentieth-century art). p. 364. *E-book*. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/provisional-theory-nonsites>. Acesso em: 30 jul. 2022.

SMITHSON, Robert. The Spiral Jetty. *Em*: FLAM, Jack D. (org.). **Robert Smithson, the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996b. (The documents of twentieth-century art). p. 143–154.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. **ARTE & ENSAIOS**, [s. l.], n. 19, p. 6, 2009.

SMITHSON, Robert. [S. l.], 1968. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/nonsite-line-wreckage-bayonne-new-jersey>. Acesso em: 30 jul. 2022.

T

TAIGA. *Em*: MICHAELIS ON-LINE. [S. l.]: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=taiga>. Acesso em: 23 nov. 2021.

TATEMOTO, Rafael. Fruto de acordo com os EUA, criação da “fundação da Lava Jato” não tem amparo legal. *Em*: **Brasil De Fato**. 9 mar. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/09/fruto-de-acordo-com-os-eua-criacao-da-fundacao-da-lava-jato-nao-tem-amparo-legal>. Acesso em: 5 jul. 2022.

TCHEN, Jack (John Kuo Wei). Interview with Allan Sekula. **International Labor and Working-Class History**, [s. l.], v. 66, p. 155–172, 2004. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0147547904000225/type/journal_article. Acesso em: 28 maio 2022.

V

VELLOSO E SEUS GRANDES IMPACTOS. **Veja**, [s. l.], v. 71, 1970.

W

WARBURG, Aby. A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente. *Em*: **Histórias de Fantasma para Gente Grande**. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 289–347.

ÍNDICE

A

Hannah Arendt 169, 170, 188

Jacques Aumont 43, 44, 56

B

Roland Barthes 129, 130, 131

Caroline Bauer 96, 101

Walter Benjamin 124, 134, 135, 145, 148, 149, 166, 188, 191, 192, 199

Franco Berardi 58, 59, 75, 78, 192

Simón Bolívar 154

Bertolt Brecht 7, 14, 135, 137, 140, 149, 152, 154, 155, 166, 183

C

José Murilo de Carvalho 96, 102, 164, 193

Humberto de Alencar Castello Branco 99, 175

Yhuri Cruz 108, 109, 110, 111, 193

D

Veronica Della Dora 45, 47, 193

Georges Didi-Huberman 7, 11, 14, 50, 51, 56, 64, 65, 66, 70, 140, 149, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 162, 166, 170, 193

Philippe Dubois e Geneviève Van Cauwenberge 129, 130, 131, 133

E

Eszter Erdősi 60, 194

F

Francesca Fabiani, Laura Gasparani e Giuliano Sergio 45, 48, 49, 72, 74, 75

Isabela Figueiredo 34

Marco Antonio Filho 148, 152, 156, 161, 195

Vilém Flusser 7, 11, 13, 49, 50, 58, 59, 62, 64, 93, 124, 125, 126, 128, 130, 132, 133, 195

G

Gabriel García Márquez 154, 155

Luigi Ghirri 7, 11, 37, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 72, 73, 74, 75, 193, 194, 195

José Gil 11, 34, 35

Carlo Ginzburg 7, 13, 125, 126, 128, 129, 133, 135, 140, 141

John Green 11, 32, 33

J

Ron Jude 107, 108, 113

K

William Kentridge 11, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 196, 197

Rosalind Krauss 129, 130, 131

L

Domenico Losurdo 169, 170, 185, 188

M

Doreen Massey 7, 11, 12, 71, 72, 73, 75, 76, 197

Timothy Morton 7, 11, 59, 60, 61, 62, 64, 188, 196, 197

N

Marcos Nobre 12, 94, 95, 149, 198

P

Sandra Jatahy Pesavento 7, 126, 127, 128,
132, 135, 198

S

Maria Ivone dos Santos 3, 78, 123, 128, 156,
162, 199, 203

Allan Sekula 7, 13, 130, 131, 132, 134, 135, 136,
137, 140, 148, 176, 195, 199, 200

Robert Smithson 147, 182, 183, 184, 187, 188,
192, 199, 200

Edson Luiz de Sousa 97

W

Aby Warburg 14, 157, 159, 162, 182, 183, 187,
188, 189, 192

APÊNDICE A:

Registros da exposição Inquérito de Testemunhas Concretas

Inaugurada no dia 2 de Agosto de 2022, na Pinacoteca do Barão de Santo Ângelo, a exposição *Inquérito de Testemunhas Concretas* apresenta um conjunto de obras muito próximo daquele aqui apresentado. Além de fotografias em grande formato de alguns dos viadutos, sobre os quais comento em *Notas sobre o índice*, imagens do asfalto sobre as quais comento em *A emergência da história* e da instalação *Painel de Correspondências*, sobre o qual comentei em *A cidade pela montagem*, foram ali apresentados um mapa, intitulado *Carta Histórico-Topográfica da Cidade de Porto Alegre* e a instalação *E-0: Design and management of a facility*.

A exposição, com curadoria da Profa. Maria Ivone dos Santos, acompanha esta dissertação e apresenta ao público resultados sensíveis da pesquisa. Convidamos o leitor do texto e o visitante a se posicionar e articular seus pensamentos diante das obras em sua exterioridade e disposição, assim como diante das possíveis provocações que apresentamos no texto reflexivo delas decorrentes.

A seguir, seguem registros fotográficos da mostra em questão, bem como a transcrição do texto curatorial de autoria da orientadora desta pesquisa.











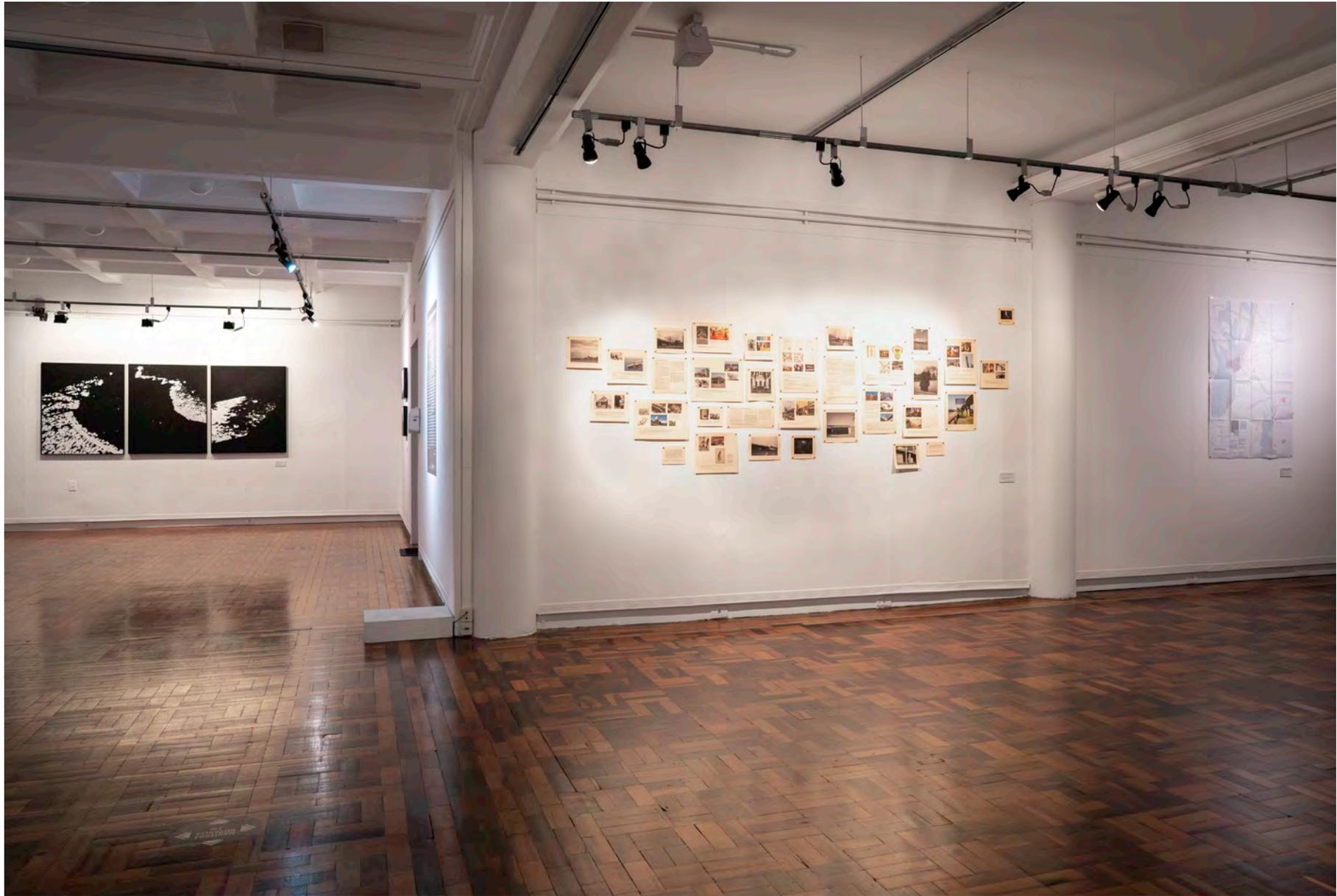


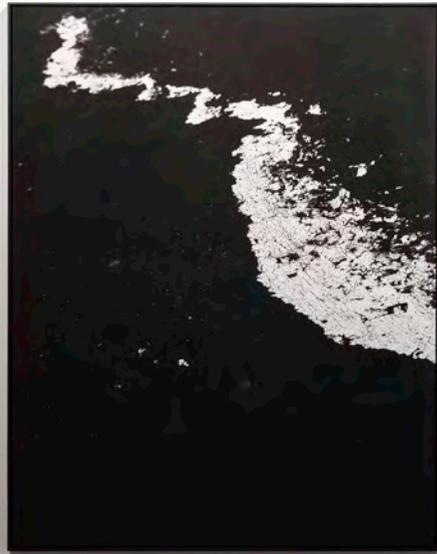












Small white label with text, likely providing information about the artwork.





1971
1971





Vladuto Loureiro da Silva

2021

Fotografia

400 x 300 mm (altura x largura)

70 x 110 cm



Vista da Avenida
2011
Fotografia
de [illegible]
Cada fotografia é parte da coleção de [illegible]



Exhibition in Coimbra
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024







Star of America
1968
1969
1970
1971



1960s
1960s
1960s



Map of the area around the...
...



Av. Presidente Castello Branco

2021

Fotografia

Jato de tinta sobre papel

50x70 cm





Visão do centro de Paris Alegre a partir do Rio da Pirâmide, 2005.

1. Presidente e primeira-dama dos Estados Unidos de América acompanham o primeiro navio espacial lançado por um estado estrangeiro, a bordo do espaçonave Liberty II, que viria a ser lançada para o ar pelos US Launch Vehicle no Ocean Station.
2. OTO 2017/18. Oito O. Presidente Kennedy visita o staff of astronaut Cresset Alan B. Shepard, Jr., no seu 1º vôo espacial sub-orbital flight, 1961. O. John F. Kennedy, Presidente, com Alan Shepard.
3. USF Formosa para evitar o acidente de um navio, em 1965, para a operação Brother Sam, que poderia evitar uma guerra global em uma eventual tentativa de invasão de ilha por parte do Exército.
4. U.S. NAVY, 1962. A. Naval History and Heritage Command, Item nº 106-402.
5. FCC, Carlos. O grande irmão da Operação Brother Sam nos arcos de Gibraltar. O governo dos Estados Unidos e a invasão da ilha de Ceuta em 1962. Arquivo Histórico Nacional, 2008.



Reflexões sobre o sistema das linhas

A linha portuguesa chegou de forma isolada, mas com uma grande importância para o desenvolvimento do país. Foi por ela que se iniciou a construção de linhas férreas, de modo que permitiu, por um lado, a ligação entre as regiões e, por outro, a ligação entre o país e o mundo.

A chegada da linha férrea trouxe consigo a chegada à agricultura, a exploração de um território que a natureza tinha deixado abandonado e a criação de uma grande rede de comunicação entre as regiões. Além disso, permitiu a chegada de produtos estrangeiros e a saída de produtos locais.

Para além disso, a chegada da linha férrea trouxe consigo a chegada de produtos estrangeiros e a saída de produtos locais.

Para além disso, a chegada da linha férrea trouxe consigo a chegada de produtos estrangeiros e a saída de produtos locais.



Reflexões sobre o sistema das linhas

A linha portuguesa chegou de forma isolada, mas com uma grande importância para o desenvolvimento do país. Foi por ela que se iniciou a construção de linhas férreas, de modo que permitiu, por um lado, a ligação entre as regiões e, por outro, a ligação entre o país e o mundo.

A chegada da linha férrea trouxe consigo a chegada à agricultura, a exploração de um território que a natureza tinha deixado abandonado e a criação de uma grande rede de comunicação entre as regiões. Além disso, permitiu a chegada de produtos estrangeiros e a saída de produtos locais.

Para além disso, a chegada da linha férrea trouxe consigo a chegada de produtos estrangeiros e a saída de produtos locais.

1. O Exato, máquina padronizada desenvolvida no século XVII, capaz de gerar partilhas com linhas decorativas harmoniosas. O desenvolvimento da máquina, baseada sobre o modelo do homem que a operava através do sistema de alavancas e do uso de engrenagens. WINDROCK, Karl Christian. *Imprimaria Romana. On a Chronological Account of that Antiquating Piece of Mechanism*. WINDROCK, Karl Christian. *Imprimaria Romana. On a Chronological Account of that Antiquating Piece of Mechanism*. WINDROCK, Karl Christian. *Imprimaria Romana. On a Chronological Account of that Antiquating Piece of Mechanism*.
2. Computador Deep Blue, desenvolvido pela companhia IBM, que veio a derrotar o Garry Kasparov (285 em uma partida de 6 partidas, vencendo 2 e empatando 5).
3. GOODRICH, Juvenal. *New IBM's Deep Blue Beat World Champion Chess Player Garry Kasparov*. IEEE Spectrum, 2007.

1. 1974, Lugo. Uma máquina construída para a construção de um túnel de 1,5 km de comprimento. O túnel foi construído em 1974, sob o comando de um engenheiro espanhol, Juan José...
2. 1974, Lugo. Uma máquina construída para a construção de um túnel de 1,5 km de comprimento. O túnel foi construído em 1974, sob o comando de um engenheiro espanhol, Juan José...
3. 1974, Lugo. Uma máquina construída para a construção de um túnel de 1,5 km de comprimento. O túnel foi construído em 1974, sob o comando de um engenheiro espanhol, Juan José...



Edifício dos Riosulanos, 2007.

Notas sobre a natureza dos viadutos

A língua portuguesa designa de forma distinta duas estruturas semelhantes: pontes e viadutos. Ambas têm por objetivo conectar-se de duas a duas, no caso das pontes, um rio ou uma via; no caso dos viadutos, uma via a outra.

A origem do termo está claramente associada à conexão, à aproximação, à superação de um obstáculo que a natureza impôs ao homem inicialmente uma parede de água ou um rio, ou uma curva bala. Assim, pode-se pensar que as pontes conectam. Permitem-nos aqui suprimir muitas designações dadas desde presenças hereditárias apenas para propor que os viadutos sejam vistos não só a nível técnico, apesar de sua semelhança morfológica com as pontes.

Viadutos não ligam porções de terra anteriormente desconexas, mas reconfiguram uma paisagem geralmente já integrada, de forma a criar faixas que anteriormente se cruzavam. Mais do que conectar, os viadutos suspendem, surgem. Como diáforos, criam uma área anteriormente plana ou, eventualmente, arenosa, introduzindo uma barreira física visual quanto topológica. Exceção feita àquelas que substituem ou a seguir pelos caminhos demarcados pelas linhas traçadas nas faixas de relâmpago, os viadutos são identificados a serem continuados. Entrem.

Para aqueles, dispostos a seguir os trajetos reais possíveis, os viadutos prometem uma solução para os inconvenientes do tempo e tempo de espera; numa escala será magistralmente suprimido o tempo da seleção de um novo plano a governa da cidade. Nestes espaços topográficos não haverá erro. Se uma máquina forja a descontinuidade e o estabelecimento de faixas, à abertura de uma passagem pelas duas garantias a superação absoluta dos limites.

Mas ao descolar caminhos topográficos que em uma máquina conectam, surgindo ao verticalmente acima do nível do solo, o que os viadutos de fato fazem é afastar o outro, recordando aqueles que traçam caminhos distintos e elevando a necessidade de negociação. Paralelamente, a promessa dos viadutos recorda também sua modicidade entre modéstias topográficas encostas pronunciadamente os limites mesmos que prometem transportar. Estes, eventualmente voltam a se propor.



Seus olhos tristes já pareciam antever o destino reservado àquelas que se elevaram a sensor corpos punitivos em hidrocarbonetos.

1. Canteiro público em estabelecimento de centro comercial, Porto Alegre, 2010.
2. Há 10 anos hoje comemora exploração comercial do petróleo. PT no canteiro, 12 jul 2010.



1. Atividade em campo ambiental em campo industrial, Porto Alegre, 2010.
2. MCMC (C), Exército Brasileiro. O aumento de temperatura média no inverno de 1987 a 2010, em Porto Alegre, 11 maio 2012.
3. LIZARDINI, Lúcia. Reabilitação urbana após 100 anos de colônia em Porto Venere, no sul de SC. MEC São. Florianópolis, 4 jun 2011.



1. Edifício Robert F. Kennedy, em Montevideo (ECU), sede do Departamento de Justiça da Enciclopedia Universal de América.
2. MCMC (C) Futebol. Foto de arquivo com o ECU, vitória de "Futebol de Lino Jairo" sob o tempo de Agui. Exército no Porto, 2010.
3. Bombardier no Porto de la Mirada, sede do governo italiano, dentro o grupo de armar, que depois a passagem e então presente em 11 de Setembro de 2001.
4. Olho vermelho e barreira albedo a 48 anos do golpe de Estado. Guaraná, Porto Alegre, 11 jul 2011.
5. Ponte de pontão com a marca de Royal Dutch Shell. Porto Alegre, 2010.
6. Desaparecimento de exploração de petróleo offshore no Oceano Atlântico.
7. "Hospital de Pedagogia" no 2000, o Hospital de Esclarecimento. Escola de Casca, 2010.
8. Porto de Miami, Cuba.
9. OCEC, Solares. Quase as indústrias para o desenvolvimento do porto de Miami. Jornal News, 13 set 2010.



Torre Pirene, em Porto Alegre, um dos cinco templos de religião no Brasil. Porto Alegre, 2002.

"O novo não sempre é o mais novo, portanto necessariamente pelo melhor", o caráter realista de tentar não se entregar aos mitos está associado à história portuária, mas parte do que é um espaço "re-criado".



1. PIRENE, Estoril, Junho, 10 de Novembro de 2002. In: Porto Alegre.
2. Declaração Representação da Praça de Fátima, São Paulo, 1980. In: Porto Alegre, 1980.
3. Representação do grupo militar que controlou os poderes da UFPA, Rio de Janeiro, Presidência da República, 1964.
4. PIRENE, Estoril, Junho, 10 de Novembro de 2002. In: Porto Alegre.
5. Declaração Representação Praça Central de Porto Alegre no aniversário do Brasil, 1988/1989. Porto Alegre, 1989.
6. Declaração Representação do Parque de Fátima, 1980. Porto Alegre, 1980.
7. Declaração Representação do Parque de Fátima, 1980. Porto Alegre, 1980.
8. Declaração Representação do Parque de Fátima, 1980. Porto Alegre, 1980.
9. Declaração Representação do Parque de Fátima, 1980. Porto Alegre, 1980.

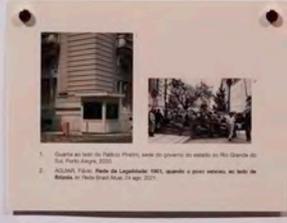


Um rio navegável possibilita por um lado, o comércio, o outro, a expansão do comércio. Alvaro Siza, 1980. In: O Rio da Ilha, Porto Alegre, 1980.

É o governo dos Estados Unidos e a cidade de Porto Alegre.



1. NYL, Logan. The American reactor became the world's first ever tank. In: NYL, Logan, 17 jul 2010.
2. Rio.
3. PIRENE, Estoril. Como Relevar o rio e o rio de Porto Alegre. In: Porto Alegre, 17 jul 2010. Porto Alegre.
4. BENEDETTI, Álvaro. Relevar o rio e o rio de Porto Alegre. In: Porto Alegre, 17 jul 2010. Porto Alegre.
5. COHEN, Sam. História de Porto Alegre. In: Porto Alegre, 17 jul 2010. Porto Alegre.
6. HENRI, Paul. La République Française. In: Porto Alegre, 17 jul 2010. Porto Alegre.
7. APOL, SCHAFFERMAN, Douglas. História do Rio da Ilha. In: Porto Alegre, 17 jul 2010. Porto Alegre.



1. Quarta e sexta do Rio da Ilha, sede do governo do estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
2. Atividade Física. Porto de Legislação, 2010, sede do governo, no Rio da Ilha, Porto Alegre, 2010.

Uma breve história dos muros II, ou Avenida Presidente Castello Branco

Aproximadamente 200 anos depois da construção do sistema de trincheiras que protege a cidade de invasões ou invasores, a autoridade municipal concluiu a instalação de novos sistemas de proteção contra outro tipo de ameaça. Composto de quase 80 quilômetros de mural, um novo muro além de portas e casas de bombas. A nova fortaleza pretendia defender a cidade do lago que então a assemblava.

Sobre os diques atuais, situa-se a Avenida Presidente Castello Branco, que conecta o centro da cidade às principais rotas federais. Sob suas portas, talvez cortam o dique, conectando o bairro de Navegantes ao caso do porto. Nas extensões dos diques, aparecem as comportas de aço e as portas prontas para fecharem no caso de nível de água muito alto.

1. Desaparecimento do Rio da Ilha. In: Porto Alegre, 17 jul 2010.

2. MATUCCI, que no mês de outubro, há um mês, em Porto Alegre, Porto Alegre, 3 jul 2010.



Edifício dos Riosulanos, 2007.

Engenharia civil e arquitetura de Porto Alegre, 1980.

1. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Administração Territorial. Tomaz Farias (org.). A Praça da República e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

2. Idem.

3. Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, cidade criada em 14 de maio de 1729, em 22 de janeiro de 1933.

4. Mapa de Porto Alegre Anos 1940. Alvaro CLARSA, Carlos Sobral. Porto Alegre: A Cidade e Sua Formação. 1. ed. Porto Alegre: Movimento, 1998.

5. Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

6. SAUND, José David Castro. PMS, Porto Alegre. Espaço Urbano de Porto Alegre, a estrada de rodagem federação. FINECOP, Porto Alegre, n. 107, p. 21, 2016.

7. Idem.



Com uma praça em memória das vítimas do desastramento ocorrido em 1971, e um prédio de arquitetura que incorpora a identidade do Estado brasileiro e o caráter arquitetônico e histórico da cidade.

1. MARRAS, Carlos. A Avenida Branco no Brasil. Rio de Janeiro: 1997. 1998. In: Museu Nacional de Belas Artes.

2. BERNARDINI, Carlos. A Avenida Branco no Brasil. Rio de Janeiro, 20 de maio, 1974.

3. Idem.

4. CASTRO, Álvaro. A Avenida Branco, uma praça que para além de si. Rio de Janeiro, 2008.

5. Praça de distribuição de ônibus de Porto Alegre em andamento em 1971. Fotogramas, 1971.

6. BASTOS, Carlos. A Avenida Branco no Brasil. Rio de Janeiro, 1997.

7. MARRAS, Carlos. Avenida Branco de Marília. Prefeitura Municipal de Marília. Disponível em: <http://www.marilia.sp.gov.br/>.

1. O Conselho de São Marcial. Rio de Janeiro: 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025.

Avenida Castelo Branco, Porto Alegre.

1. Avenida Castelo Branco, Porto Alegre. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Disponível em: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/>.

2. Idem.

3. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

4. Idem.

5. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

6. Idem.

1. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

2. Idem.

3. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

4. Idem.

5. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

6. Idem.

Avenida Presidente Castello Branco, Porto Alegre.

1. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

2. Idem.

3. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

4. Idem.

5. Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Avenida Castelo Branco e o Estado Leônidas de Almeida. Porto Alegre: Editora Movimento EMDM, 1975. Reedição: setembro de 2002.

6. Idem.



A collage of historical documents and images, including a coat of arms and a map.

A collage of historical photographs and a map, with a large block of text below.

A collage of historical photographs, including a building and a car, with a list of text below.

Inquérito de Testemunhas Concretas

Gustavo Balbela

Curadoria de Maria Ivone dos Santos

“Nós temos hoje, mais do que nunca,
de responder aos testemunhos,
testemunhar por eles.”

Georges Didi-Huberman

Como atravessar a superfície das imagens aqui reunidas, descolando da base asfáltica que seguidamente atravessamos nas ruas, dissipando névoas que encobrem silhuetas de viadutos e elevadas de Porto Alegre? Num ir e vir entre fotografia e documentos, Gustavo Balbela exerce sua faculdade de olhar para os espaços de intervenção urbana naturalizados em nosso cotidiano. Em *Inquérito para testemunhas concretas*, ele nos instiga a pensar diante da imponente monumentalidade de grandes obras e entroncamentos viários construídos na cidade, espólios do período autoritário de nossa história recente.

Atrai-me a imagem que mostra o sinuoso traçado da elevada da Conceição, encobrindo o Edifício Ely (talvez por me fazer lembrar que aquele edifício, projetado pelo arquiteto alemão Theo Wiederspahn, foi construído em 1922 para ser a sede dos escritórios da Viação Férrea). Diante das fotografias, afloram gestos impositivos que permitiram que intervenções urbanas de proporções gigantescas alterassem a fisionomia da cidade nos anos 70. A imagem da elevada é o retrato da amputação urbana que o traçado viário produziu, privilegiando a vazão e o fluxo de veículos automotivos, os novos consúmos estimulados desde então. Apesar das crises mundiais do petróleo que até hoje persistem e dos enormes impactos ambientais produzidos, seguimos sendo transportados por veículos movidos por seus derivados.

Um painel de correspondências agrega-se às fotografias, criando uma zona de articulação de pensamentos surgidos ao longo da pesquisa. Gustavo incorpora a história contada, num trabalho *in progress*, através da montagem de imagens reunidas em seu arquivo de imprensa e de fontes diversas. Obras da série *Cartas para ultramares* (2019-2021) e *Inquérito* avizinham com textos e legendas comentadas que participam da urdidura das leituras que ele faz da cidade. No painel, ele expõe e articula textos e documentos, mapas, nomes e efemérides, homenagens e fatos sucessivos que antes estavam abafados em gavetas.

A imagem da placa da Avenida Presidente Castello Branco, acesso incontornável para as estradas federais, aparece na exposição sem texto. O nome é deixado temporariamente em aberto, convidando o público a se projetar no inquérito que promove aquela via. Mostrando as evidências de um assunto sensível, no painel, podemos seguir os movimentos simbólicos e as forças que autorizaram a reiteração do nome da via. Vemos a amplitude dos movimentos no embate narrativo e ideológico que se trava ao longo de décadas, lembrando que, por breve tempo, ela foi rebatizada, sendo Avenida da Legalidade e Democracia.

Testemunhas de um passado que se vê no presente, em materialidade e índices, a exposição revela aspectos imaginários e simbólicos os quais assombram Porto Alegre às bordas do seu futuro. Os dilemas da crise climática sem precedentes que se anuncia nos noticiários e outras nuvens carregadas que pairam sobre nós buscam na arte um espaço de elaboração, situando-os nesse ponto do mundo. Que a exposição, posto que é experiência fenomênica do encontro entre obras, fatos e subjetividades, reverbere no olhar que cada um lança à cidade, fazendo-nos reagir e pensar no empenho do seu amanhã.

Maria Ivone dos Santos
Porto Alegre, 1º de agosto de 2022

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES).



APÊNDICE B:

Pranchas do Painel de Correspondências

Apresento, nas páginas seguintes, reproduções em escala reduzida de cada uma das pranchas do Painel de Correspondências, quando de sua apresentação na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em agosto de 2022.



Vista do centro de Porto Alegre a partir da Ilha da Pintada. 2020.

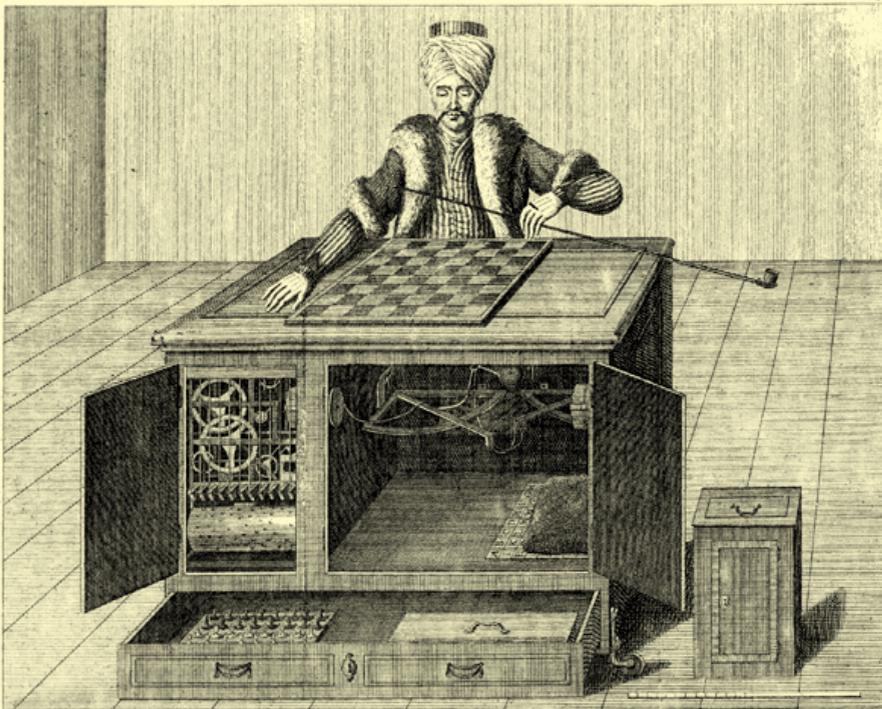


1



2

1. Presidente e primeira-dama dos Estados Unidos da América acompanham o primeiro voo espacial tripulado por um estado-unidense, a bordo da espaçonave *Mercury III*, que viria a ser resgatada pelo porta-aviões *USS Lake Champlain* no Oceano Atlântico.
STOUGHTON, Cecil W. **President Kennedy views the lift-off of astronaut Cmdr. Alan B. Shepard, Jr., on the 1st US manned sub-orbital flight.** 1961. *In:* John F. Kennedy Presidential Library and Museum.
2. *USS Forrestal*, porta-aviões estadunidense designado, em 1963, para a operação *Brother Sam*, que poderia apoiar forças golpistas em uma eventual tentativa de deposição do então presidente do Brasil.
U.S. NAVY, 1962. *In:* Naval History and Heritage Command, Item nº KN-4507.
FICO, Carlos. **O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo.** O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.



1

W. de Kempelen del. *Chis a Mechel, escud. Basilea.* P.G. Piatz, fecit.
Der Schach-Spieler, wie er vor dem Spiel zu zuseh'n wird, von vorne. Le Tour de Chess, tel qu'on le montre avant le jeu, par devant.



2

1. O *Turco*, suposto autômato desenvolvido no século XVIII, capaz de ganhar partidas contra fortes oponentes humanos. O dispositivo, de fato, escondia sob o tabuleiro um homem que o operava através de alavancas e de um jogo de espelhos.
 WINDISCH, Karl Gottlieb. **Inanimate Reason; Or a Circumstantial Account of that Astonishing Piece of Mechanism, M. de Kempelen's Chess-player.** Londres: S. Bladon, 1784.
2. Computador *Deep Blue*, desenvolvido pela companhia IBM, que viria a derrotar o Garry Kasparov (GM) em uma disputa de 6 partidas, vencendo 2 e empatando 3.
 GOODRICH, Joanna. **How IBM's Deep Blue Beat World Champion Chess Player Garry Kasparov.** IEEE Spectrum, 2021.

Notas sobre a natureza dos viadutos

A língua portuguesa designa de forma distinta duas estruturas semelhantes: pontes e viadutos. Ambas têm por objetivo coexistência de fluxos distintos: no caso das pontes, um rio e uma via; no caso dos viadutos, uma via e outra.

A imagem da ponte está comumente associada à conexão, à aproximação, à superação de um obstáculo que a *natureza* impôs ao *homem* (normalmente uma porção de água: um rio, um lago, ou uma baía). Assim, pode-se pensar que as pontes conectam. Permito-me aqui suprimir minhas divergências diante deste pressuposto temerário apenas para propor que os viadutos sejam vistos sob a ótica oposta, apesar de sua semelhança morfológica com as pontes.

Viadutos não ligam porções de terra anteriormente desconexas, mas reconfiguram uma paisagem geralmente já integrada, de forma a isolar fluxos que anteriormente se cruzavam. Mais do que conectar, os viadutos suspendem: rompem. Como cicatrizes, cortam uma área anteriormente plana (ou artificialmente aplanada) produzindo uma barreira tanto visual quanto topológica. Exceção feita àqueles que submetem-se a seguir pelos caminhos demarcados pelas linhas tracejadas nas faixas de rolamento, os viadutos são obstáculos a serem contornados. Entraves.

Para aqueles, dispostos a seguir os trajetos neles inscritos, os viadutos prometem uma solução para os inconvenientes do tráfego: o tempo de espera numa esquina será magicamente suprimido através da adição de um novo plano à geometria da cidade. Nesse espaço hiperdimensional não haverá atrito. Se uma esquina força a desaceleração e intrinsecamente limita os fluxos, a abertura de uma passagem pelos céus garantiria a superação absoluta dos limites.

Mas ao descolar diferentes trajetórias que em uma esquina coexistiram, curvando-as verticalmente acima do nível do solo, o que os viadutos de fato fazem é afastar o *outro*, escondendo aqueles que traçam caminhos distintos e eliminando a necessidade de negociação. Paralelamente, a promessa dos viadutos esconde também sua inocuidade: esse malabarismo topográfico esconde provisoriamente os limites mesmos que promete transpor. Estes, eventualmente voltam a se impor.



Viaduto dos Açorianos. 2021.



1



2



3



4



5

1. Edifício Robert F. Kennedy, em Washington (D.C.), sede do Departamento de Justiça dos Estados Unidos da América.
TATEMOTO, Rafael. **Fruto de acordo com os EUA, criação da “fundação da Lava Jato” não tem amparo legal.** Brasil de Fato, 2019.
2. Bombardeio ao *Palácio de la Moneda*, sede do governo chileno, durante o golpe de estado que depôs e assassinou o então presidente em 11 de Setembro de 1973.
Chile recuerda a Salvador Allende a 48 años del golpe de Estado. Deutsche Welle, America Latina. 11 set. 2021.
3. Posto de gasolina com a marca da Royal Dutch Shell. Porto Alegre, 2019.
4. Dispositivo brasileiro de exploração de petróleo afunda no Oceano Atlântico.
“Naufrágio” da Plataforma P-36 (2001). In: Inspeção de Equipamentos: Estudos de Casos. 2013.
5. Porto de Mariel, Cuba.
CRUZ, Isabela. **Quais as motivações para o financiamento do porto de Mariel.** Jornal Nexo, 13 dez. 2019.



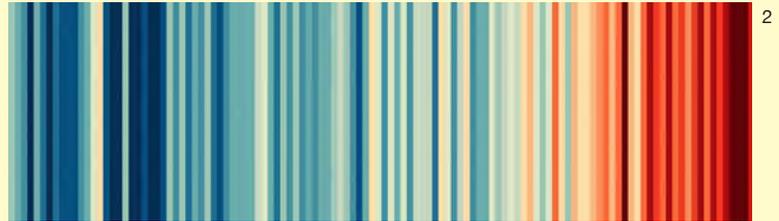
1



2

Seus olhos tristes já pareciam antever o destino reservado àqueles que se atrevem a remoer corpos putrefatos em hidrocarbonetos.

1. Cavalete plástico em estacionamento de centro comercial. Porto Alegre, 2019.
2. **Há 10 anos Lula anunciava exploração comercial do pré-sal.** Agência PT de notícias. 12 jul 2018.



1. Arbusto em bairro residencial de classe média-alta. Brasil, 2019.
2. HIDALGO, Emilio Sánchez. **O aumento da temperatura média no mundo de 1901 a 2018, em cores.** El Pais. 2022.
3. LUCIANO, Denis. **Trabalhador morre após cair em silo de milho em Nova Veneza, no sul de SC.** NSC Total, Florianópolis, 6 jan. 2021.



Viaduto Loureiro da Silva. 2021.

1

Do dia de semana: verde, missa à escolha. Ou S. Alberto Magno: bispo e doutor da Igreja, mem. fac., br. **Leituras:** 1Mc 1,10-15.41-43.54-57.62-64 / Sl 118 / Lc 18,35-43. **Santos:** Nossa Senhora da Saúde / Alberto Magno / João Licci / Fidenciano.

Dia da Proclamação da República (132º ano)
Imediatamente ele começou a ver de novo e o seguia, glorificando a Deus.

Lc 18,43a

Ama com fé e orgulho a terra em que nasceste. Criança, não verás nenhum país como este!

Olavo Bilac

2021 . NOV . SEG
- 319 / + 46
33ª Semana Comum
Feriado nacional

Lua Quarto Crescente **15**

4

S. Leão Magno: papa e doutor da Igreja, memória, br. **Leituras:** Sb 6,1-11 / Sl 81 / Lc 17,11-19. **Santos:** Leão Magno / Ninfa / Florência.

Dia do Trigo
Tomando a palavra, Jesus disse: "Não eram dez os que ficaram limpos? Onde estão os outros nove?"

Lc 17,17

A pobreza possui Cristo e, por Cristo, possui tudo em todas as coisas.

Tomás de Celano

2021 . NOV . QUA
- 314 / + 51
32ª Semana Comum

Lua Nova **10**

7

Do dia de semana: verde, missa à escolha. Ou S. Benedito, o Negro: religioso, mem. fac., br. **Leituras:** Jn 3,1-10 / Sl 129 / Lc 10,38-42. **Santos:** Benedito, o Negro / Faustina / Flávia / Bv. Francisco Xavier Seelos.

Entretanto, uma só coisa é necessária. Maria escolheu a melhor parte que não lhe será tirada.

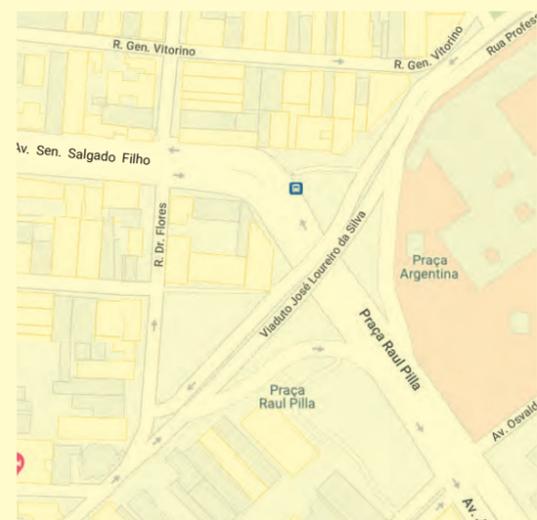
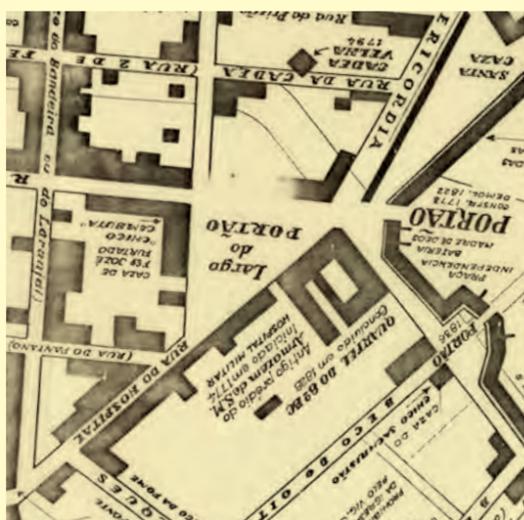
Lc 10,42

É triste precisar começar tantas vezes. Mas é consolador poder fazê-lo!

Pe. Redlich

2021 . OUT . TER
- 278 / + 87
27ª Semana Comum

Lua Quarto Minguante **5**



- PASINI, Edrian Josué. **15 de Novembro de 2021.** In: Folhinha S. C. Jesus 2021. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- Detalhe: Representação da *Praça do Portão*, atual *Praça Conde de Porto Alegre*, e trincheira colonial no século XIX.
Mapa de Porto Alegre Anno 1840. Apud. OLIVEIRA, Clóvis Silveira De. Porto Alegre: A Cidade E Sua Formação. 1. ed. Porto Alegre: MetrÓpole, 1989. (Reprodução; acervo do autor, 2022.)
- Representação do golpe militar que culminou na proclamação da república.
CALIXTO, Benedito. **Proclamação da República.** Óleo sobre tela, 123,5 x 200 cm. In: Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1893.
- PASINI, Edrian Josué. **10 de Novembro de 2021.** In: Folhinha S. C. Jesus 2021. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- Detalhe: Representação *Praça Conde de Porto Alegre* na década de 40 do século XX, então cruzamento das *Avenidas 10 de Novembro, João Pessoa* e *Rua Duque de Caxias*.
Mapa Topográfico de Porto Alegre de 1941 (Reprodução. Cf. SIMÕES, José Daniel Craidy; PONS, Pedro Paulo. O portão colonial de Porto Alegre, a entrada da cidade fortificada. RIHGRGS, Porto Alegre, n. 157, p. 21, 2019.)
- Getúlio Vargas discursa acompanhado de ministros e militares.
NATUSCH, Igor. **10 de novembro de 1937: é promulgada a Constituição do Estado Novo, de efeitos significativos para a classe trabalhadora.** In: Democracia e Mundo do Trabalho em Debate. 11 out. 2021.
- PASINI, Edrian Josué. **5 de Outubro de 2021.** In: Folhinha S. C. Jesus 2021. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.
- Detalhe: Representação da *Praça Conde de Porto Alegre* e *Viaduto Loureiro da Silva*, que atualmente separa *Rua Duque de Caxias/Professor Annes Dias* e *Avenida Sen. Salgado Filho/João Pessoa*.
Google Maps. 2022.
- A Assembleia Constituinte promulga a Constituição em 5 de Outubro de 1988.
In. **Constituição de 1988 completa 25 anos.** Empresa Brasil de Comunicação, 2013 [1988].

Uma breve história dos muros I, ou *O imenso caudal de veículos*

Segundo contam, havia um tempo em que a cidade era cercada por uma muralha. Tratava-se, de fato, mais de uma trincheira cavada na terra do que de um muro construído no céu. A estrutura foi construída em 1772 – em meio a tensões separatistas na província e as disputas entre Portugal e Espanha pela fronteira ao sul – e, em principal entrada, um portão controlava a passagem.¹

No século XIX, com a superação daqueles conflitos, a trincheira foi posta abaixo com vistas a uma expansão da urbanização em direção aos campos que cercavam a cidade, mas a praça onde situava-se a entrada seguiu sendo chamada de Praça do Portão.

E tamanho foi o impacto do Portão sobre [sic] a memória da cidade, que foi incluído no brasão da mesma pela Lei de nº 1030, de 22 de janeiro de 1953. Ei-lo, repousando sobre [sic] um filete de ouro, representando o solo da cidade, tendo um fundo azul, lembrando o céu sereno do Rio Grande e do Brasil.²

O relato acima se encontra no livro *A Praça do Portão e o Viaduto Loureiro da Silva* editado em 1970 pela gestão de Telmo Thompson Flores, prefeito entre 1969 e 1975 (cujo nome consta orgulhosamente na capa, ainda que não tivesse sido ele o autor). A praça, como a memória do antigo portão, parece portanto ter sido um elemento importante em uma negociação simbólica das transformações que sofria a cidade naquele começo de século:

seria na administração dinâmica de Telmo Thompson Flores, que a Praça do Portão teria sua fisionomia completamente alterada pela construção do Viaduto Loureiro da Silva, iniciada em novembro de 1969. Se nos séculos anteriores o Portão dominava a paisagem, neste o viaduto impera. E quando o imenso caudal de veículos atravessa seu umbral, subindo ou descendo a antiga Lomba do Sétimo, se tem a sensação de se estar passando pelo antigo Portão. Era como se renascesse o antigo burgo, plantado, porém, em meio a cidade trepidante. [...] O progresso tomou conta da praça. Entretanto, o espírito do logradouro, como o da cidade não muda. Tanto outrora, como hoje vale a rima de Lobo da Costa a respeito da “Cidade Sorriso”:

“Como simulas a aurora
no teu carro do infinito,
sorris ao mundo sentada
no teu trono de granito.”³

O espírito da cidade, como o do logradouro, não muda, comenta o texto que procurava legitimar a modernização higienista do centro de Porto Alegre. Entre despejos, transposições, aterros e demolições, quase sempre acompanhadas de construções de avenidas e viadutos, avançavam as agendas das ditaduras do Estado Novo (1937-1946) e Civil-Militar (1964-1988) com vistas a transformar o antigo burgo em cidade trepidante.

Foi nesse contexto que pareceu necessário aos administradores invocar o passado e, como se Porto Alegre tivesse um ethos murado, recorreram a imagem de um muro há muito posto abaixo e cuja única imagem que resta é a conveniente alegoria no brasão da cidade. Curiosamente, enquanto a cidade erguia um novo sistema de muros, o discurso oficial propunha imaginar o viaduto como uma reencarnação do antigo portão, reorientando os habitantes nessa cidade que buscava projetar sobre si mesma uma nova imagem.

Pareceu também uma boa oportunidade de homenagear José Loureiro da Silva, por quem Telmo Thompson Flores tinha profunda admiração. Prefeito entre 1937 e 1943, Loureiro fora o idealizador primeiro do sistema viário que este levava a cabo: “Afirmára na mocidade que, se um dia fosse Prefeito de P. Alegre, haveria de lhe dar nova feição urbana. Cumpriu a promessa. O Velho burgo colonial, cuja remodelação já fora iniciada por Otávio Rocha, teve em Loureiro o seu principal artífice.”⁴

1. FREITAS, D. T. L. **Encontros com Porto Alegre: A freguesia, a vila e a cidade (1772-1835)**. X Encontro Estadual de História, p. 15, 2010.
2. Prefeitura Municipal de Porto Alegre: Administração Telmo Thompson Flores (org.). **A Praça do Portão e o Viaduto Loureiro da Silva**. Porto Alegre: Editora Meridional EMMA, 1970. p. 35.
3. *Ibid.*, pp. 35–36.
4. *Ibid.*, pp. 64–65.



Viaduto Dom Pedro I e Largo Telmo Thompson Flores. Porto Alegre, 2021.

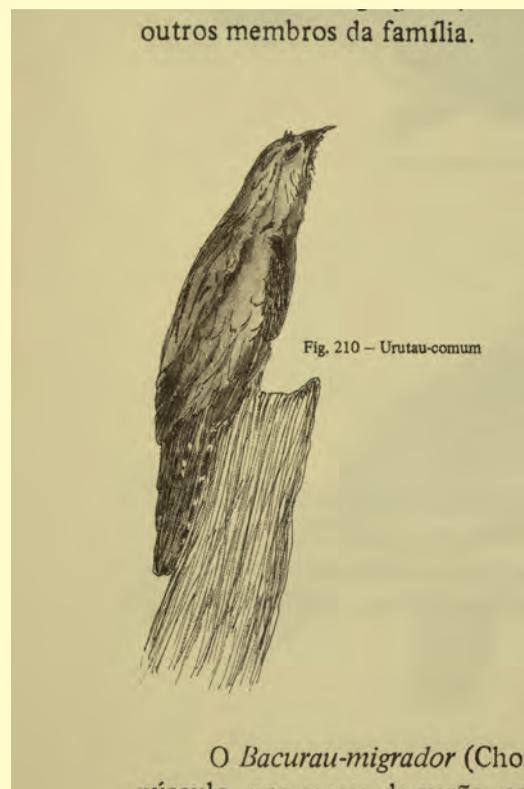


Templo Positivista de Porto Alegre, um dos cinco templos da religião no mundo. Porto Alegre, 2022.

“Os vivos são sempre, e cada vez mais, governados necessariamente pelos mortos”: o costume brasileiro de batizar vias em homenagem aos mortos está associado à tradição positivista, marcante no país e, em especial, no exército.

“A primeira ideologia intervencionista girava em torno da ideia do soldado-cidadão, e foi desenvolvida durante a Questão Militar. Inicialmente, tal ideia foi difundida por jornalistas republicanos, com a expressa finalidade de incitar os militares a intervir na política e de criar embaraços ao governo imperial. Nesse esforço, salientaram-se Quintino Bocaiúva, redator de O País, no Rio de Janeiro, e Júlio de Castilhos, redator de A Federação, em Porto Alegre. [...] A ideia casava-se muito bem com o positivismo civilista dos jovens oficiais e alunos de Benjamin Constant. Eles a adotaram e a usaram para justificar sua ação em 15 de novembro.”

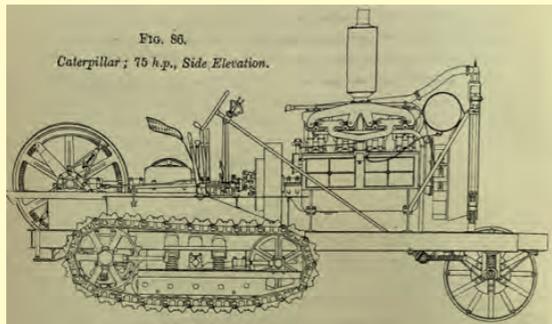
CARVALHO, José Murilo de. **Forças Armadas e política no Brasil**. São Paulo: Todavia, 2019.



Na língua guarani,
uma jovem paraguaia
ternos lamentos ensaia
cantando na harpa assim,
na língua guarani:

Chora, chora urutaú
nos ramos do yatay,
Ja não existe o Paraguai
onde eu nasci como tu
chora, chora urutaú! ⁴

1. Representação de balão utilizado pelo Exército Brasileiro durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). Museu Militar do Comando Militar do Sul, Porto Alegre, 2022.
2. AMÉRICO, Pedro. **Batalha do Avaí**. Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm. *In*: Museu Nacional de Belas Artes. 1872-1877.
3. Ilustração de Urutau, ave nativa da América do Sul.
4. OBLIGADO, Rafael. **Nenia: Lloro llora urutaú**. *In*: Poesías. 6ª ed. Buenos Aires: Editora Espasa-Caple, 1951.



1



6



5



2



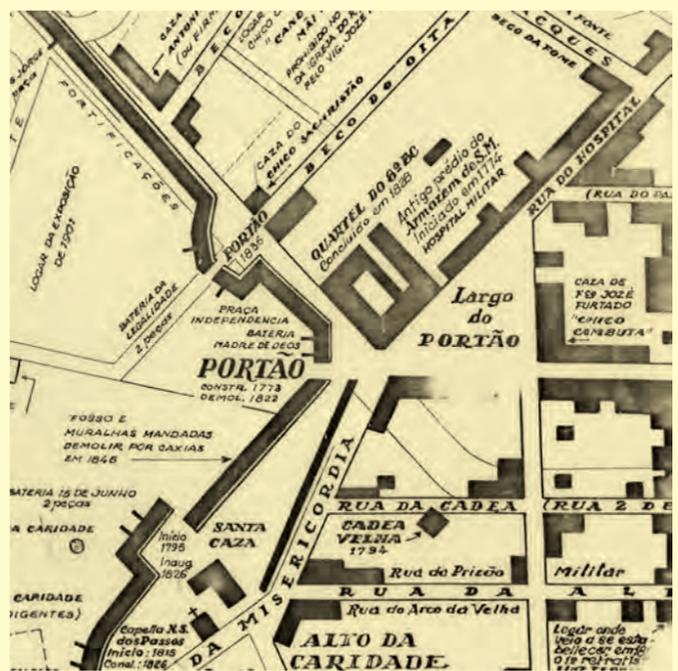
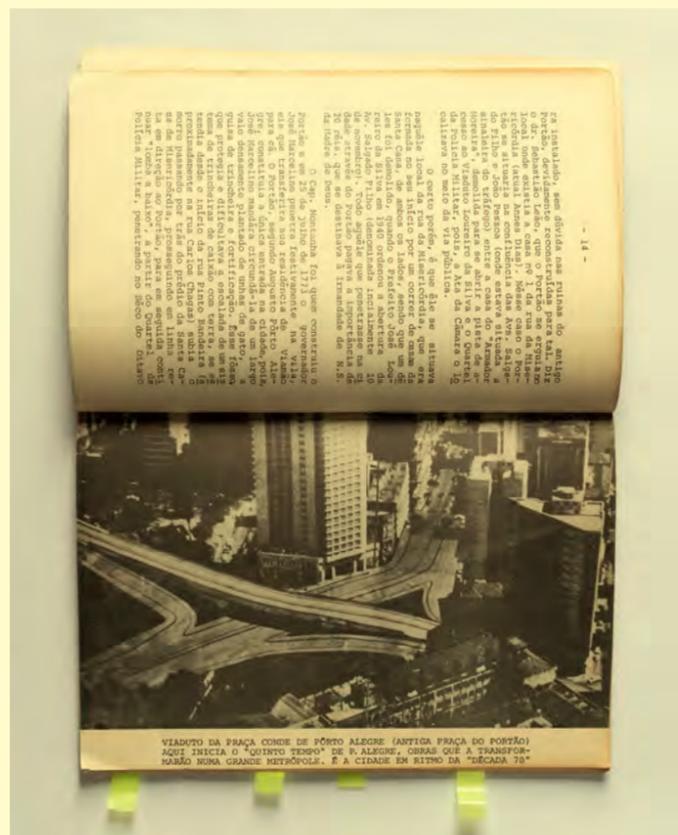
7

Mas o que é essa confusão mitológica? Desde quando Marte é o deus do comércio e Mercúrio, o deus da guerra? [...] Compreendo que alguém sacrifique algodão por sua vida. Mas e o inverso?¹



4

1. NYE, Logan. **This American tractor became the world's first-ever tank.** *In: We Are The Mighty.* 18 set. 2019.
2. Ibid.
3. PIRES, Breno. **Como Bolsonaro cooptou o Congresso por meio do Orçamento secreto.** O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 nov. 2021. Política.
4. BENITES, Afonso. **Bolsonaro faz 10 minutos de cena com tanques na Esplanada para atizar militância.** El País Brasil, 10 ago. 2021.
5. COWIE, Sam. **Corrida do ouro movimentou o mercado de mercúrio em Roraima.** Em: Mercurio: Uma Chaga na Floresta. 14 set. 2020.
6. KRAUS, Karl. **La Nuit venue.** Tradução: Roger Lewinter. Paris: Lebovici, 1986 [1915], pp. 105-109. Apud. DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o Olho da História III. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 201.
7. **Após aumento de imposto, Fiesp recoloca pato amarelo na Avenida Paulista.** *In: Poder360.* 21 jun 2017.



Simulação dos 3 locais resultante dos estudos de localização do Portão Colonial localizados sobre uma imagem contemporânea ⁶

1. Prefeitura Municipal de Porto Alegre: Administração Telmo Thompson Flôres (org.). **A Praça do Portão e o Viaduto Loureiro da Silva**. Porto Alegre: Editôra Meridional EMMA, 1970. (Reprodução; acervo do autor, 2022.)
2. Ibid.
3. Brasão da cidade de Porto Alegre, criado pela Lei n° 1030, de 22 de janeiro de 1953
4. **Mapa de Porto Alegre Anno 1840**. Apud. OLIVEIRA, Clóvis Silveira De. Porto Alegre: A Cidade E Sua Formação. 1. ed. Porto Alegre: Metrópole, 1989. (Reprodução; acervo do autor, 2022.)
5. SIMÕES, José Daniel Craidy; PONS, Pedro Paulo. **O portão colonial de Porto Alegre, a entrada da cidade fortificada**. RIHGRGS, Porto Alegre, n. 157, p. 21, 2019.
6. Ibid.



Arbusto entre as faixas da Av. Presidente Castello Branco. Porto Alegre, 2020.



1



2

1. Empreendimento comercial às margens do *Arroio Dilúvio*, nas proximidades da Av. Borges de Medeiros. Porto Alegre, 2019.
2. Embarcação navega pela Av. Borges de Medeiros durante enchente de 1941.
Apud. BUENO, Júlia; NUÑEZ, Diego. **Enchente de 1941: as marcas em Porto Alegre**. 7 ago. 2018.



Comporta que protege passagem pelo interior do dique sobre o qual foi construída a *Av. Presidente Castello Branco*. Porto Alegre, 2022.

Uma breve história dos muros II, ou *Avenida Presidente Castello Branco*

Aproximadamente 200 anos depois da construção do sistema de trincheiras que protegia a cidade de separatistas ou invasores, a autoridade municipal concluía a instalação de novo sistema de proteção contra outro tipo de ameaça. Composto de quase 80 quilômetros de diques, um novo muro além de comportas e casas de bombas. A nova fortaleza pretendia defender a cidade do lago que então a assombrava.¹

Após a enchente catastrófica, em 1941, a cidade era violentamente remodelada em uma obra colossal que impôs uma barreira de 3 metros de altura entre qualquer ponto da urbe e a

bacia formada pelo Arroio Dilúvio e pelo Lago Guaíba. Hoje, barragens ao longo do curso dos rios permitem um controle mais efetivo das do nível do lago, mas os diques e muros seguem separando a cidade das águas.

Sobre um destes diques, situa-se a Avenida Presidente Castello Branco, que conecta o centro da cidade às principais rodovias federais. Sob suas pistas, túneis cortam o dique, conectando o bairro de Navegantes ao cais do porto. Nas extremidades dos túneis, gigantescas comportas de aço estão a postos: prontas para fecharem-se caso o nível da água suba.

É impossível saber com certeza se o sistema funciona pois, após sua construção, as enchentes não voltariam a ameaçar a cidade.² Talvez a agressividade daquele aparato tenha assustado as águas, que não se atreveram jamais a questionar sua autoridade. Naquele tempo, soluções violentas eram frequentemente impostas sob o pretexto de prevenir catástrofes ainda maiores, que na maioria dos casos nunca viriam a se concretizar.

1. Departamento de Esgotos Pluviais. **Muro da Mauá**. *In*: Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
2. NATUSCH, Igor. **No meio do caminho, há um muro**. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 3 ago. 2018.



1



2

1. Guarita ao lado do *Palácio Piratini*, sede do governo do estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.
2. AGUIAR, Flávio. **Rede da Legalidade: 1961, quando o povo venceu, ao lado de Brizola.** In: Rede Brasil Atual. 24 ago. 2021.



1

Avenida é uma das principais vias de chegada e saída da capital gaúcha.²

“A placa da avenida Castello Branco, localizada no sentido bairro-Centro, na entrada de Porto Alegre, amanheceu esta segunda-feira pichada. O ato de vandalismo, desta vez, trouxe a palavra “vergonha”, escrita na cor vermelha. Funcionários da Empresa Pública de Transporte e Circulação (EPTC) foram chamados para retirar a sinalização.

[...]

De janeiro a agosto, foram gastos R\$ 103.464,94 na reposição de danos à sinalização horizontal e vertical da capital gaúcha. Somente na reposição de placas de sinalização ou mesmo as indicativas com nomes de vias foram aplicados R\$ 64.410,64. Danos aos semáforos, inclusive de furtos dos equipamentos, atingiram um custo de R\$ 16.403.”³



4



5



6

1. **Justiça considera lei inválida, e Avenida da Legalidade volta a se chamar Castelo Branco em Porto Alegre.** G1, 26/04/2018.
2. Ibid.
3. RIBEIRO, Marcelo. **Placa da avenida Castello Branco é alvo de vândalos em Porto Alegre.** Jornal do Comércio, Porto Alegre, 10 abr. 2018.
4. Em 2014, Prefeitura preparava placas com o novo nome da avenida. Luciano Farias/Divulgação PMPA, 2014. Apud. G1, 2018. *op. cit.*
5. DORNELLES, Claiton. **Avenida da Legalidade volta a se chamar avenida Presidente Castello Branco.** Jornal do Comércio, Porto Alegre, 26 set. 2018.
6. **Placa da Avenida Castello Branco volta a ser pichada em Porto Alegre.** Rádio Guaíba, Porto Alegre, 8 out. 2018.



Placa informando o nome da Av. *Presidente Castello Branco*. À direita, alça de acesso à avenida a partir da *Ponte Getúlio Vargas*. Porto Alegre, 2020.



1



4



2



5

Com uma oração em memória das vítimas do desabamento ocorrido em 1971, e um pedido de prudência aos motoristas que irão usá-lo, o Cardeal Dom Eugênio Sales Benzeu ontem o elevador da Avenida Paulo de Frontin, e a seguir o Governador Chagas Freitas cortou a fita inaugural da obra, abrindo ao tráfego seus 2450 metros de pistas.³

Os aludidos decretos atentam contra a liberdade de locomoção, a laicidade do Estado brasileiro e o direito fundamental à liberdade religiosa.⁶

Teremos um tempo poderoso de milagres e salvação.⁷

1. MEIRELLES, Victor. **A Primeira Missa no Brasil**. Óleo sobre tela 268 x 235 cm. 1860. *In*: Museu Nacional de Belas Artes.

2. **Governador e Cardeal inauguram o Elevador da Avenida P. de Frontin**. O Globo, p. 12. Rio de Janeiro, 29 dez. 1974.

3. *Ibid.*

4. CALDAS, Álvaro. **A tortura, essa praga que paira sobre nós**. Núcleo Memória, 2020.

5. Réplica danificada de Estátua da Liberdade instalada em estacionamento de loja de departamentos. Florianópolis, 2019.

6. NUNES MARQUES, Kassio. **ADPF 701 MG**. Supremo Tribunal Federal, 4 mar. 2021.

7. FRAGÃO, Luisa. **Após decisão de Nunes Marques, pastor bolsonarista Valdemiro Santiago promove culto lotado na pandemia**. Revista Fórum, 2021.



Alça de acesso à *Avenida Castello Branco* a partir da *Ponte Getúlio Vargas*. Porto Alegre, 2020.



1



2



3

1. O Convento de São Marcos fora cedido pelos Medici à comunidade dominicana em 1436.
ANGÉLICO, Fra. **A Anunciação**. 1437-1446.
2. Nos pilares centrais foram instaladas torres de içamento dos vãos. Momento foi um dos mais delicados da obra.
OTÁVIO, Chico; GÓES, Bruno. **Ponte Rio Niterói**. Rio de Janeiro, O Globo [s. d.].
3. O então presidente, Emílio Garrastazu Médici, cruza a ponte no Rolls-Royce presidencial, ao lado de Andreazza.
Ibid.



1



2

Ele cruzou os talheres no prato, e pela primeira vez olhou o francês com seus olhos em chamas: “Por favor, caralho, deixem-nos fazer nossa Idade Média em paz!”³

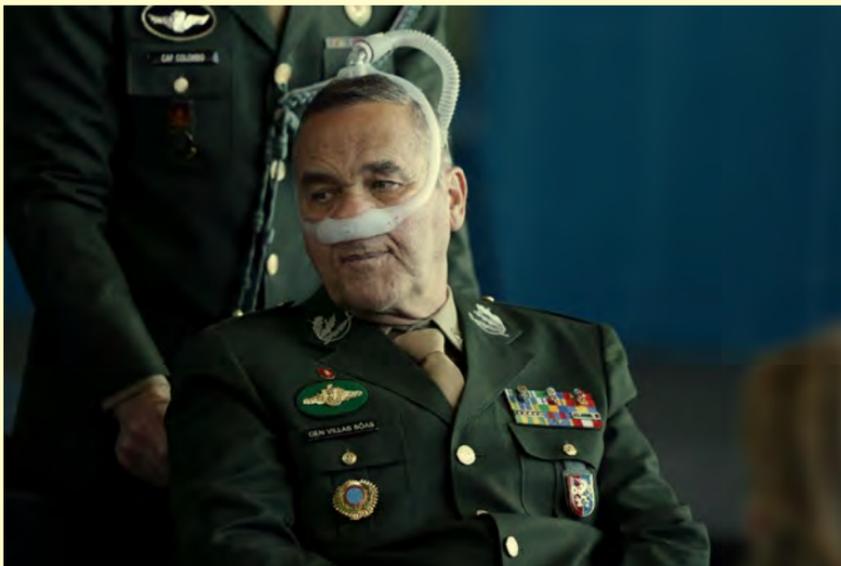
1. Gen. Santos Cruz, então comandante das forças da ONU no Haiti, e Luiz Inácio Lula da Silva, então presidente da República. **TOLERANCIA ZERO: General que encarou Lula no olho comandará secretaria nacional de segurança pública.** Mídia Livre: FCS Brasil. 22 nov. 2018.
2. BARRETO FILHO, H. **Operação no Jacarezinho teve 13 mortes em apenas duas ações da polícia.** UOL, 2021.
3. GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **El general en su laberinto.** 1. ed. Barcelona: Literatura Random House, 2014. Tradução Nossa.



Passagem pelo interior do dique sobre o qual foi construída a *Av. Presidente Castello Branco*. O ruído do tráfego sobre a passagem é constante. Porto Alegre, 2021.

“O que mais o incomodava, naquele instante, enquanto subia na tribuna para proferir seu discurso aos representantes da OEA, era ter sido chamado de ditador. Para ele, a palavra soava como uma ofensa ainda mais grave do que o velho apelido, Quasímodo.”

NETO, Lira. **Castello: A marcha para a ditadura**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



General Villas-Bôas, inquieto, observa a obra.

Villas-Bôas: posts pré julgamento de Lula tiveram participação do Exército. UOL. São Paulo, 10/02/2021.



Torres da *Ponte Getúlio Vargas*. Porto Alegre, 2020.