

# **SUPERFÍCIES**

**IMAGINADAS:**

**FOTOGRAFIA,  
RUÍNA E IMINÊNCIAS  
NO SERTÃO CEARENSE**

**RUBENS VENÂNCIO**





UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Rubens Venâncio

**SUPERFÍCIES IMAGINADAS:**

**fotografia, ruína e iminências no sertão cearense**

BELO HORIZONTE

2017

Rubens Venâncio

**Superfícies imaginadas:**

fotografia, ruínas e iminências no sertão cearense

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Carlos Henrique Falci

**Banca examinadora:**

Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Prof(a). Dr. Patrícia Azevedo

Prof. Dr. Silas José de Paula

BELO HORIZONTE

Escola de Belas Artes da UFMG

2017

**Ficha catalográfica**  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Venâncio, Rubens, 1982-

Superfícies imaginadas [manuscrito] : fotografia, ruínas e iminências  
no sertão cearense / Rubens Venâncio. – 2017.

222 f. : il. + 1 catálogo

Orientador: Carlos Henrique Falci.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes.

1. Memória na arte – Teses. 2. Arte e fotografia – Teses. 3.  
Imaginário – Teses. 4. Arte e filosofia – Teses. 5. Fotografia – Teses.  
I. Falci, Carlos, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola  
de Belas Artes. III. Título.

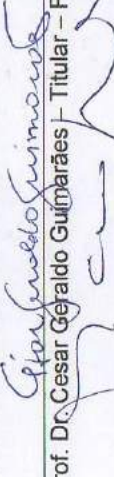
CDD 770.1

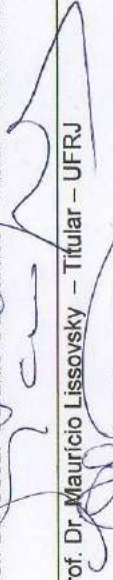
Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese do aluno **RUBENS VENÂNCIO**  
Número de Registro **2013710059**

Título: "Superfícies imaginadas: fotografia, ruína e iminências no sertão cearense"

  
Prof. Dr. Carlos Henrique Rézende Falei – Orientador – EBA/UFMG

  
Prof. Dra. Patricia Gomes de Azevedo – Titular – EBA/UFMG

  
Prof. Dr. Cesar Geraldo Guimarães – Titular – FAFICH/UFMG

  
Prof. Dr. Mauricio Lissovsky – Titular – UFRJ

  
Prof. Dr. Silas José de Paula – Titular – UFC

Belo Horizonte, 28 de junho de 2017.

## **AGRADECIMENTOS**

À Socorro e Valderez, mãe e avó. Duas pessoas que nunca me ofereçam menos que respeito e amor incondicional.

Não é fácil encontrar olhares atenciosos, principalmente para nossos trabalhos-vivências. Nesse esteio, agradeço a Carlos Falci pela generosidade, criticidade e pela postura de diálogo que sempre pautaram a relação de orientação. E a Nirton Venâncio, pelo olhar e ouvidos generosos, assim como a total disponibilidade em me ajudar nessa pesquisa – e na vida.

Aos moradores de Cococi, Baixio das Palmeiras e Baixio do Múquem por me falarem com tanta altivez de suas vidas, deixarem entrar em suas casas e apresentarem locais inesquecíveis do Ceará. Sem o apoio deles essa pesquisa não existiria. Irei carregar por muito tempo o que vi e aprendi com eles, nesses lugares. À Eneida Feitosa, Liro e Zé de Teta cuja ajuda para a realização desse trabalho foi de grande importância.

Podem não ser muitas, mas importantes são as pessoas que passam por nossas vidas durante momentos fundamentais – seja por circunstâncias de trabalho, afeto, amizade. Pode parecer que passam ao largo, mas estão bem pertinho. Por isso, agradecimentos à Regina Venâncio, minha outra mãe; A Gabriella, Vagner e Letícia, outros Venâncios importantes para mim. Aos amigos da feira de Messejana, pelas brisas de domingo; à Raquel Chaves pela generosidade; aos colegas de doutorado Marco Aurélio e Otília Souza. No mais, perdoem meus esquecimentos.

À Escola de Belas Artes da UFMG, na pessoa da prof(a). Lúcia Pimentel, pela atenção e pelo acolhimento que tive.



## RESUMO

Busquei com esta pesquisa trabalhar com a memória em suas manifestações poéticas por meio da fotografia, a partir da criação do ensaio fotográfico “iminências”, realizado em três locais do Ceará e composto por duas coleções: “lugar-ruína” e “lugar-memória”. Para tanto, adotei a ideia de “memória-montagem”, bem como um fazer conceitual e artístico que entrelaçasse memória, esquecimento e ruína.

Ao mapear particularidades e problemáticas no Baixo das Palmeiras, Baixo do Múquem e Cococi, identifiquei dois cenários que pautaram a investigação visual e foram assim nomeados: os dois primeiros começam a ser fotografados a partir da ideia de “iminência da desapropriação” e o terceiro da ideia de “iminência do desaparecimento”.

O “lugar-memória” (coleção feita em formato digital) é formado por imagens de locais significativos apontados pelos moradores e funcionou como uma bússola para perceber, pela via da criação fotográfica-imaginativa, a relação com o espaço durante as imposições das desapropriações e o cenário de desaparecimento. O “lugar-ruína” (feito com filme

Polaroid grande formato) procurou estabelecer memórias a partir das dificuldades dos habitantes que vivem sob as iminências. Nesse contexto, propus o que chamei de dobra entre a ruína da fotografia e a ruína da vida.

Como, com a narrativa fotográfica e as discussões propostas, surgirá uma tessitura que envolverá indivíduos, memória e ruínas? Como a memória pode surgir como fenômeno pelo trabalho poético da imagem? Como construir lembranças a partir da experiência do esquecimento? Essas questões funcionaram como nortes nessa pesquisa.

**Palavras-chave:** fotografia, memória, ruína, esquecimento.

## ABSTRACT

I sought with this research to work with memory in its poetic manifestations through photography, from the creation of the photographic essay "imminences", realized in three places of Ceará and composed of two collections: "place-ruin" and "place-memory". For that, I adopted the idea of "memory-montage", as well as a conceptual and artistic doing that intertwined memory, forgetfulness and ruin.

By mapping particularities and problems in Baixio das Palmeiras, Baixio do Múquem and Cococi, I identify two scenarios that guided the visual investigation and were therefore named: the first two begin to be photographed from the idea of "imminence of eviction" and the third idea of the "imminence of disappearance".

The "place-memory" (collection made in digital format) are images of meaningful places pointed out by the residents and was a method to perceive through the photographic-imaginative creation the relation with the space during the impositions of eviction and the scenario of disappearance. The "place-ruin" (made with large-format Polaroid film) sought to

establish memories from the dramas of the habitants living underneath. In this context, I proposed what I called the bend between the ruin of photography and the ruin of life.

How, with the photographic narrative and the proposed discussions, will arise a context that will involve individuals, memory and ruins? How can memory may emerge as a phenomenon through the poetic work of the image? How to build memories from the experience of forgetfulness? These questions functioned as north in this research.

**Keywords:** photography, memory, ruin, forgetfulness.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – CARDOSO, Igor. Mapa dos Baixis, 2013 .....                                                                                        | 12  |
| Figura 2 – FEITOSA, Eneida. Carta para a exposição “Cococi”, 2016 .....                                                                      | 27  |
| Figura 3 – FEITOSA, Eneida. Carta para a exposição “Cococi”, 2016 .....                                                                      | 27  |
| Figura 4 – FEITOSA, Eneida. Carta para a exposição “Cococi” (página 3), 2016 .....                                                           | 28  |
| Figura 5 – Documento da cidade de Cococi fotografado no Museu Histórico dos Inhamuns, 2016 .....                                             | 53  |
| Figura 6 – RISTELHEUBER, Sophie. Foto do livro “Fait” .....                                                                                  | 72  |
| Figura 7 – OYARZÚN, Bernardo. Exposição no Itaú Cultural do trabalho “Bajo Sospecha: Aqui Todos Somos Suspeitos” .....                       | 97  |
| Figura 8 – PENTEADO, André. “Cabanagem”, 2015 .....                                                                                          | 98  |
| Figura 9 – QUEIROZ, Armando. Exposição no MAC-USP Ibirapuera (2010) do trabalho “Ouro de tolo” .....                                         | 101 |
| Figura 10 – QUEIROZ, Armando. Exposição na Galeria de Arte Juvenal Antunes (2010), em Rio Branco (Acre), do trabalho “listas de morte” ..... | 101 |
| Figura 11 – RENNÓ, Rosângela. “Bibliotheca”, 2002 .....                                                                                      | 102 |
| Figura 12 – RENNÓ, Rosângela. “Menos-valia”, 2010 .....                                                                                      | 103 |
| Figura 13 – TAKAHASHI, Munemasa. “Memory salvage”, 2014 .....                                                                                | 106 |
| Figura 14 – VENÂNCIO, Rubens. Foto da entrada dos Baixis, .....                                                                              | 119 |
| Figura 15 – VENÂNCIO, Rubens. Álbum da família de Rubens Venâncio .....                                                                      | 122 |
| Figura 16 – VENÂNCIO, Rubens. Estaca que marca o ponto zero da construção do CAC .....                                                       | 140 |
| Figura 17 – LISPECTOR, Elisa. Álbum da família de Elisa Lispector .....                                                                      | 144 |
| Figura 18 – RUFINO, José. Imagem da série “Cartas de areia” .....                                                                            | 149 |
| Figura 19 – VENÂNCIO, Rubens. Esquema de estudo .....                                                                                        | 151 |

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 20 – SANTOS, Júlio. “Júlio Santos: mestre da fotopintura”, 2010 .....        | 158 |
| Figura 21 – RIOS, Marieta. “Para meu pai: memórias contra o esquecimento” 2015..... | 159 |
| Figura 22 – Descoletivo. “Para Jablonski: uma cidade” .....                         | 160 |
| Figura 23 – BRAGA, Luíz. “Vendedor de balões”, 1990.....                            | 184 |
| Figura 24 – SANTANA, Tiago. “O céu de Luiz”, 2013 .....                             | 199 |
| Figura 25 – SANTANA, Tiago. “O céu de Luiz”, 2013 .....                             | 200 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CONTATO 1. ARTE-EXPEDIÇÃO.....                                                                            | 11  |
| CONTATO 2. A IMAGEM-ACONTECIMENTO.....                                                                    | 29  |
| CONTATO 3. PESSOAS QUE PASSAM, RASTROS QUE<br>PERMANECEM .....                                            | 46  |
| CONTATO 4. LUGAR DA FALTA, ESCRITA DA PERDA: A<br>RUÍNA NO PENSAMENTO TRAPEIRO DE WALTER<br>BENJAMIN..... | 71  |
| CONTATO 5. ARTE DO ARQUIVO: PRECISAMOS DE<br>PASSADOS MAIS ATUAIS? .....                                  | 90  |
| CONTATO 6. AFECÇÕES DO ESQUECIMENTO OU SOBRE<br>TESTEMUNHOS DA AUSÊNCIA .....                             | 116 |
| CONTATO 7. REGIMES DO RECORDAR .....                                                                      | 147 |
| CONTATO 8. DA SUPERFÍCIE PARA O ENUNCIADO:<br>IMAGEM, MÁQUINA E CONHECIMENTO.....                         | 170 |
| CONTATO 9. COMO RECORDAR O FUTURO? .....                                                                  | 205 |
| REFERÊNCIAS.....                                                                                          | 217 |

**CONTATO 1.**  
**ARTE-EXPEDICÃO**

Figura 1: desenho do mapa dos baixis e outros distritos de Crato



Fonte: Igor Cardoso.

*[diário de campo] Encontrei o mapa mais ou menos na época em que pensava em jogar com a ideia da folha de contato: pensava nela, não tanto como imaginada, não tanto como o mapa de Igor – criança do Baixio das Palmeiras. Essas linhas são o mais perfeito traçado dos Baixis em sua percepção, é o registro do lugar pautado pela interação com o lugar – com os amigos, com as caminhadas, onde acontecem as brincadeiras, com o lugar secreto que cada criança tem.*

*No mapa está também a minha representação dos Baixis e Cococi, a forma com a qual me deparei com os lugares da pesquisa: de forma imaginada, intensa, visual, com várias opções de caminhos a seguir, respeitando os moradores. Esses traços trazem muito do contexto de surgimento do “lugar-ruína” e “lugar-memória”.*

Busquei com esta pesquisa trabalhar com a memória em suas manifestações poéticas por meio da fotografia, a partir da criação do ensaio fotográfico “iminências”, realizado em três locais do Ceará e composto por duas coleções: “lugar-ruína” e “lugar-memória”. Para tanto, adotei a ideia de “memória-montagem”, bem como um fazer conceitual e artístico que entrelaçasse memória, esquecimento e ruína.

Ao mapear particularidades e problemáticas no Baixio das Palmeiras, Baixio do Múquem e Cococi, identifiquei dois cenários que pautaram a investigação visual e foram assim nomeados: os dois primeiros começam a ser fotografados a partir da ideia de “iminência da desapropriação” e o terceiro da ideia de “iminência do desaparecimento”.

O “lugar-memória”<sup>1</sup> é composto por imagens criadas livremente de locais significativos apontados pelos moradores – seja por motivações afetivas, de memória, ou razões de outra ordem. Nessa coleção (em formato digital e realizado nos três locais) procurei perceber pela via da criação fotográfico-imaginativa a relação com o espaço durante as imposições das desapropriações e o cenário de desaparecimento.

O “lugar-ruína” (feito com filme Polaroid grande formato e realizado nos três locais) procurou estabelecer memórias a partir das complexidades vividas pelos habitantes que estão dentro do contexto das iminências. Nesse cenário, propus o

---

<sup>1</sup> Todas as fotografias do ensaio “iminências” foram organizadas em catálogo – em volume a parte que integra a tese. Esse formato permitiu uma melhor apresentação e visualização das imagens.



que chamei de dobra entre a ruína da fotografia e a ruína da vida.

O Polaroid usado nessa pesquisa é um material que se encontra vencido e os que estão disponíveis para compra são vendidos, em sua grande maioria, em leilões na internet<sup>2</sup>. Os químicos para revelação, feita logo após a tomada, estão contidos dentro do envelope do filme. Devido a essa condição e somada à ação do tempo, a superfície fotográfica é afetada: ao puxar o lacre para abrir o filme e ver a foto, uma parte da imagem (ou toda ela) é deteriorada, tornando o resultado plástico sempre imprevisível: não sabemos qual parte e qual tamanho da imagem será corrompida.

Como, com a narrativa fotográfica e as discussões propostas, surgirá uma tessitura que envolverá indivíduos, memória e ruínas? A criação dos “lugares” depende dessa questão. Mas que pessoas são essas, qual o cenário dessa pesquisa?

---

<sup>2</sup> Em 2010, o projeto “The Impossible Project” foi iniciado: um empresário holandês retoma a produção de alguns tipos de filmes Polaroid, inclusive o que utilizei nessa pesquisa. Porém, o novo filme não é compatível com essa investigação por se distanciar de minha estratégia de criação que prescinde do material vencido e corrompido pelo tempo.

Nos distritos rurais do Baixo do Múquem e no Baixo das Palmeiras moram centenas de famílias que vivem, em sua maioria, da agricultura familiar e partilham uma história e um intenso cotidiano de vivências e práticas. Ambos são distritos do município de Crato, região do Cariri cearense, e se encontram geograficamente entre suas principais cidades: Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha. Atualmente as comunidades estão ameaçadas pelo projeto do Cinturão das Águas do Ceará (CAC), maior obra hídrica do Estado, que prevê a construção de um canal que, entre outros, trará água da Transposição das Águas do Rio São Francisco para o Ceará.

Juntamente com os dois há outros distritos e outras cidades ao longo do estado cearense que já foram ou serão impactadas com a construção do CAC<sup>3</sup>, cujos estudos iniciaram em 2009. Desde a cidade de Jatí, fronteira com Pernambuco, até o litoral, vários locais sofrerão mudanças, não havendo estimativas precisas de quais locais e quando isso ocorrerá. Levo em consideração todo o contexto social, político e cultural de impacto da obra, porém, em decorrência

---

<sup>3</sup> O final da construção está previsto para 2040.

das demandas dessa investigação, detive-me sobre as influências nos dois distritos em questão.

O discurso da segurança híbrida não foi suficiente para convencer os moradores do abandono de suas residências e da agricultura familiar baseada na sustentabilidade ambiental, nem o bastante para aceitar um modelo de desenvolvimento e política de utilização das águas que prioriza o agronegócio, os investimentos privados e a especulação imobiliária.

Trabalhadores e técnicos responsáveis pelas obras já começaram os estudos, as medições e as pesquisas sobre o solo invadindo propriedades e – segundo os moradores – sem se preocupar em estabelecer qualquer diálogo com os habitantes. Estes, por sua vez, não sabem por onde exatamente passará o canal, quantas famílias serão desabrigadas e para onde vão.

A proximidade da Chapada do Araripe agrega importância ecológica pela quantidade de nascentes, riachos e resquícios de mata nativa encontradas; bem como arqueológica, já que em algumas encostas dos riachos encontram-se camadas fósseis comuns na Bacia Sedimentar

do Araripe, gerando a constante incidência de vestígios arqueológicos, como inscrições nas pedras, machadinhas e cerâmicas (NOBRE, 2015).

A proposta – friso “proposta” tendo em vista o não diálogo do Estado e a SRH e VBA (construtoras responsáveis) com os moradores, nem diretamente nem via associações – inicialmente era de retirar 113 famílias e que depois foi reduzido para 28<sup>4</sup>. Nesse contexto não está em curso apenas a desestruturação territorial, mas humana: o desmonte de laços afetivos, baixas indenizações pagas, alteração do modo de vida e, principalmente, a influência na memória dos moradores e a questão do esquecimento que se põe.

A alteração brusca no cotidiano e na sociabilidade dos habitantes, a possibilidade da perda de vínculo com o passado, suas memórias e identidades, coaduna-se à ameaça à natureza e não clareza dos impactos socioambientais. Algumas famílias já foram desapropriadas e

---

<sup>4</sup> Em números de 2010 (IBGE), no Baixo das Palmeiras e Baixo dos Oitis há 119 famílias e 403 habitantes e no Baixo do Múquem têm 108 famílias e 388 habitantes (NOBRE, 2005, p. 151).

outras aguardam as decisões do Estado, onde todas têm em comum a mesma preocupação: a iminência da desapropriação.

Cococi (“coco pequeno” em tupi-guarani), que já foi vila, distrito e cidade (extinta na década de 1960), está localizada no sertão dos Inhamuns, Ceará. Símbolo da colonização cearense, Cococi foi sede de uma das maiores sesmarias do Estado, desempenhando o papel de importante povoamento do Interior. Com suas histórias míticas e muito abalada pelo medo (a pistolagem e a violência contra os índios), o local já foi cantado em versos de Luiz Gonzaga.

Hoje, noticiada como abandonada, é um distrito de Parambu, a 50 km da sede do município. Na verdade um quase-local com oito moradores divididos em duas famílias que vivem da agricultura de subsistência, da venda de animais e outros serviços<sup>5</sup>. E como se não bastassem as agruras da seca, convivem em meio a destroços, mato,

paredes que ameaçam desabar e tetos sem telha. Da antiga cidade, fora algumas casas que teimam em ficar de pé, ainda restam uma igreja (datada do século XVIII), o cemitério, uma parte da sede da prefeitura e o palacete da família Feitosa.

Achada, Cococi perde-se nela mesma. Constitui-se como um lugar que entrou em estado de latência, dormente, que parece não esperar mais nada além da passagem...do tempo. Os silêncios dos destroços, ou os destroços causados pelos silêncios habitam esse distrito, bem como as ranhuras, fendas, espaços aberto-esquecidos, onde é possível perceber as particularidades da relação entre as ruínas, as pessoas e a paisagem – relação que me confunde sobre se são as ruínas que ficam ou as pessoas que passam. Algo também é comum a esses poucos moradores: a iminência do desaparecimento.

As coleções dessa pesquisa são plataformas de observação e criação: para interpretar os acontecimentos à luz da experiência fotográfica e para estabelecer memórias a partir dessa mesma experiência, assim como o seu compartilhamento com as pessoas envolvidas no trabalho. A forma encontrada para nomear as coleções partiu da prática fotográfica e de sua organização que levaram em conta

---

<sup>5</sup> O número de habitantes em Cococi oscila devido a dinâmica de ocupação das duas casas. No período compreendido entre 2013 e 2017, um morador saiu e dois chegaram – existiam sete moradores e até o momento o novo dado são oito pessoas que lá residem.

questões poéticas e formais – mesmo havendo referências ao longo do texto a Michel de Certeau, não necessariamente havia a necessidade de aproximar as terminologias.

Como sincronizar o que para mim foram roteiros – poéticos: os percursos dos moradores pelos caminhos de suas memórias; os percursos da fotografia como uma experiência visual de criação; e os meus percursos como fotógrafo e pesquisador que optou pela produção de conhecimento fundamentada na imagem. Aqui entra a “memória-montagem”.

O procedimento da “memória-montagem” significou a elaboração de um conhecimento pautado pela narrativa fotográfica e pela narrativa de memória dos interlocutores. Essas narrativas foram obtidas pela gravação de testemunhos que versaram sobre a relação com os lugares vividos e imaginados, os laços de afetividade, a relação com a água e, também, sobre o que é recordar baseado em um cenário de esquecimento e instabilidades.

Alicerçado na interação com os moradores fui escutando os relatos e criando meus caminhos como

fotógrafo à procura de fotografias que não explicassem, mas que me levassem a inscrever em/com imagens todas aquelas multiplicidade de vivências, o cenário de ruínas e ausências. Assim, a fotografia, os testemunhos, a edição do ensaio, todas as etapas da investigação visual, concretizaram esse que foi um gesto da imagem ou uma imagem-acontecimento.

Acredito que uma forma de pensar a relação entre os testemunhos e as fotos, seja por meio da carta que segue no final desse Contato: escrita para ser o texto de uma exposição minha, ela não explica, não descreve, nem tenta deixar claro as ideias norteadoras do ensaio. Na verdade ela imagina, convida, sugere: traz o leitor para dentro dela, mexe com seus sentimentos e provoca estranhamentos e perguntas. Do texto para a imagem, ou vice-versa, cada um desempenhou o papel de evidência sensorial para o outro. Nas fotografias estão o encontro das minhas percepções e a dos moradores. O ensaio fotográfico é a forma que encontrei para compartilhá-las.

Didi-Huberman (2012b), com o que chamou de “imagem-montagem” ou “imagem-mentira”, debateu sobre um saber que nasce fundamentado na interpretação e associação

de imagens dispostos em tempos distintos. Assim ele explana as “montagens imaginárias” (2012b, p. 160):

(...) A legibilidade dessas imagens – e, por conseguinte, o seu eventual papel num conhecimento do processo em questão – só pode ser construída quando estas estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos. O valor de conhecimento nunca seria intrínseco a uma única imagem, tal como a imaginação não consiste em imiscuir-se passivamente numa só imagem. Trata-se, ao contrário, de pôr o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobre-determinações em jogo nas imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 155).

A “memória-montagem” permitiu-me elaborar uma narrativa sobre ruínas pela fotografia, relatos e pelo texto – vide as coleções, os testemunhos e a discussão teórica –, ao funcionar como uma maneira de ordenar vozes, escritas, imagens, e ao exibir o que está nas entrelinhas, o que está por escapar ao olhar, o que surgiu pelo trabalho imaginativo da memória. As coleções foram um instrumento e efeito da montagem ao criar uma visualidade ao mesmo tempo em que as imagens também giraram em torno dos testemunhos.

Assim, a memória surgiu como fenômeno pelo trabalho poético da imagem.

Há três acenos que representam os fluxos desse trabalho, do ir ao vir entre o pensar e experimentação: o tornar imagem, o deslizar para dentro da imagem e a imagem-heurística. A memória-montagem é como um dispositivo que funcionou da seguinte maneira em relação a estes acenos: criou a imagem no momento em que os Baixis e Cococi despontam como uma imagem-acontecimento; fez-me deslizar para dentro da imagem com a feitura do ensaio fotográfico; até o momento em que a imagem detonou as possibilidades de interpretação e conhecimento ao entrelaçar ruínas, esquecimentos e iminências, onde destaquei uma “capacidade de imaginação narrativa” (GINZBURG, 2012, p. 120).

As dinâmicas de cada distrito, as formas como elas se organizam enquanto espaço histórico, social e cultural lhes particularizam. Ao mesmo tempo, é essa realidade da dissolução de parte desses locais que os aproxima nessa investigação artística, que causa as ruínas e opera como uma ponte entre a fotografia e as iminências.

O que se impõe a mim como pesquisador e fotógrafo que se encontra em prática artístico-investigativa, não é apenas a situação de degradação ou abandono em que chegaram as edificações, mas como essas pessoas encontram-se envoltas nas iminências: por quanto tempo a cidade ficará de pé? Que memórias as pessoas levaram para as novas habitações? Como construir lembranças a partir da experiência do esquecimento?

O trabalho fotográfico trouxe à baila algumas ruínas. Assim, propus uma dobra: entre as ruínas ligas as pessoas e as da superfície fotográfica. E a partir daí imaginá-las: de como essas iminências, ao anunciarem desapropriações e desaparecimentos, aparecem como materiais para a memória. De pensar que é nas instabilidades do filme que reside a potência artística (FALCI, 2013), ou, como argumenta Filho: “(...) as proposições de experimentação da memória que as imagens podem evocar no presente. A imagem

poética exercita o confronto com a perda e é capaz de reescrever uma nova memória” (2012, p. 22).

A superfície é uma dimensão de inscrição – tal qual a ruína e a memória –, bem como a fotografia, apropriando-se do que Deleuze afirmou sobre a filosofia, como uma arte da superfície: “Se você não constituir uma superfície de inscrição, o não-oculto permanecerá não-visível” (DELEUZE, p. 109). E o que trago para a superfície?

Questões artísticas ligadas à criação fotográfica, questionamentos conceituais voltados para a imagem, a ruína e a memória, além de delicadas questões sociais. A superfície, ao transparecer o que emergiu, envolveu experiências de imersão: os vestígios, a minha passagem, os percursos realizados, os protocolos de criação. Ela foi riscada pelos acontecimentos da pesquisa. A memória-montagem é um procedimento que permitiu as inscrições.

## Arte-expedição

Sobre o gabinete, o campo, os contatos fotográficos, objetos, percursos, intensidades, o ateliê. Se foi uma expedição imaginei que posso discorrer sobre ela a partir, entre outros, de objetos que fizeram parte e que também poderiam ser lidas como objetos-inscrições. Câmera, computador, mapas, contatos, filmes, canetas, cadernos, uma infinidade de papéis rabiscados, livros abertos sobre a mesa, objetos pessoais que desviavam meu olhar durante o trabalho. Enfim, tudo, ao mesmo tempo, estava em cima da mesa ou no campo, uma loucura a pedir organização. Dos vários objetos, gostaria de explorar – tais como bússolas – o diário e a folha de contato.

Nessa expedição estava o diário de campo: que narrou a criação, o estabelecimento de acontecimentos e memórias. Mostrou os caminhos que eu construí-montei e não apenas o que percorri: com falhas, excessos, lacunas, bifurcações, o que consegui e o que deixei de lado. Por isso ele não apenas descreve, ele é parte, integra: é um diário fabricado onde

relato acontecimentos dos quais ele faz parte. Para tanto, não cabia citá-lo apenas como instrumento de trabalho ou metodológico, mas como material do fotógrafo-pesquisador, como material de ateliê. Por isso não deixa de ser caderno de criação.

Nele estão os registros das transformações e descobertas no momento em que elas ocorreram, é praticamente um tipo de pele: tudo que se aproximava era imediatamente sentido, como o calor das caatingas ou frio das noites sertanejas, as primeiras palavras escritas estavam misturadas com as imagens que tinha produzido; os materiais e procedimentos experimentados estavam nele. O diário-caderno é um registro-pele que narrou a expedição.

Daí sua presença no texto como uma voz, tanto quanto a dos interlocutores: ele é texto que se trama com o que escrevi e o relato dos moradores. Ao longo da tese ele vem marcado como *[diário de campo]* para informar a diferença entre a minha voz e a dos moradores que, por sua vez, está marcada com o nome de cada um antes de cada relato<sup>6</sup>. Os

---

<sup>6</sup> Por questões de ordem política e pessoal apresentadas a mim, os moradores pediram-me para não citar os nomes completos nessa

trechos dos depoimentos, o diário e minhas palavras estão com o mesmo espaçamento e margens, por achar coerente não criar diferenciações.

Longe da premissa clássica do “eu estive lá” das primeiras etnografias, no diário estão fixados os vários tempos que perpassaram o trabalho desde que foi iniciado em 2013. Ele narra o processo e, mesmo não aparecendo datas, é possível uma localização pelo contexto ou pelo que está sendo relatado. Ele é uma imagem sensível da duração, dos percursos: meus, da fotografia e dos moradores. Se o diário-caderno seguiu as mudanças da pesquisa, ter sido fabricado deu a possibilidade de registrar o movimento, de deslizar por onde a pesquisa se moveu e, dessa maneira, ser acontecimento do meu fazer, do meu olhar não isento.

Chamei as unidades que compõe a tese de Contato, em referência a folha de contato da fotografia e o que ela

---

pesquisa. Ao longo do texto seus relatos vêm acompanhados pelo primeiro nome ou como são chamados em seus distritos – apenas Eneida Feitosa não me fez essa solicitação. Friso que todos os depoimentos foram obtidos entre 2013 e 2017 – bem como as fotografias.

possibilitou: imaginar a partir da forma como este funcionamento. O que são essa folha e os meus Contatos?

Ao visualizar as fotos dos filmes analógicos impressas em uma folha de pequeno tamanho, tínhamos a possibilidade de escolher quais fotos iríamos imprimir – não esqueço as pequenas lupas que usei para ver detalhes das imagens – logo após terminar o rolo de filme. Por contato, as fotos eram fixadas na ordem que foram clicadas e, por conta do processo, muitas vezes as informações como o nome do fabricante do filme e a numeração em sequência – nas bordas – acompanhavam as imagens na mesma folha.

Para muitos a folha de contato era símbolo da praticidade e economia. Para outros tantos, virou importante objeto de arquivo por denunciar o processo de criação de fotógrafos e artistas – que não raro a rabiscavam; foi trabalhado como material pela arte; ocupou lugar como objeto em muitas exposições; é objeto de memória e afeto.

Os Contatos são a superfície onde algo se inscreveu, além de conter o que passou: neles estão os movimentos da pesquisa, o tempo, as memórias, o processo de criação, a



escrita da tese, o que fiz, por onde passei, o que senti, as pessoas com as quais convivi, as cenas fotografadas. Tal qual a superfície, também são imaginados: o que imaginei ver, o que a memória-montagem imaginou. Portanto, tanto é refletido o que foi montado como a memória do que foi realizado.

O intervalo entre montar os Contatos – ou seja, sua existência como elementos da tese – e olhá-los agora é diferente da folha porque os Contatos, ao contrário da folha, não são material bruto, mas trabalhados e carregados com as experiências da pesquisa. A relação com o tempo foi invertida: ao invés de representarem a primeira observação sobre as fotos, os Contatos são os resultados dela, do que aconteceu após todo processo. Neles não existem captura nem instante decisivo, mas tempo dilatado e gesto.

Também não há uma ordem espacial em sintonia com o tempo dos cliques. Nos Contatos estão distribuídos todos os tempos aqui comportados ao longo dos últimos quatro anos: como as fotografias, não há cronologia, mas durações que entrelaçam a imagem e os testemunhos dos moradores – “Tempo exposto numa superfície”, ou “A fotografia deixa de

ser um instantâneo tirado do real. Ele é o real numa ficção de tempo”, segundo Alain Fleisher ao discorrer sobre seus trabalhos observando seus contatos (CONTACTS 3, 2005).

Por isso não avisto os Contatos lado a lado, mas montados numa circularidade que acredito ser possível lê-los na sequência proposta por mim ou na direção escolhida pelo leitor, já que cada um pode ser uma abertura para os demais. Cada um deles é um caminho, cada escolha pode torná-los um acesso por serem parte da mesma história que ajudam a contar. Nessa abertura reside uma atualidade construída pelo olhar de quem os observa, ato que põe os Contatos em movimento. Em diálogo com essa organização uma mesma discussão – a sobre ruína, por exemplo – ora aparece de forma pontual em determinado Contato e em outro acende uma luz, como que preparando ou continuando debates de acordo a argumentação.

Enquanto imagens não fixadas por uma ordem, neles, ao invés de informações do fabricante ou da numeração em sequência, poderiam estar o nome dos locais e das pessoas, os olhares perdidos, lugares que não existem mais, o que

aconteceu comigo. Por fim, eles são um ordenamento dos acontecimentos da pesquisa.

Continuo com a síntese dos Contatos, alguns procedimentos de ordem metodológica, informações sobre a parte material da tese e uma carta.

Contato 2: o percurso da fotografia nesse estudo está entrelaçado a vários acontecimentos, onde ela mesma desponha como um, cuja exploração é fundamental para adentar o universo de criação dos ensaios e de como elas foram desenhadas e concebidas. Portanto, contém informações sobre a construção do olhar e as possibilidades da imagem a partir dessa experiência de investigação poética e visual.

Contato 3: a iminência da desapropriação e do desaparecimento são discutidas a partir do “lugar-ruína”, coleção que detona as primeiras memórias dos interlocutores. Expus pequenos apontamentos conceituais sobre ruína para ir subsidiando os debates e como uma forma, também, de sinalizar o que virá no Contato seguinte.

Contato 4: se no Contato anterior enfatizei o contexto dos testemunhos e sua relação com a imagem, aqui entro em um fazer conceitual partindo da visada de Walter Benjamin e o modo como a noção de ruína aparece em seu pensamento. Essa visada ajudou-me a pensar a memória-esquecimento e como, a partir de ruínas, narrativas podem ser estabelecidas. Os Contatos 3, 4 e 5 assumem a função de problematizar as ruínas a partir de diferentes contextos.

Contato 5: é inerente à noção de ruína e de arquivo, considerando alguns de seus paradoxos, a desconfiança, o equívoco, o suspeitar do dito e não dito dos acontecimentos sociais. Os arquivos além de funcionarem como um tipo de ruína no sentido de frestas abertas para a construção de sentidos, tornaram-se para o campo artístico um vetor para a desconfiança, sendo fundamentais para lembrar o esquecimento. Esse Contato apoia-se nos sentidos que a ruína pode ter e em seu potencial narrativo, tendo em vista as experimentações dos arquivos pela arte.

Contato 6: um canal para a memória é aberto no momento em que os moradores dos Baixis e de Cococi vivem uma situação de esquecimento forçado. Eles lembram a partir

das iminências, recordam a partir do esquecimento que se constrói na atualidade. A coleção “lugar-memória” será a pedra de toque desses debates.

Contato 7: o constante gatilho para a memória nesse estudo são o apagamento, o esquecimento e as ruínas. A questão do fenômeno esquecimento-memória faz parte de um regime discursivo em que destaco seu funcionamento em nível conceitual a partir das inscrições e afecções proporcionadas por esse fenômeno – momento em que o pensamento de Paul Ricoeur e as poéticas do esquecimento contidas nas práticas artísticas serão fundamentais.

Contato 8: ao debater a criação dos “lugares” interessa-me pensar a fotografia como dispositivo tecnológico agenciado por sensibilidades: sua constituição enquanto “objeto técnico”; as interferências entre tecnologia e narrativa; sua potência para o ato de imaginar. Ao considerar uma experiência de visualidade partindo da imagem fotográfica, pareceu-me oportuno traçar certo regime da imagem tecnológica, onde eu pudesse articular enunciados e práticas de imagem.

Contato 9: como as ruínas são centrais na construção de uma memória pautada na usura do tempo e no acaso? Como, nas e pelas fotografias, pensar no futuro enquanto depreciação? É possível observar a fotografia como produtora de memórias a partir de rastros e das instabilidades de materiais com forte potencial para o desaparecimento? Esse Contato foi escrito como um último ensaio da pesquisa e não como um apanhado dos anteriores, onde a pergunta “Como recordar o futuro?” provocou-me uma derradeira imersão na experiência fotográfica.

Enquanto estratégia do trabalho fotográfico, em diálogo com a memória-montagem, criei roteiros imaginários que, por seu turno, foram sendo ampliados à medida do fazer. As metáforas do caminhar são bem vindas nesse momento por não terem sua importância no chegar, mas na travessia e nas intensidades produzidas no percurso – segundo Rosa (1988) –, diminuindo, assim, a presença geográfica e entendendo os lugares ao nível da percepção. O acaso e o imprevisível (relacionado ao filme fotográfico, principalmente) também são incorporados como ferramentas na busca estético-fotográfica

(ENTLER, 2000), e tratados não como acidentes, mas como descobertas.

O meu esforço em compreender um fenômeno artístico-social gestado a partir das experiências contemporâneas de narrativa fotográfica e construção da memória, levou-me a vários lugares: a procurar moradores antigos, moradores que não foram fotografados; a bibliotecas e acervos cascavilhando materiais; a participação em leituras de portfólio e eventos fotográficos que tanto me ajudaram a pensar a construção do ensaio. Extrapolei os limites dos Baixis e de Cococi em uma postura de “observação flutuante”, onde o pesquisador tem sua atenção exigida a qualquer instante, estando sempre em situação de pesquisa (GOLDMAN, 1995) e atento às particularidades do processo investigativo.

O gabinete, assim como o ateliê, é fluído: ora ele esteve em Cococi, quando estava sentado na calçada de alguma casa, ou encostado em alguma ruína escrevendo o diário, ou simplesmente pensando em como aproximar os Contatos. Ora em algum cantinho mais escondido nos Baixis,

onde parava o carro na sombra e imaginava como pôr em diálogo as fotografias.

Estando dentro da concepção de narrativa fotográfica escolhida, a experiência desses moradores foi trabalhada de forma compartilhada, com uma postura que almeja a construção do conhecimento também pautada por estratégias dialógicas entre o fotógrafo-pesquisador e os interlocutores. A imagem, aqui, é interpretada como um vetor para o estreitamento dos laços e para a ampliação da empatia com os interlocutores no momento em que compartilho com eles a produção das fotografias, bem como o acesso a elas.

A ideia de “repertório”, tecida por Godoy (2010), é direcionada para a reflexão sobre os arquivos de artistas, mas a trouxe para o atual contexto dos debates sobre memória e imagem por sua pertinência para a compreensão de algumas movimentações de ordem conceitual e fotográfica. O autor assim define:

Esses arquivos formam, então, uma espécie de repertório imagético, mas não apenas imagético, um repertório também composto de conceitos, de narrativas, de sons... elementos que combinados constroem uma narrativa que se estabelecem não exatamente dentro da obra,

mas em suas adjacências – a eles o artista invoca quando constrói a narrativa que lhe dá sentido à sua criação, é ele a própria matéria-prima desta narrativa. (GODOY, 2010, p. 1312).

A experiência dessa pesquisa também foi inscrita em suas materialidades: a impressão do texto na horizontal, a caixa que comporta os dois volumes, a capa e encadernação do volume textual, bem como as fontes e cores. Todos esses elementos – com exceção das folhas de contato que abrem os Contatos – fazem referência às visualidades do filme Polaroid. A formulação do catálogo que contém as fotografias do ensaio “iminências”, também segue a mesma proposta, além de prezar por uma melhor leitura e fruição das imagens.

No que toca aos objetos, lugares, papéis, documentos, testemunhos, imagens, eles são a memória desse estudo, são repertórios alinhavados na pesquisa e que, de uma forma ou de outra, estão imersos na memória-montagem, nos Contatos, no bojo do que aqui se apresenta como uma experiência visual. Ao trazer os percursos e os objetos da arte-expedição, explico como se deu minha aproximação com as propostas desenvolvidas bem como sua gênese. Todos me permitiram produzir um modo de experimentar os

caminhos que escolhi e o que meu olhar deu conta de ver na passagem por eles.

*[diário de campo] Como será escrever o primeiro Contato como último? A “memória-montagem” continua a acontecer, continuará após o encerramento para impressão, percebo que os Contatos ainda se mexem. Haverá espaço para pequenos ensaios durante sua escrita? Olhando os restos de escritos, imagens e outros materiais, deparo-me com o texto-carta de Eneida Feitosa<sup>7</sup> para a exposição, que me emocionou há mais de um ano e assim continua. Pensei: por que não usá-lo na tese?*

Convido vocês para a leitura, como Cococi, em carta, convidou a todos para conhecer-lhe.

---

<sup>7</sup> Em maio de 2016, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, realizei a exposição “Cococi” em parceria com o fotógrafo Fernando Jorge – o mesmo também fotografa o distrito de Cococi e decidimos juntar uma parte de nossos materiais para essa ação.

Figura 2: carta para a exposição "Cococi".

Amiga Eneida  
saudades...

A paisagem mudou, nuvens escuras tomam todas as formas no céu. O prenúncio de alguma chuva traz consigo o risco verde da esperança nos galhos secos e ressequidos, é o sinal de felicidade em forma de alimento para bodes, ovelhas e algumas vacas que aqui ficaram, mas traz também a intensidade de recolhimento que hiperboliza o sofrer e a melancolia.

A medida que a natureza se reconstrói, a vastidão dos meus silêncios e a corrupção impiedosa e fria do meu abandono aumenta... Procuro por crianças e suas brincadeiras barulhentas... De que banda chegariam notícias alvissareiras de novos moradores? Em que empreitadas difíceis meus vícios emprendessem e não voltam para desbaratar e porvar os meus Sentidos? Onde encontrar os sussurros das cinéguas falando de desejos, segredos e silêncios? Posso mãos que me amparam, enquanto desmorono carcomido pela atratividade do tempo, sofrer pelas ausências de ruídos ritmados de dentro do mocho de vento. Denominam-me de Fantasma. Porque tenho e não me transformo de vez em pó e cumprio as Coveturas?

Volto ao primor dos meus anos e relembro as guerras que por mim foram travadas, o desejo de me posicionar praticamente dezimou silvícolas; mais tarde fui disputada por fazendeiros que fizeram desses torções

Fonte: Eneida Feitosa.

Figura 3: carta para a exposição "Cococi".

berço da sua vida e amparo familiar. Que sonhos e sentimentos trouxeram tais sonhos a me cortejar? Amaram-me? Foram felizes? As queridas - se me trouxeram progresso, sucesso e glória - ardearam em seus alícuos, intrigas, requigação e queda. Porque, minha filha, tenho nessa luta ingloria?

Agônica, grande parte de mim se desfaz na vacuidade do tempo, todas as minhas extremidades morrem um pouco a cada dia; partes importantes como aparelho digestivo, circulatório, reprodutor entram em colapso um após outro. A única parte que valente e mente resiste é a minha fé, como está dito no Livro Sagrado, Jo 11: 26 "Eu sei a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá". E assim, a cada novo ganho forças, revigoro-me e, outra vez, sinto a recomposição - mesmo pequeno - das minhas células e a conexão de que nem tudo está perdido.

Por isso hoje te escrevo: Olhos, Mãos, Sensibilidade e Máquina se juntaram e traçaram um percurso, mistico de Poesia e História do Tempo sobre o Tempo e, se caber a sorte reaparear as perdas das exatidões feitas, parte de mim se recupera e ganha novo atriário do jogo de singularidade e multiplicidade que só crianças, loucos e artistas são capazes de representar. Esteja presente, filha amiga, à exposição das

Fonte: Eneida Feitosa.

Figura 4: carta para a exposição "Cococi".

minhas imagens que, tais palitos incandescentes, aquecem  
multicoloridos sonhos a transmitir o desbotado de minhas  
matizes. Ganho espaço, ensaio um passo e apareço  
em destaque na contemporaneidade, desta vez dentro  
de um viés artístico, conto com você.

Beijos da sua ancestral cidade, Cococi.

Eneida Feitosa é descendente de uma das duas  
mais antigas casas de Cococi.

Fonte: Eneida Feitosa.



**CONTATO 2.**  
**A IMAGEM-ACONTECIMENTO**



Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. (BENJAMIN, 1994, p. 37).

O início do trabalho pode ser a tela do computador, a primeira folha do diário de campo, a página em banco, o caderno do artista ainda sem traços, a mesa com fotografias espalhadas a nos olhar impiedosamente à espera de organização; a lâmina lisa e vazia que ainda não é uma folha de contato. Pode ser o simples observar a mesa repleta de livros, apinhada de materiais e rabiscos no qual está o pesquisador-fotógrafo.

Escrever os primeiros Contatos de trabalhos de grande fôlego traz o exercício de retornar, de rever, inventar. Retornar após tudo – ou quase – concluído quatro anos após o projeto inicial, ver as primeiras fotos; há a vantagem e o peso do que se construiu, daí não voltamos da mesma forma e nem para o mesmo local, a cada visita à mesa de edição as fotos parecem ainda se movimentar.

Sinto-me realizando algo novo ao escrever os primeiros Contatos, olhando para trás e relatando o processo que levou ao presente (do) projeto – o passar a limpo o tempo da

pesquisa, como ato da ordem do novo, é o que chamei de rever. Até porque o que escrevo é recente e, também, modificado pelo tempo da pesquisa. A folha em branco, a tela do computador a lâmina lisa, todas, foram ganhando conteúdo.

Tratando de gestos e acontecimentos, explico como esse trabalho ganhou corpo, as primeiras investidas da pesquisa e do ensaio fotográfico que foram delineando o quadro e o fora-quadro. Na ideia do “fora de campo”, Dubois (1993) trouxe certa poética para falar da composição fotográfica: ao lado do que habita o espaço da fotografia, o que lhe é externo, também a define. O que está circundando o enquadramento fotográfico influencia a imagem construída. As próximas palavras serão sobre ambos, no sentido do que se misturou, o que sumiu e o que se transformou.

Desde a graduação até o momento, minhas experiências acadêmicas derivam de ensaios fotográficos que estavam em andamento como trabalhos que existiam dentro da minha atividade de fotógrafo e corriam dentro de expectativas de construção de ensaio, mas que, por sua vez, sugeriram análises, um buscar conceitual, provocaram um

*ethos* que me fez desdobrá-los em pesquisas sociais e artísticas.

Digo em andamento, também, por esses ensaios só terminarem, ou ganharem uma forma final, com o desenvolvimento dos estudos: eles foram imagens que geram outras imagens e todas se misturam – enquanto nova imagem. A fotografia sempre se apresentou como “tique”.

Nos primeiros anos na universidade, o ensaio “Veredas”, que realizei fazendo still para um documentário, foi o passo inicial – mesmo que não soubesse disso – para minha monografia. A partir dele fui problematizar o uso da imagem na experiência antropológica, no que toca a dimensão teórica e prática em como utilizar a imagem na etnografia. As fotos foram feitas em cidades do sertão central do Ceará.

“Duas águas” é o título do ensaio iniciado nos últimos anos da graduação ao aprovar o projeto em um edital cultural. Antes mesmo de finalizar sua primeira versão, ele já estimulava a imaginação e as primeiras escritas do projeto para o mestrado. A última versão do ensaio só viria a se concluir em 2009, ano que defendi a dissertação – com ele, estive na região norte cearense.

O trabalho atual surge de outros encontros, estabelecidos no andar. Os ensaios “Cococi” e “Baixis” começaram, coincidentemente, a partir de 2013 em contextos enunciativos distintos, mesmo a estrutura do trabalho e a divisão do ensaio assemelhando-se. O segundo é iniciado ao mudar-me de Fortaleza para o Cariri, região que não dá sossego aos olhos; o primeiro nasce de um convite de uma amiga de Crato para nos perdermos em Cococi – ela foi uma ex-moradora da então cidade.

Dentro de suas propostas iniciais, assim foram concebidos: “Cococi” foi um ensaio que abordava o cotidiano dos moradores que lá residem e teve inicialmente a seguinte abordagem: os atuais moradores (“dormentes”), as edificações remanescentes (“ruínas de silêncio”) e o dia a dia de trabalho (“cotidianos”).

Já em “Baixis”, o foco do ensaio era explorar os percursos dos moradores após as alterações no cotidiano trazido pelo CAC, e foi também pensado em forma de coleções: “instantes cotidianos” (buscava formas de burlar a materialidade imediata do cotidiano e fabular em torno das formas de interação entre os moradores); “paisagem humana” (retratos dos moradores); “encantados” (imagens da relação

do homem com a água); e “ruínas” (fotografias das famílias já desapropriadas).

Ambos existiam como ensaios independentes e descobri ao longo da pesquisa que ter foco, estar centrado no que se faz é estar sujeito às mudanças que surgem, por mais inesperadas que sejam. Mesmo com as distâncias e diferenças, enxerguei a possibilidade do encontro: as visualidades possíveis com meu trabalho em cor e com o Polaroid; a centralidade da imagem fotográfica em contextos de criação artística; a opção por ensaios realizados a longo prazo e pelo formato das coleções; os contextos de ausência, ruínas, memórias, iminências.

Esses pontos eram comuns aos Baixis e Cococi e passaram a ser compartilhados com o delineamento que estava ganhando a pesquisa. Antes desse encontro que chamo de acontecimento não acho que a fotografia estava se esquivando, talvez, apenas, sejam as durações que decantam nossos trabalhos, necessárias para meu entendimento de que os ensaios, ainda independentes, carregavam as intensidades para o encontro e o mote para a guinada dada pelo olhar. Com os eles estava e ainda estou no sertão do Cariri e sertão dos inhamuns, Ceará.

*[diário de campo] Estou com várias fotos reveladas em Cococi para inspirar-me, ajudar a não extenuar o olhar e buscar coisas diferentes. Acabei de pegá-las após usar um filme, corri para as fotos impressas para procurar o que descobri quando abri o Polaroid: os ensaios estão muito próximos. Estou entre um momento de indefinição de várias questões, estou próximo do período de qualificação. Vejo um desafio, e também o alívio que todo fotógrafo sente quando acha um caminho para seus ensaios. Vejo-me também estar entre o estremecimento e a euforia.*

Como registro de sensações – para além da disposição antropológica do “eu estive lá” –, no diário de campo estava um dos primeiros rastros dessa que foi uma reconversão do olhar. Naquele momento dava continuidade ao projeto, ao mesmo tempo em que abria um esteio para o que se visualiza hoje.

Para Barthes, ao discorrer sobre os impactos da imagem em nós, a “tique” é o encontro, o real, a ocasião (1984, p. 13). Em diálogo com o autor e olhando para minha experiência, nesse encontro tive a abertura para uma guinada do olhar – ela foi de cunho epistemológico. Na ocasião vi o acontecimento apresentar-se – houve a possibilidade do ver

em outras direções; o real é a mistura com o encenado, aquilo passível de nos informar e ao mesmo tempo ser burlado pelos atos artísticos – as capacidades poéticas da imagem.

No livro, o autor fez um longo ensaio sobre a busca da imagem e em como ela nos afeta, o que me afastou momentaneamente das leituras comuns de visada ontológica sobre a fotografia, e optei pela sua aventura onde a tique, longe de um conceito, é uma ordenação de lembranças e sensibilidades. A tique é a desordem que ordena, entre o mar de possibilidades algo é destacado, sublinhado, que nos invade. Assim como o acontecimento é da ordem da vibração, a tique também.

Quando as fotografias mostraram-me a estrada para a qual estavam convergindo, não existiam os 400 km de distância entre os distritos. Esse intervalo foi suprimido pelo imaginar da folha de contato, as fotos começaram a se comunicar, quase não parecia ter havido o interregno da aproximação entre os ensaios. A tique, o estalo e a aventura (BARTHES, 1984) são experiências da imagem: a primeira está para o encontro – como os meus entre as pessoas e a fotografia; o estalo é a atenção súbita que temos com

algumas fotografias. Por último, aventura é a atração que as fotos exercem sobre nós – um dos pilares dessa pesquisa.

Assim como o CAC foi um choque nos Baixis, o encontro dos trabalhos bem como sua forma atual, foram um choque também para mim. Pode parecer não lógico aproximar o encontro descrito com o ensaio “iminências”, mas o impacto que houve no dia relatado no diário resvalou em mim tanto quanto o ensaio: o encontro foi a pedra de toque para o ensaio, o ensaio foi o aporte necessário para as discussões e para o entendimento das relações entre indivíduo, ruína e memória.

Ambos expressam rompimento e construção: o que ficou para trás a partir da identificação do acontecimento e o que começou a ser produzido a partir de seu impacto vindo a singularizar uma série de coisas – “Talvez possamos equivaler sempre Acontecimento e Singularidade” (SILVA, 2010, p. 20).

Os significados elaborados pelo acontecimento (DELEUZE, 1982) – ele produz, vibra, reconfigura, singulariza etc –, seja nas ações dos indivíduos ou presentes na imagem, estão relacionadas aos tipos de experiências que nós fazemos.

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa (...) E o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. (DELEUZE 1982, p. 177).

Essas experiências se agruparam e vieram no dia descrito no diário, foi quando percebi que fotografava uma coisa só, um ensaio só: esse foi o contexto das coleções “lugar-ruína” e “lugar-memória” – “A vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões”, diria Barthes (1984, p.11); ou à luz de Benjamim, as coleções foram a centelha do acaso.

A vida de fotógrafo apresentou-me diversas regiões, paragens, países, mas antes de tudo a minha terra – digo que a fotografia é meu ritual de iniciação ao Ceará. Por isso todas as pesquisas germinam a partir/com ela. A criação dos “lugares” foi o acontecimento mais importante da pesquisa, foi o estabelecimento do meu olhar – novo – para o que estava pesquisando e experimentando, e o meio pelo qual combinei tantas memórias e esquecimentos. O encontro foi a primeira expressão do acontecimento na forma de um acontecimento-imagem.

O “lugar-memória” é uma narrativa lacunar, que precisou do intervalo, por situar-se entre o tempo que escuto as pessoas e fotografo. Muitas vezes voltava dias depois das entrevistas e vagueava pelos locais em busca de imagens que dialoguem com os relatos. Em outras ia com os moradores pedindo que me indicassem lugares, o que me permitia voltar para fotografar; ainda fotografava com os moradores durante as caminhadas – como, por exemplo, nos Baixis com Zé de Teta e Liro, e em Cococi ao acompanhar Antônio em seus afazeres de vaqueiro.

Também houve casos em que não consegui as imagens que queria, voltei a entrevistá-los, mostrei as fotos, e retornei a campo novamente. O retorno que os interlocutores me davam ao ver as imagens era uma guia para produção do ensaio, bastante elucidativas – eles não me indicavam lugares, tratava-se da imaginação deles e da minha.

Houve períodos em que passava semanas sem escutar os testemunhos, imerso nas fotografias e em que soluções tomar: edição das fotos, tratamentos, formas de apresentação. As mudanças nos locais não alimentavam boas lembranças, não tinham vida, mas as cores me

ajudavam a encontrar o tom para contar o que escutei. Além do meu olhar, quem provocava as fotos eram os relatos – como diria Calvino: “Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (1990, p. 123). As mudanças no espaço não tinham vida, mas as cores sim.

O “lugar-ruína”: na medida em que o intervalo de deslocamento entre uma casa e outra determinou essa coleção, ela também é lacunar – o tempo das iminências. Dentro desse deslocar houve pequenos entremeios: o esperar sair da casa após o aviso de desapropriação, a busca pela nova moradia, o mudar-se, o tempo para construir, o adaptar-se ou não. No caso de Cococi a medida do intervalo é o tempo estendido que consome a cidade e também o tempo por meio da pergunta: até quando os moradores terão as casas em que residem?

Diferente da primeira coleção, o primeiro contato foi com a casa abandonada, antes mesmo de encontrar seus antigos proprietários. Queria andar entre elas para sentir de perto o que aconteceu, travar contato com as primeiras ruínas. Passei muitas tardes e manhãs dentro delas observando e escrevendo sobre como seria a abordagem

com os moradores, como encaminharia as primeiras perguntas, como usar o que via para enriquecer o ensaio. Em alguma medida, as fotos dessa coleção não deixam de ser um tipo de relato visual do processo de olhar para as ruínas. As casas novas não tem alma, mas o Polaroid jogava uma luz sobre aquela situação.

*[diário de campo] Hoje é mais um dia onde recolho objetos a fim de arquivá-los em minhas anotações e depois desdobrá-los em perguntas, descobri ligações entre eles e os moradores, os elos. Foi levado o fogão e o ventilador, ficou um quadro com santo **[foto na página 28 do catálogo – grifo nosso]**. Por que? Parece uma esperança deixada, na forma de uma semente que levará a algo bom; parece o abandono, à maneira de algo propositadamente esquecido, no sentido de deixar algo importante em um lugar igualmente importante.*

Certa ideia de vazio comum aos locais, não daquele que invade as pessoas com as violências a que foram submetidas, mas de um vazio produtor, que proporciona uma abertura para a prática artística, já que na ausência-presença da ruína surge a possibilidade de pensar-fotografar as

narrativas. Também não se trata das lacunas que são comuns no início dos trabalhos e das pesquisas, mas aquelas que aparecem durante a produção, de tempos em tempos.

Como funcionou esse vazio? Foi o não saber para onde ir; quando vai cair; foi a brecha entre os momentos da pesquisa. Foi o silêncio após um Contato se mover dentro da estrutura da tese: ele mexeu, mas não encaixa em outro lugar, ele não se comunica; o que pensar durante o tempo da suspensão irá definir o próximo movimento ou influenciou outros. Nessa interrupção o que fazia? Olhava minhas fotos, consultava sites, via ensaios de outras pessoas, reescrevia um trecho, partia para outro Contato. Distanciava-me como um fio solto, invisível, e voltava a procurar outras pontas. Eram como janelas postas sobre a mesa. O que ocorria entre os vazios eram como respiros.

Havia também a ausência-presença que invade a imagem no que toca o ensaio: o que existia entre as interrogações da edição. Constantemente olhava as fotos fixadas na parede do corredor de minha casa e alterava suas posições – esse ato não definia o novo local, mas a necessidade do mover-se. É como se houvesse um líquido

logo abaixo das fotos, ele torna instável a fixação e ao mesmo tempo facilita o movimento – importante para quem edita.

A tensão ausência-presença como característica da semântica do rastro, de certa forma, está na enunciação das coleções: de capturar as lacunas e produzir outras. Soares, com a leveza de quem fotografa, escreveu – ou confessava, em diálogo com a fotografia:

Espalho as tuas janelas sobre a mesa. Observo, sem pressa, a efemeridade de cada instante. É um segundo, você me diz. É uma vida inteira, te explico. Não há relógios que acompanhem as nossas expectativas. Talvez tudo seja ligeiro, água que escorre e logo seca. Você toca meus dedos e procura o rastro molhado daquilo que vivemos. Até abrimos mão das dores e corremos, leves, feito criança que não entende de futuros e gasta sorriso como se fosse algodão doce: delicioso e efêmero. (...) Onde há vazios, explodem desejos. No jogo, inverte ficção e realidade. Esqueço qual imagem vinha antes e, tal qual cobra de duas cabeças, não há mais fim ou começos. (SOARES, 2013, p. 6).

O “lugar-ruína” e o “lugar-memória” existem pela escolha dos meus procedimentos de trabalhos com os materiais, suportes e linguagem, com a participação das pessoas por meio de seus relatos e a gentil doação de seu tempo, problemas e intimidades. As fotos orientadas/criadas

pelos testemunhos são os desejos vinculados como imagem: de contar as histórias, de a fotografia produzir sentidos e inteligibilidades com sua linguagem.

A “memória-montagem” não trata de fotografias que “fotografam” as falas porque caminhos foram abertos pela imaginação, a cor, a edição, a livre artesanía – não fotografo o que eles dizem, mas o que minha imaginação entendeu já que as imagens não são respostas aos relatos e nem redutíveis as palavras.

A montagem foi a possibilidade de pensar com elas. O que resta ao escrever sobre imagens se elas são irredutíveis às palavras? Por que não pensar com elas ou criar um texto-montagem que nasce delas? Escrever, aqui, é inscrever com imagens relatos que escutei. A fotografia trabalhou com o indizível e o não visto: o indizível da imagem, por mais que ela comunique, e o não visto da palavra, por mais que ela seja visual.

Qual época me rendeu mais fotos? Pergunta não muito difícil em leituras de portfólio e que me pôs a mergulhar em mais particularidades do ensaio: quando saía para fotografar era apenas com isso que me envolvia, por mais que se apresentasse o momento de uma boa entrevista – isso se

aplicava ao movimento contrário. Fotografar e entrevistar guardam suas intensidades, exige muito, ainda mais no mesmo momento.

Quando as fotos dialogavam entre si e com os testemunhos é que sentia a pesquisa acontecendo e os caminhos estavam, se não convergindo, cruzando-se em vários pontos. Era uma dupla preocupação, mas também uma satisfação duplicada quando acontecia. A partir das coleções como se deu a comunicação entre as fotos e os relatos? Em qual momento a montagem foi mais intensa? Assim substituiria a interrogação do início do parágrafo anterior.

As coleções representam a fotografia manuseando o esquecimento e a memória: imaginando o presente em busca de efeitos de passado e projeções para o futuro; ela foge da simplicidade do armazenar, do inventariar as memórias – no máximo ela inventaria o ato criativo que perpassa o fazer fotográfico. Enquanto uns acreditam que a fotografia representa o ausente, aqui ela constrói a partir do ausente e o que existe de visível (a casa nova) ainda é uma metáfora, no caso do “lugar-ruína”.



Acompanhei os “lugares”, as ruínas e os esquecimentos transformando-se em imagem em seus locais de produção e permeado pela instabilidade: do ambiente sob iminências, do filme fotográfico; do lembrar a partir do que some, de escutar sobre o lugar arruinado na fala dos moradores; a partir do digital, como luz em pixel, memória em pixel, a ruína baseada na liquidez que é a formação numérica da imagem digital – ela, que carrega o ritmo acelerado da contemporaneidade, fez fluir vivências ditadas pelo ritmo da experiência.

A opção por trabalhar com o formato “coleções” está relacionada às posições desempenhadas pela fotografia, quando ela fundou outros contextos de interpretação para o que está sendo investigado. A partir desse momento, a fotografia presta-se a não só interpretar os testemunhos, mas a desdobrá-los em formas visuais, permitindo-me trabalhar com formatos diferentes, com preto e branco e cor e, principalmente, pela sua organização estar em sintonia com as problemáticas abordadas.

A coleção permite que o ensaio seja composto por fotografias realizadas por procedimentos e materiais

diferentes, a todo o processamento da imagem e a forma como me relaciono com as pessoas para obtê-las. Ao folhear as fotos não perco a sensação do encadeamento, de acompanhar uma história.

Em alguns dicionários – de termos analógicos, de sinônimos, informais – assim aparecem definições e palavras em torno de “ensaio”: prova, experiência, treino, balbucio, teste, indagação, rascunho; ação ou efeito de testar algo sem conhecer o resultado final; primeira tentativa; montagem experimental para se obter a perfeita execução e unidade antes da apresentação ao público; prosa livre que versa sobre um tema específico e que se caracteriza pela visão de síntese e tratamento crítico; abordagem de forma livre<sup>8</sup>.

O ensaio, mesmo na ciência, ainda é algo da ordem do inacabado, perigoso se pensarmos nas consequências negativas que seu uso pode acarretar. Talvez ao ensaio subjazem todas essas definições porque ele reflete o mundo

8

<http://michaelis.uol.com.br;>  
<https://www.dicio.com.br;><https://www.sinonimos.com.br;>  
<http://www.aulete.com.br/analogico;> <http://www.dicionarioinformal.com.br;>  
 Acessados em: 06 mar. de 2017.

concreto, histórico, visual que lhe provoca. O que pede o ensaio? O desejo de narrar, de alongar a superfície, a tensão com a palavra, a transformação de ideias em imagens. Seja por qual maneira e medida for, essas definições expressam a ideia de ensaio que imagino, porém quero me deter sobre a abordagem de forma livre: é misturar materiais, fotos realizadas em tempos distintos, envolver pessoas e empatias no processo.

Nas coleções estão inscritos Cococi e os Baixis em sentido material e discursivo, o que restou, as memórias. O que foi revelado é o que restou dos espaços; a área da imagem ausente é o que passou – pessoas, acontecimentos –, é o traço do esquecimento, é o pressentimento de algo: o espaço vazio é a ausência percebida enquanto intuição, como o cego que não conhece pelos olhos.

O exercício que foram essas inscrições também foi o de intuir a continuidade. Os temas dessa pesquisa orientaram o diálogo entre as imagens e as fizeram, antes de tudo, ser uma história e evitar a aleatoriedade. Buscar o silêncio por mais que houvesse elementos na imagem, o grito no vazio da foto, o tom que cai para o escuro em uma forma mais fechada

das cores, os objetos e suas particularidades que sugerem pessoas e até paisagens; uma imagem de tons mais pictóricos, as ranhuras e fissuras do Polaroid. O exercício entrecortou todos esses aspectos.

Ver o que imaginava, imaginar pela ausência, sofrer e ser afetado pela imagem, ter saudades. O ensaio versou sobre se posicionar contra o que se esvai, sobre estar diante do apagamento com o aumento das ruínas, da memória informada. O ensaio é o tom, o som, o “ver” para tudo isso. Foi discurso sobre o presente: virar memória, recordar o esquecimento, de tornar-se objeto estético. Um marco para o acontecimento.

A foto (página 38 do catálogo) pode ser uma síntese das coleções e, porque não, dos percursos da fotografia: ela enquadra sem enquadrar; tem uma presença arrebatadora no vácuo de seu espaço interno. Não enquadra porque as pessoas e os temas abordados são da ordem do fugidio, escapam-lhe, a enunciação da moldura não os comporta. Enquanto veredas, as ranhuras dentro da moldura são direções que começam fora dela ou partem dela a se encontrarem em pontos escondidos, até não vistos na

fotografia e se dispersam novamente. São como janelas, cobogós, venezianas, claraboias por onde passa luz, a abrir e fechar com os ventos soprados – difíceis em vários meses do ano cearense.

A moldura é o ponto nodal de uma peça maior, ela integra a parede que vemos com o tempo sendo desenhado nela – pelo próprio tempo. Não a vejo como obra, mas a observo como um objeto por inteiro, ela é o resto da casa não vista, ela depõe sobre/com Cococi e os Baixis. Se fosse em busca de uma forma para as narrativas, elas seriam as marcas nas paredes a funcionar como sinais; também as rachaduras como trilhas; o reboco que cai a mostrar que o tempo não pede passagem; o caminho dos cupins são desenhos dos acessos pelos quais percorri. A luz a espreitar-se no cantinho azul...não sei para onde leva.

Os materiais que compõem a moldura trazem forte o nosso imaginário das fotos antigas, as salas nos rincões do sertão – afinal, era o que se representava na parede das famílias como objetos de grande valor afetivo, até de culto. Contudo, essa madeira antiga, com ferros nas laterais e canaletas, é também a atualidade, a contemporaneidade dos

gestos da fotografia dados pelos traços de um olhar: ao priorizar a interação; o antes e depois como atos produtores pertencentes à imagem; ao trazer os vestígios para o processo fotográfico.

Como postura crítica diante da fotografia, o ensaio é uma inversão ao cansaço das imagens em nossa sociedade por ser uma ordenação do sensível onde, ao não pedirmos para receber tantas imagens, podemos enviar fotos para o mundo, com nossas possibilidades de existir. O que nos envolve, nos fascina, nos toca, já que pelo contrário elas passariam despercebidas. No acontecimento estão as nossas vivências.

O ensaio fotográfico significou a criação do lugar-pesquisa, lugar-imagem, lugar-enunciação, lugar-imaginar. Ele expressa as minhas durações e carrega a maturação. Por isso o ensaio no formato atual apareceu após pouco mais de um ano de trabalho, mesmo já conhecendo as ruínas nos Baixis e em Cococi – digo que descobri às ruínas já estando dentro delas. O ensaio foi a melhor expressão, em termos de forma e ordenação visual, do ser sensibilizado pela imagem:

ele efetiva uma vivência da fotografia. O acontecimento produz.

Quando a imagem revelou-se como acontecimento, foi pela atenção aos caminhos não previstos que a fotografia pode tomar – a tique levou para algumas direções e a passagem pelos lugares foi o mote para os dois contextos de iminências tocarem-se. Tramar os “lugares” foi tanto encontrar o espaço da fotografia quanto uma forma que desse conta das ausências. Não nesse instante, mas com esse gesto, essas imagens tornaram-se as fotografias da pesquisa: não de um instante que é corte, captura, nem roubo, mas do gesto como um ato de prolongamento onde a experiência faz morada. Foi o olhar enquanto gesto que transformou a superfície, as narrativas de memória é que transformaram o olhar em um gesto da imagem.

Pela feitura das coleções pude ver a experiência de esquecimento e memória sendo construída à medida que as fotografias iam tornando-se narrativas e não registros. Narrativas em sintonia com a imaginação da memória, e não registros como inventário ou em busca de uma suposta realidade que está por trás das coisas. Momento em que o

registro afastou-se – sem eliminar – da captura da realidade e aproximou-se de processos poéticos ao valorizar todos os momentos que levam a corporificação dos trabalhos.

Na perspectiva de construção fotográfico adotada, o registro tornou-se uma materialidade do vestígio e não do real. Vestígios são os rastros de nossas intenções, do dispositivo técnico, dos materiais que optamos por trabalhar. O gesto favoreceu-me pensar em termos de um “isto está acontecendo”, ou “isto está se anunciando” e desenvolver um posicionamento diante da imagem que privilegia os processos, as problemáticas e os eventos (ROUILLÉ, 2009, p. 163).

Essa percepção do gesto e do registro dialoga e entra em um circuito onde se faz presente o fazer fotográfico, a memória-montagem e os Contatos, não subtraindo dimensões essenciais desse fazer. A título de digressão – e de certa poética –, lembro-me do que Gilmar de Carvalho escreveu em palavras introdutórias no livro “Quem somos nós?” (OLIVEIRA, 2007): como uma pessoa passa trinta anos vivendo de capturar instantes? As três décadas transformaram essas capturas em gesto, ou após todo esse

tempo do gesto o fotógrafo pode se dar ao prazer dos instantes?

Essa ideia de registro está em diálogo com importantes movimentos realizados ao longo da história da prática fotográfica, vide os fotógrafos documentais na arte, os artistas que utilizam a fotografia em seus trabalhos, as discussões sobre o registro como dispositivo na práxis artística (COSTA, 2010). O antigo referente da teoria fotográfica, nesses e em outros casos, não funciona somente na sua relação com o real, mas para outras construções: da arte (dispositivo de registro), na narrativa (imaginação poética), em suas capacidades de trazer-possibilitar interpretações, onde os trabalhos fotográficos não se organizam em torno de uma relação ilusória com o real, mas em sua relação heurística com a imagem.

Após as coleções, depois de sucessivas edições e enlaces com os testemunhos, elas continuam a puxar-me para situações que advêm da imagem e que mexem com meu olhar: estranhar o que vi; imaginar o que não fotografei; sentir-me provocado ao tentar descobrir como eles estavam percebendo seus cotidianos – mesmo que o objeto do ver não

exista –; ainda, encontrar lugares que eles não queriam que a vista alcançasse. Foi um pouco como Barthes e o sentimento de deparar-se com a foto do irmão de Napoleão: “Eu me disse então, com um espanto que jamais pude deduzir: ‘vejo os olhos que viram o Imperador’ (1984, p. 11).

As coleções direcionaram as miradas, mas o que os moradores podem olhar? Eles viram as invasões, o tempo corroer paredes? Sim, na verdade continuam assim enxergando. Realmente, o que me pergunto é o que eles queriam ver? Alguns relampejos talvez eu tenha presenciado: quando Liro, durante a entrevista, falava sobre os caminhos imaginados que ele percorria, olhou várias vezes para a mata que circunda sua casa tentando ver o bicho que emitia um som que tanto lhe agradava – seria os Baixis como ele queria que existisse? Clemilde olhava para mim na hora da foto e ao observá-la agora, recordo o dia da entrevista: o seu observar a rua enquanto varre e escuta Luiz Gonzaga podia ser sua memória dos domingos de feira apinhados de gente naquele onde foi o espaço da praça.

Ou eram seus relampejos ou os da imaginação do fotógrafo. A mesma com que escrevo e digo fácil que as fotos

fixadas na parede me observam – a via de mão dupla que existe entre nós – e, como objetos-pele, elas presenciaram-incorporaram as artesanias e esperas do fotógrafo. Como a folha de contato à espera do acontecimento, voltar sem nenhuma entrevista, a sensação das fotos sem conexão, acho que até escutaram comigo o áudio dos testemunhos quando estava transcrevendo-os. O que vi enquanto escrevia tornaram-se essas palavras enquanto vejo. Palavras-visão. Enfim, para onde olham as pessoas?

Todos esses acontecimentos fizeram parte da dinâmica da vida ordinária em Cococi e nos Baixis. Os locais instigaram-me à reflexão na busca por uma visualidade que particularizasse a minha inserção. Posso dizer que, de certo modo, esses acontecimentos também me perturbaram, mas como “(...) acontecimentos poeticamente transfigurados pela memória, apreendidos, como imagem (...)” (LISSOVSKY, 2005, p. 141). A fotografia ao expressar um visível que comportasse essas movimentações, pôde se tornar um acontecimento.

O cotidiano explorado nos locais ofereceu a possibilidade do desenvolvimento de várias experiências,

além da importância da interação com os interlocutores e de como ela atingiu diretamente o trabalho. As fotografias são a expressão dessa experiência como singular, visual. Singular porque o acontecimento, com sua estreita ligação com o cotidiano, é da ordem da invasão, ele surge, mistura-se, traz algo novo, depois volta. E se não invadimos o cotidiano no futuro, mas no presente, tanto a tique como o acontecimento são da ordem do atual porque mesmo não sendo adivinháveis, ele são passíveis de acontecer.

Invasão não significa romper, mas inserir-se com outra dinâmica. Ela quebra uma linha contínua e faz parte dela na medida em que o cotidiano está nas fotos e retorna para ela, seja nos álbuns que faço com fotos da pesquisa e entrego aos moradores, seja por meio de possíveis exposições feitas nos Baixis e em Cococi. Como eles veem as fotografias, o que sobressai de significado quando mostro imagens da exposição? Como endentem meu trabalho?

Essas perguntas levam a mil caminhos de se relacionar com a imagem, da rejeição ao aceite. Porém me ative às generosidades do encontro, dei sentido ao se acostumar com minha presença em suas cozinhas durante o almoço, ao estar em suas mesas comendo e fotografando. Ao

ir ao pasto acompanhar o trato com os bichos, às crianças que me seguem e brincam ao meu lado enquanto as fotografo. Por que não, também, Clemilde que afirmou categoricamente, e mais de uma vez, que não gosta das fotos dela? O acontecimento é um lugar do incômodo.

É no cotidiano que se forjam as vivências e se acomodam as tensões, com experiências providas de qualidade estética e que relacionam o sujeito e o meio em que estão imersos (DEWEY, 2010), levando-me a considerá-lo, entre outros, como um instrumento conceitual para o entendimento da vida diária e enquanto forma de experimentação do mundo (BRETAS, 2006). Se o cotidiano abre a possibilidade de configuração de uma experiência, o acontecimento é seu vetor, o que conjuga a ruptura e o rotineiro.

O acontecimento não descreve, ele produz. Partindo desse pressuposto, verifico duas situações que entrelaçaram sua existência: a fotografia teceu experiências com a criação dos “lugares” e, ao mesmo tempo, proporcionou o encontro entre as duas cidades. Ela tornou-se acontecimento no momento em que Cococi e os Baixis revelaram-se inteligíveis

pelo trabalho das coleções concretizado na superfície fotográfica. Ela pulsa.

O acontecimento é uma vibração, com uma infinidade de harmônicos ou de sub-múltiplos, tal uma onda sonora, uma onda luminosa, ou mesmo uma parte de espaço cada vez mais pequeno ao longo de uma duração cada vez mais pequena. Porque o espaço e o tempo são, não limites, mas coordenadas abstractas de todas as séries, elas mesmas em extensão. (DELEUZE *apud* SILVA, 2010, p. 30).

De uma forma ou de outra a fotografia perturbou: ela deixou em aberto sentidos, problemas; os lugares em que a memória se desenvolveu e seu potencial narrativo; ela mesma como detonadora de memórias imaginadas, colocando em circuito o cotidiano vivido, as memórias criadas, arte e imagem.

Tanto os lugares de investigação como os acontecimentos renderam experiências, sendo a fotografia uma proposição de organização delas de ordem visual, estética e sensível. Essas foram minhas escolhas, fugacidades e lacunas que se inscreveram e deslizaram pelas superfícies. As coleções são o ir e vir da imaginação, a experimentação e confronto. Criar o “lugar-ruína” e o “lugar-memória” foi uma forma de ordenação dos acontecimentos ao

mesmo tempo em que a fotografia tornou-se um: produziu o encontro, apagou demarcações físicas, potencializou a criação de visualidades e tornou-se um gesto do esquecimento e da memória. As coleções foram um acontecimento do olhar.

Assim esse trabalho chegou à superfície.



**CONTATO 3.**  
**PESSOAS QUE PASSAM, RASTROS QUE PERMANECEM**

Sobre o que passou...

*[dona Moça] Taí, deu no que deu. Quando acabei de construir a casa, acabei se vendo, chorando com a dor na coluna. O médico disse que foi estresse de trabalho. Só pode ter sido atrás de coisa pra construir essa casa. Eu sempre ia na frente ele ia atrás. Não sabe como é (risos)? Ele servia de companhia, mas ele resolver assim ele não ia não, era eu na frente e ele atrás. Aí pra uma pessoa já idoso, que não tem muita saúde, aí se estressa assim...tô assim, aqui de molho com a coluna operada, hoje tá com 15 dias e o médico ainda falando por uma boca só que vai ser uma luz acesa, iluminada pra mim se eu tirar o tempo fora e não ficar com sequela nenhuma.*

Logo depois da desapropriação, a antiga moradora do Baixio das Palmeiras, agora no Baixio do Múquem, começa a peleja da nova moradia – é sobre isso que ela se refere na narrativa, bem como ao marido falecido. Assim que é paga a primeira parte de indenização por parte do governo cearense, Antônio e Moça começam a mudança, levam objetos da antiga casa e a fim de economizar o dinheiro de futuro incerto,

tiram portas, telhas, janelas e tudo o que der para instalar na nova moradia.

No destelhamento da casa, uma parede cede e seu Antônio passa longos minutos soterrado sob os escombros à espera de ajuda. Reginilton, vizinho da frente, foi o primeiro a escutar o estrondo do desabamento, mas não podia correr em ajuda por causa de limitações físicas, saindo à procura de outros. Era manhã, e a tarde foi de peregrinação em hospitais públicos em que, de um em um, o “não” era dado a um senhor com mais de 70 anos sangrando e, após ser internado, via-se que não se fazia mais necessário. À noite ele já não era mais companhia para a esposa.

*[Reginilton] É só esquisito porque nois tá sem nossa vizinha, sem Zé Lira. Nois tamo sem madrinha Moça lá, era nossa salvação. Até de noite, em caso de doença, a gente batia na porta dela. Ave Maria! Ela saía, e doença era com ela mesma, ela e o esposo dela, que Deus o tenha em um bom lugar, foram bons vizinhas, e são.*

A falta dos amigos no círculo familiar; o sentimento de perda como estado que parece mostrar-se como permanente

– mesmo que lentamente, de forma residual, esse estado vai sendo alterado no dia a dia do habitante afetado pelas ações do tempo impositivo-hegemônico das obras hídricas; a ideia de vizinhança que aos poucos vem sendo modificada; e a falta que não se sabe como substituí-la, até agora – elementos constantes nessas narrativas sobre a ausência.

Os – antigos – vizinhos de Moça (como Reginilton, seus dois irmãos e sua mãe que moram em frente de onde foi sua casa) relatam um modo de viver nos Baixis que vem ganhando força e tornando-se uma presença incômoda. Suas falas dão conta de moradores que vão embora – por mais geograficamente perto que estejam – e de si mesmos, como pessoas que já anunciam o que se foi em passagens difíceis, que estão sendo escritas à duras penas e a sua revelia – o esquecimento sendo gerado e as memórias sendo borradas.

A mudança forçada e a morte. Entre outros, esses acontecimentos estavam entre os primeiros que permearam a dinâmica dos moradores após o início das obras do CAC. Ao entender como um dos paradoxos fundamentais da ruína a ausência marcada pelo que aparece diante de nós e pela presença que se alimenta da ausência, esses primeiros

testemunhos anunciaram (enquanto problematização) como o lugar arruinado apareceu nas narrativas; ou mesmo estabeleceram (enquanto questionamentos e dúvidas) narrativas que se estruturam a partir de lugares em ruínas.

Quando as ruínas ficam e as pessoas passam. Em Cococi essa sensação foi contínua nas vezes em que andei pela cidade de outrora e quando olho as fotografias feitas por mim. Quase uma latência que se apresenta a cada momento de observação. Como essa latência tornou-se constante – um tipo de estado –, percebi uma tensão desta com os moradores que continuam tecendo seus cotidianos e suas práticas diárias, fazendo-me perguntar: qual o momento em que esse estado é percebido por eles? Quando eles lembram? Ou ainda, os moradores assim o reconhecem? Em que momento eles percebem que estão em um local abandonado e suas durações individuais se misturam ao tempo das ruínas? Alguns desses questionamentos também foram influenciados pelo contexto dos Baixis.

Em uma mesma esteira de experiências, porém diferentes, as ruínas existem em ambos os locais: em Cococi as ruínas existem há mais tempo, são mais velhas, muitas já

sumiram, outras estão em transformação e vem ganhando formas: no espaço situado próximo onde estavam as casas e comércios estão, ora em meio ao descampado, ora entre o mato seco, as marcas das fundações de construções bem mais antigas, algumas erguidas no século XIX.

As ruínas nos Baixis são construídas a partir das mudanças ocorridas no espaço, recentes. Elas são contemporâneas ao trabalho de recordação das pessoas e, também, ao esquecimento sendo vivido. Suas formas ainda não passaram pelo talho do tempo: em algumas casas destruídas as paredes continuam de pé, ainda se vê seu desenho, o mato que o circunda está baixo. Os objetos estão à mostra, são lonas, roupas, mesas, botas, coisas que saíram da trajetória de uso ou inseriram-se em outras rotas – objetos que compõem o cenário da ruína. As fundações, quando aparecem, são recentes.

Com isso não ergo uma diferenciação brusca, nem afirmo que esses dois contextos de arruinamento existam em forma pura, mas me interessa discutir as diferenças em torno desse estado de ruína, as particularidades dos locais

analisados e as formas como cada cenário funcionam como pistas.

Os moradores de Cococi – que lá residem há pouco mais de dez anos – estão convivendo com a cidade que se foi e a que existe. Impondo-se com sua forma espectral, o local não imprime apenas uma imagem de morto ou estático porque os habitantes têm suas experiências construídas com e naquele espaço. Vivendo ao viverem o abandono da cidade, acompanham o crescimento das ruínas – onde o seu aumento devido à ação do tempo vai delineando uma paisagem de esquecimento.

Alguns moradores atuais não são remanescentes da década de 1960, ou não viveram em Cococi logo que a mesma deixou de ser cidade. Acredito que essa condição os coloca em uma situação peculiar de sujeitos da história, a de viver uma história que não lhes foi contemporânea. Alguns desses moradores não presenciaram a extinção nem o início do abandono, mas vivem o abandono já consumado – e crescendo. Caso de Ana, que foi morar lá após juntar-se com seu Antônio, depois de ficar viúva.

Acredito que esse contexto, assim identificado, não os move da condição de sujeitos da experiência para espectadores, mas os coloca numa outra relação com as vivências e com o tempo. Essas “memórias herdadas” ou “vivas por tabela” (POLLOCK, 1992, p. 201) passam a serem suas quando se estabelecem enquanto moradores e começam a praticar o espaço (CERTEAU, 2007) com suas atividades, mantendo as casas onde vivem, levando os filhos à escola, zelando pela igreja – mesmo que ocupada somente uma vez por mês, quando o padre da paróquia de Parambu vai rezar a missa.

Assim, em algum momento pensei: é como se fossem as memórias da cidade de Cococi, vividas pelos moradores do distrito de Cococi? Mas assim não concluí já que essa diferenciação temporal causaria uma análise brusca e diluiria as experiências desses indivíduos. Se assim procedesse, suas memórias e a força das narrativas estariam submetidas a essa diferenciação, relegando o que é fundamental no que está sendo estudado: os contextos de construção da memória, do esquecimento e da experiência. Sarlo faz a seguinte explanação sobre esse contexto:

A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (2007, p. 25).

O mais curioso nessa dinâmica de afecção pela experiência (RICOEUR, 2007) é perceber, pelos seus testemunhos, que Ana ou a filha de Clemilde, não souberam o que foi a cidade, ver o hotel cheio ou o movimento no prédio da prefeitura. Mas as lembranças do que foi o lugar as atingem como experiência, há a impressão da experiência vivida mesmo sem terem estado lá.

Eneida Feitosa acompanhou o processo de chegada e saída de vários moradores e, ao identificar os laços de parentesco, expõe certa lógica de ocupação das casas e do espaço, além de uma ligação com a cidade pelo contexto de pertencimento às famílias.

*[Eneida] O Cococi era farto, era um polo, é difícil imaginar isso lá, né? Olhe, meu avô tinha uma casa lá, inclusive foi uma das mais antigas e que caiu. Ele botava uma pessoa pra morar lá, pra tomar de conta da casa e ainda hoje isso*

*funciona. Comadre Ana: a família dela é daquela região, mas ela não é do Cococi, especificamente, ela não é da vila. Antônio nasceu e se criou ali, ele nunca saiu, viveu a cidade, Antônio é Feitosa. Uma irmã dele trabalhou no posto de saúde.*

*As duas famílias existentes hoje são vaqueiros das duas fazendas daquela circunvizinhança. Seu Antônio e dona Ana são vaqueiros de uma neta do Major Feitosa<sup>9</sup>. A outra família são os encarregados da fazenda do pessoal de dona Socorro, que era a dona do cartório; eles têm parentesco com os familiares dos donos do cartório. A fazenda do pessoal do cartório fica a uns quarenta quilômetros do Cococi, mas eles têm um pedaço de terra no Cococi. Eu não tenho muito contato com eles, mas assim, eles são de famílias daquele entorno. Faz tanto tempo que eu saí dali que não lembro alguns nomes.*

As famílias no sertão dos Inhamuns e em outras regiões do Ceará são vetores no povoamento do território ao longo do tempo. Capítulos da história do Estado que

---

<sup>9</sup> O Major Feitosa foi um dos maiores latifundiários da região dos Inhamuns, tendo sido o primeiro prefeito do então município de Cococi.

frequentemente envolve a violência entre as próprias famílias e destas com os índios. Macedo, num misto de trabalho de historiador e relato de viajante, expõe sua visão sobre a formação dos Inhamuns a partir do século XVIII.

Entravam pelo rio, alguns vindos do mar, tangendo um gadinho para semente de currais, pouco pertencer e a família. Arranchavam nas primeiras caiçaras, pobre, paupérrimas, nos sítios das sesmarias que julgava melhores. Daí por diante era o que Deus Quisesse e os índios consentissem. (...) Através dos séculos essa casas de taipa acumularam ouro e prata, graças a um milagre: a multiplicação dos gados. E dinheiro também. (...) De tanto matar boi e ver sangue escorrendo na lâmina da faca, o sertanejo achou que o sangue do homem não era melhor do que o da rês abatida. (1965, p. 21).

Entendo como importante o relatado feito por Eneida Feitosa, que não mora em Cococi desde a década de 1970, mas viveu em uma das duas mais antigas casas da então cidade e que, anualmente, faz-se presente nas festas de final de ano da padroeira. Em suas recordações está também a história da região.

*[Eneida] Cococi antes de cidade já era um povoado e as pessoas tinham fazendas ao redor dela e tinham uma casa “na rua”, quando Cococi vira cidade a vila já está formada. Mas muita casa já caiu, o mercado já caiu, perto de onde tinha o grupo escolar tinha casas muito antigas que não existem mais.*

*Quando Cococi vira cidade, muitos prédios já existiam, tinha delegacia, campo de aviação – era ao lado da estrada indo para Tauá. Tinha linha telefônica, loja de tecidos. Tinha o mercado público que foi a causa da queda do município. O mercado começou a ser construído, mas não terminado e tinha feira que ocorria na rua principal.*

Clemilde está ligada a outra família presente em Cococi, a dos donos do cartório. Não é da família Feitosa, mas seu pai foi vaqueiro e criou os filhos na região. Pelo que os pais contavam e pelas suas lembranças de criança, até a década de 1970 haviam vários moradores no local. Especificamente sobre sua família, ela relatou ter sido a última pessoa que morou na casa do Major (também antiga prefeitura e câmara municipal) saindo de lá em 2005 e que, proveniente da época de Cococi enquanto cidade, sua família

é a única que ainda está no local – informação que vai de encontro a de seu Antônio, que teve uma vida de idas e vindas a Cococi junto com sua família.

Apesar das idas e vindas a Cococi e da indignação por todo mês ter que pagar a taxa de iluminação pública ao Município de Parambu sem que a mesma exista, a atual moradora tem suas memórias ali inscritas.

*[Clemilde] Morou muita gente aqui em Cococi. Eu bem dizer nasci aqui, não nessa casa, mas num local chamado Serra de Dentro. Fui registrada aqui em Cococi. Meu pai casou e foi registrado nesse cartório de Cococi, casaram no civil e na igreja. Eu nunca saí pra canto nenhum, tô com 45 anos. De Serra de Dentro vim morar em Cococi, saí daqui com oito anos porque meu pai foi pra Caraíbas ver vaqueiro – Caraíbas é Cococi também. De Caraíbas voltei pra Trianon<sup>10</sup>, aí tô aqui de volta. Vou e volto, mas nunca saí daqui. Meu pai e minha mãe também.*

---

<sup>10</sup> Caraíbas, Trianon, Serra de Dentro, Cococa, Juá, Canãa e outras, são localidades que pertencem ao distrito de Cococi. Quando Cococi foi município, esses e outros locais eram distritos seus e, até hoje, muitas fazendas ainda existem nesses locais.

*Eu mesmo quero findar aqui. O povo pergunta: “porque você vem morar aqui”? Porque eu gosto. E outra: essa casa não é minha, não pago aluguel, mas os donos deram pra eu morar. Eu trabalho aqui, zelo a escola e de vez em quando zelo a igreja. Moro nessa casa há sete anos.*

Figura 5: documento da cidade de Cococi.



Fonte: Museu Histórico dos Inhamuns.

Descobri documentos daquela época: certidões, movimentos financeiros da prefeitura, cartas. Esses documentos estão dentro de uma narrativa sobre as pessoas, dos acontecimentos que fizeram a história do local, e não necessariamente como uma documentação para comprovação de informações. O aparecimento deles aqui segue o fluxo da rememoração de alguns moradores, como no caso de Clemilde.

Em uma viagem a Cococi em 2016, encontrei o antigo redemoinho no chão, símbolo para um local onde a água não se faz presente e nem de fácil obtenção – ao lado estava o poço e a água puxada a motor que enche a coxia para os animais. No chão também estava metade da casa onde um dia foi a prefeitura, a câmara municipal e residência oficial do major Feitosa. As modificações que ocorrem em Cococi devido aos desmoronamentos interferem nas fotografias de alguns modos: paisagens que apareciam nas imagens feitas em anos anteriores a 2016 não têm mais alguns elementos.

As fotos do “lugar-ruína” são formadas pelas imagens das pessoas e não dos locais desmoronando e nem dessas marcas deixadas no chão e na paisagem – tais situações



estão no “lugar-memória”. Porém, como o arruinamento da cidade continua aumentando, essa situação de uma forma ou de outra vai parar também na superfície do filme devido à investigação feita com os moradores.

Ao mesmo tempo, algumas fotos, por uma sintaxe da ruína trabalhada pela imagem fotográfica, apontam para essas marcas: elas são a ação do tempo nos distritos, sumiu, mas tem restos, segura o olhar, faz pensar as mudanças, é um diálogo inscrito visualmente. Sumiu mas está lá, sumir é apenas da ordem do figurativo. Os borrões nas fotos são as iminências dispostas no enquadramento retangular, limites levemente ultrapassados quando as bordas misturam-se e fazem parte da imagem.

Antônio é da família Feitosa, viu a cidade funcionando mesmo após ser oficialmente extinta em 1965, acompanhou o movimentado comércio da região, enquanto criança brincou pelos seus terreiros. A queda de algumas estruturas são anúncios que vem na forma do aumento das ruínas. Sobre esse fato, o relato de Antônio ajuda-me a entender. Pergunto sobre a queda do redemoinho – que ficava perto da antiga

praça e que não resistiu aos ventos da última quadra chuvosa.

*[Antônio] No inverno, nas chuvas, por volta de março. Acho que caiu a noite, mas só dei fé de manhã quando vi o buraco.*

*Rubens: Os proprietários voltaram para consertar?*

*Antônio: Não, fosse pra mexer eles não tinham deixado “distiorar” tudo. Eles não ligam. Eram pra ajeitar essa casa aí [aponta para a casa ao lado da sua – grifo nosso], para nunca deixar ir abaixo, mas nem olham, já tinha caído uma parte da prefeitura. Era uma coisa dos avós, pra ficar na história. As netas estão todas em Fortaleza.*

*Rubens: Essa casa o senhor pode reformar?*

*Antônio: Aqui eu posso porque não quero deixar cair.*

Os únicos, atualmente, capazes de evitar parte desse desaparecimento ou de ter evitado no passado, são os herdeiros do major Feitosa, proprietários da terra em que se situam quase todas as edificações – com exceção da casa que Clemilde reside e do prédio vizinho, onde funcionou o cartório da cidade. Na fala de Antônio estão alguns anúncios:

o de que ele está ciente da queda gradativa da cidade – a expressão “distiorar” refere-se às ruínas existentes; e a sua impotência em agir, hoje restrita a casa onde mora.

Acompanhei as iminências e as ruínas, ano após ano, chuva após chuva: a iminência quando se concretiza ganha a forma da ruína, deixa de ser da ordem do porvir para ser da ordem do acontecido. Uma alternância entre esses dois estados é percebida na vivência dos habitantes – seria essa uma dinâmica: quando as ruínas crescem as iminências diminuem?. Antônio e Ana realizam suas atividades: o primeiro continua com as obrigações de vaqueiro, alimentando os bichos, cuidando da terra e de sua casa. A segunda cuidando da casa, dos animais e outros afazeres além de atuar na atividade de zelar pela igreja – junto com Clemilde. Não à toa, é somente em sua casa e na igreja em que ambos desempenham atividades que atingem o espaço de forma a conservá-lo.

Na foto (página 13 do catálogo) cuja família está reunida, me vem à tona esses acontecimentos: todos mantêm suas atividades, seu cotidiano minimamente estruturado em sintonia com as possibilidades do lugar, ou seja, convivendo

com a ruína, com o estado de arruinamento – já que ele existe e é vivido. Esse existir está relacionado com a iminência do desaparecimento: não é total, não pode ser previsto seu desfecho – ou mesmo se haverá –, porém se faz presente. A observação desse paradoxo relativo a essa iminência – que é o mesmo da ruína – é importante porque ele se estabelece como uma possível medida do arruinamento. A ruína existe, mas não exclui o viver, e este se realiza em seus contextos de existência.

Ao considerar o exposto sobre os moradores de Cococi, lembro que eles, volta e meia, parecem esquecer que o lugar está sumindo. Ao mesmo tempo em que os mesmos estão próximos às ruínas quando olham para a casa que caiu ao lado, eles acompanham Diogo ir à escola todos os dias, ou recebem os vizinhos da fazenda ao lado que os visitam para atualizar as notícias. Clemilde, quando deixa claro que almeja terminar seus dias em Cococi, parece não atentar para o que ocorre ao redor, talvez não considere que a cidade pode vir a cair antes dela, que os moradores da outra casa podem mudar-se.

É como se houvesse a suspensão da ruína – sendo esse contexto uma medida da iminência: ela precisa ser esquecida para a vida transcorrer normalmente. Mesmo não conseguindo precisar o quanto esse esquecimento dura, acredito que a transitoriedade que perpassa esse sentimento de que algo está sumindo é mais forte quando a ruína é lembrada.

Assim a iminência existe, ela atua com e nas ruínas mais antigas de Cococi. Atua no ato de recordar dos habitantes quando desperta suas memórias, na fotografia que abriga essa iminência quando crio o acontecimento – que é estar sumindo pelas suas características físicas e químicas e pela minha atuação em não criar uma situação mínima de preservação.

A iminência da fotografia faz-se presente no filme quando a imagem é fixada em um suporte que já se encontra em deterioração, e quando essa mesma imagem é alterada pelo aumento da deterioração da superfície. No primeiro caso há uma alusão ao fato dela existir e estar presente na vida dos moradores (imagem fixada), no outro há a instabilidade da iminência que não se deixar prever quanto ao seu

aumento (em que direção ou tamanho a imagem será afetada).

Os moradores discorrem sobre o passado e as mudanças ocorridas em outros locais mais próximos ou distantes de Cococi, mas o pensar sobre futuro pouco aparece. Mesmo tratando-se de um local abandonado e aparecendo indícios como a queda das habitações ou a morte de amigos e familiares – vejamos que é a ausência é constantemente uma forte marca.

Nos relatos dos habitantes de Cococi, mesmo convivendo em meio a ruínas, não transparece uma preocupação com o futuro como transparece entre os moradores dos Baixis a preocupação com a desapropriação – cujas ruínas estão incorporando-se em suas vidas pela iminência da retirada de suas casas ou pela perda de amigos. O tempo maior de existência das ruínas em Cococi parece não se inscrever de forma tão ameaçadora quanto aos moradores dos Baixis?

Acompanhar os rastros sendo criados é uma particularidade que Moça (enquanto atingida pelas obras) e

Zé de Teta (agricultor que não foi atingido pelo CAC) vivem, mesmo que em condições distintas de envolvimento. Zé de Teta não teve que sair de sua casa, mas convive com o sentimento da perda: andar pelo Pinga<sup>11</sup> imaginado o que acontecerá é, em outra medida, ver Moça olhando para as marcas da antiga casa deixadas para trás. Mesmo Zé de Teta estando presente em fotos do “lugar-memória”, o cito para demarcar – ou expandir – o fato de que em vários momentos as ruínas estão em situações narradas pelo “lugar-memória”, assim como pode ser visto na leitura do Contato 6.

O relato de Reginilton no início desse Contato deixa transparecer o arruinamento ao qual foi submetido a antiga vizinha, e a espera sem definição, sem tempo e lugar que a sua família vive, sem saber como o CAC irá interferir nos próximos anos – essa iminência não se concretizou. Volta e meia o irmão, Reginaldo, se pega pensando no pai falecido, lamentando sua morte e ao mesmo tempo afirmando o desgosto que o familiar teria se tivesse acompanhando o

---

<sup>11</sup> O Pinga é um local para banho no meio da mata, sua água vem da serra do Araripe. As obras do CAC podem matar sua nascente. É comum os moradores, principalmente em época de chuva, fazerem a trilha que leva até a área de banho.

desgaste de todos – nessa lembrança vejo uma ausência levando a outra.

A iminência como o anúncio incerto da desapropriação, de certo modo, deixa pensar nas ameaças aos percursos diários dos moradores, no impedimento da continuidade de laços de pertencimento que se desfazem ou se deslocam para serem refeitos em outros espaços e circunstâncias. Aqui vejo o esquecimento como imposição, é o estranhamento de se sentir em desconforto dentro da própria casa. Para Socorro, continua viva a imagem de como foi o dia do abandono da moradia pela reação de Zé Lira, seu marido.

*[Socorro] O dia que me doeu bastante foi no dia de carregar as coisas, ele não botou um móvel dentro do carro, ficou só sentado no alpendre olhando. Ele passou uma semana dormindo lá sozinho e disse, e ainda diz, que não tá dormindo lá de vez quando porque já tiraram as madeiras e as telhas.*

*Eu fazendo a mudança e ele “eu não vou sair daqui”, eu fazendo aquilo porque tinha que ser feito. Ele não veio para cá [para a casa nova – grifo nosso] no mesmo dia, é como se fosse um hospede daqui, sabe? Ele vinha, almoçava, ia pra*

*lá, tomava banho lá, aí vinha, jantava e ia dormir lá. Então você já vem com aquele constrangimento de não tá todo mundo junto, dificultou um pouco que a gente ficasse bem, foi uma barra na época. Hoje não, tá melhor, mas ele sempre diz “eu não me acostumo aqui, eu vou embora”.*

Ao perguntar para Socorro o que trouxe da sua casa, ela assim responde:

*[Socorro] Eu não trouxe nada, só lembrança, porque o resto tá lá. Tudo que eu passei lá, cada cômodo daquele tem uma lembrança na minha vida, tinha o quarto dos meninos, tinha o meu, o momento que a gente ficava no alpendre. Acho que aqui até separou mais, lá a gente ficava mais junto, mais união, até meu marido não tá se acostumando, ele tá bebendo mais e isso influencia pras coisas aqui não dá muito certo.*

*[logo ao chegar e entender do que se tratava minha visita em sua casa, Zé Lira entra no diálogo – grifo nosso].*

*Zé Lira: Todo dia eu vou lá na casa, todo dia eu tenho q ir lá. Ainda deixei umas forrageiras, uns bodes, tinha outras coisas*

*Rubens: O que o senhor procura lá?*

*Zé Lira: Nada. Lá tinha umas cadeiras, eu sentava na barraca e fico por lá. Quando não tinha os bichos, eu ficava sentado meia hora, uma hora e voltava.*

*Socorro: Mas eu tô tentando ser feliz aqui, mas tá difícil por conta que meu esposo não tá querendo, e de vez em quando ele fica se queixando de tudo, aí já começa uma indiferença entre nós dois. Esse lado nosso já fica prejudicado porque ele não tá querendo tá aqui e eu tentando juntar todo mundo, os filhos que vem do Crato, fazendo um almoço pra ver se anima mais, se melhora a autoestima dele. Assim...lá na outra casa era pertim do pai dele, então todo instante ele ia a pé e aqui ele acha ruim.*

*Uma das coisas negativas daqui é porque é próximo das casas, lá era mais livre a gente podia conversar mais alto, podia usufruir mais. Se a gente for fazer uma ligação, contar um segredo, tem que falar baixim, os vizim é tudo próximo, lá a gente tinha uma privacidade. Ai ele diz: “isso aqui não é lugar de gente, eu não gosto de tá aqui, eu vou embora daqui”, ele sempre fala isso.*

*[diário de campo] As palavras acima saiam enquanto eu conversava sozinho com Socorro no alpendre da casa, esperando Zé Lira chegar. Não sabia que a encontraria primeiro, já que dias atrás tinha pedido a outro morador para avisar ao Zé Lira que eu passaria para conversar sobre a situação do Baixio. Enquanto Socorro discorria num misto de pesar e serenidade, Zé Lira emocionou-se durante a entrevista, o que para um estranho foi difícil acompanhar ao mesmo tempo em que percebi a aceitação de minha presença. Destaco dois pontos sobre a obtenção dos testemunhos e as relações de empatia.*

*Apesar do grau de informalidade com que as entrevistas ocorreram, estou entre famílias tradicionais do interior, sem falar que muitas não me conheciam, ou lembravam apenas como “o rapaz das fotos”, ou o “professor da URCA”. Por vezes foi necessário pedir para outros moradores avisarem que eu passaria em suas casas, o que facilitava meu acesso e os deixavam mais à vontade – fundamental para mim, considerando que eles estavam falando sobre questões difíceis. No caso de Mercedes, uma das mais antigas moradoras dos Baixis, Zé de Teta*

*acompanhou-me até sua casa, participando de toda a entrevista.*

*Acompanhei as movimentações políticas dos moradores, participei de reuniões na Associação dos Moradores do Baixio das Palmeiras, contribuí em discussões e na divulgação das ações do Fórum das Águas do Cariri. Esse tipo de envolvimento, até hoje, favoreceu-me nos pedidos de entrevistas, no entrar em suas casas e no fotografar – afinal, estava dentro de suas casas com câmera na mão ou em conversas ao fim de tarde no alpendre onde minha presença não estranhava mais.*

No trecho onde pergunto para Zé Lira o que ele procurava na casa velha e ele responde “nada”; e quando questiono Socorro sobre o que ela trouxe da casa antiga: nada, só as lembranças. O que gira em torno do “nada” é bastante sintomático: o que significa ele retornar à casa em destroços? E porque ela não trata as lembranças como uma experiência, além de compará-las a nada?

Esse é o momento em que o estado de ruína perpassa os dois moradores, mostrando para ele, Zé Lira, que algo já

aconteceu e que novos acontecimentos estão sendo vividos e, enquanto sujeito que recorda, ele precisa se achar nessa trama: o que significa ir e voltar, dormir, não encontrar nada, voltar novamente?

Ele está no alpendre, mas não sabe por que está ali. Os bodes estão, como alguns instrumentos de roçado e outros utensílios do pequeno comércio. Tudo da ordem do “está” remete ao passado temporal que Zé Lira teima em viver como presente: como viver o presente exclusivamente pelo que já aconteceu, apenas pelos indícios materiais?

Ele passou para outro momento de reelaborar formas de viver, mas parece se prender a outro tempo onde haveria memórias puras e tempos puros, ou seja, seria o tempo e a memória numa situação de existir sem as outras realidades temporais – passado, presente e futuro. O tempo que passou, vivido no hoje, é onde encontro uma manifestação do esquecimento.

As únicas coisas que o prendem a casa são objetos que não fazem mais sentido por estarem em um ambiente de abandono, não são materialidades de seu cotidiano, mas da

ruína. É o estado de ruína sendo vivido enquanto esquecimento, no caso, um esquecimento ainda próximo temporalmente: não houve preparação, veio bruscamente. O estar no alpendre é como olhar algo e não conseguir ver, é tentar ler algo que foi apagado.

Sua esposa, mesmo construindo uma aceitação maior, vive essa ruína ao prender-se à materialidade, o ponto de referência que era sua casa na estruturação da vida. A sua casa existe como lugar afetivo, ela está em suas memórias e será mais difícil de apagar do que o espaço concreto. Condição que Socorro não se deu conta quando afirmou que não trouxe nada, só as memórias. Com o estabelecimento dessas ruínas, acredito que essas memórias serão mais presentes e, com o passar do tempo, prontas para entrarem na dinâmica do esquecimento.

Vejo esse contexto de estar preso ao antigo espaço como uma tensão, uma fissura: são as ruínas lembrando que houve mudanças e a construção das novas maneiras de viver e de apropriação do lugar são essas mudanças. Como tensão ou de forma inconsciente, Zé Lira e Socorro perceberam que a ruína está apontando pra eles mudanças, mesmo que no

sentido de alterações impostas, porque não se vive em um lugar que já não existe, mas se relembra. Aí a força dos fenômenos e das práticas da memória, onde o lugar existe – em outro nível do existir – porque é recordado, porque o afeta assim como a toda sua família.

Olho qualquer foto do “lugar-ruína” e penso o que significa estar posando? Todos posam para o futuro? A foto está sumindo. Para o passado? Ele está em ruína. O presente? Simultaneamente, é o esquecimento recente e a possibilidade de reelaboração. É como um tipo de esquecimento atual abrindo caminho para a produção do “lugar-ruína”, a mesma tensão da superfície é a da ruína: mostrar um ausente, a cena que passou, a casa que foi – a capacidade das imagens em apontar para os acontecimentos é vista no esforço de rememoração deles.

Ao observar essas fotos, não estou necessariamente mostrando a casa construída, mas o esquecimento: a ausência, a imagem existe para mostrar o que não está nela. A presença dos elementos na imagem direciona, quase que tergiversando, para o que está distante: o alpendre ocupado

por Zé Lira, Socorro e Moça remete a muito do que eles não tem mais.

Os quatro posando: significa Zé Lira sentindo-se um estranho; quer dizer Socorro trazendo as memórias da infância dos filhos; é ver Moça sem o marido, tendo por muito tempo ter que cuidar da terra sozinha, contando apenas com a ajuda da filha que mora em outra cidade – situação que mudou, quando em 2016 Moça passou a viver com um novo companheiro. E Elieuda, que do alpendre da casa construída, olha sem vê onde morava – como se os cômodos da recente construção fossem espaços para recordar a ausência.

Por isso não lido com alguns sentidos tradicionais de registro na fotografia: não estão sendo mostradas as pessoas em suas casas, mas no filme e a partir das possibilidades físicas fornecidas por ele; em certa medida estou mostrando a imagem no sentido do que o objeto está produzindo a partir de seu funcionamento. É possível um testemunho do desaparecimento quando o trabalho poético ressignifica esse material e renova suas potencialidades dentro da fotografia.



Vejo que o passado ao qual remete o filme é o passado das pessoas e não o seu enquanto material usado em outros contextos como os da época de sua fabricação. Digo isso tendo em vista que não me detenho apenas sobre o que eles são, mas como podem funcionar como acontecimentos. Quando, com o uso do filme, eu produzo o acontecimento-imagem (“lugar-ruína”) o filme tanto faz referência à ruína como torna-se uma; são fotografias surgidas do processo de recordar e ao mesmo tempo produzem esse recordar, são um visível destes. Discorrer sobre esse material é relatar sobre as formas como as memórias foram elaboradas.

Algumas particularidades citadas acima sobre o estado de ruína visto nos locais alimentam também o ímpeto da desconfiança: que as ruínas mais recentes dos Baixis podem se enraizar e tornarem-se tão profundas quanto as mais antigas de Cococi pela maneira como as pessoas foram atingidas no que toca seus modos de vida. As paredes derrubadas, as marcas deixadas no chão falam de uma série de dificuldades e acontecimentos que revelam uma espessura simbólica e concreta das atuais vivências nos Baixis. Ao cotidiano de ambos, as ruínas são comuns, variando apenas

a forma como elas se apresentam e são sentidas pelos moradores em seus locais.

*[Elieuda] Não consigo ver minha casa antiga lá no fundo, tem umas árvores na frente e não é tão perto. Mas parece que enxergo. Tem dia aqui, sentada no alpendre, que do nada aparece as visões donde eu morava – antigamente eu ia lá pra fazer sabe Deus o quê. Aí a pessoa lembra e vê que tá tudo no chão, mesmo tando do lado da gente.*

*Nessas horas acho que a casa tá perto e noutras vai longe, como se fosse coisa do passado. Demorou para eu entender que não tinha mais nada pra mim lá. Acho que eu gostava era de lembrar, porque eu não sentia mais aquela falta como foi no início – a gente tem que se acostumar com as coisas, né? – mas continuava indo, fazia era inventar que ia procurar alguma coisa pra passar lá.*

O que é evocado enquanto ruína nesse estudo não gira somente em torno dos destroços das habitações, mas do desgaste ao qual a vida deles foi submetida. Tal afirmativa pode parecer forte para os leitores e mesmo pra mim, que acompanho de perto os ocorridos – e me pergunto até onde a

palavra ruína atrelada às vivências dos moradores pode incomodá-los. Por isso optei por investigar os sentidos da palavra ruína como um estado que faz parte do dia a dia dos moradores.

Estado que pode aumentar ou diminuir com o tempo sendo dependente dos eventos ocorridos no futuro – lembro que as obras do CAC podem ir até 20140, bem como Cococi pode ser alvo do abandono, de pequenas reformas, receber outros moradores, enfim, toda sorte de movimentações.

Esses sentidos apareceram no momento em que fotografei com os Polaroids e os observei no computador, ou em cima da mesa enquanto aqui escrevo. Restos. Restos no papel, do material que se dissolve. Uma coleção de fragmentos que foram aos poucos se tornando acontecimentos e lugares de enunciação da ruína e da produção do esquecimento. Recordo que em vários escritos de Benjamim (1984, 1986, 2007), as ruínas não existem apenas como algo concreto, como as casas em Cococi, mas nos testemunhos que delas podem surgir, nas histórias que surgem a partir delas. Daí a conceituação da ruína como abertura: para as narrativas.

O que há entre as ruínas, a imagem fotográfica, o relato de moradores e o que está sendo escrito agora? Considero esse último “agora” por acreditar que é na criação textual que boa parte das complexidades da pesquisa são ordenadas – se não como conclusões, pelo menos como problematizações organizadas. A pergunta acima é uma chave para caminhar e buscar as compreensões necessárias a esse debate.

Penso, a despeito desses questionamentos, na ruína como um ato para além de algo. Um ato do pensar, como gestos: de organizar ideias ao me por a refletir sobre a posição da ruína em paisagens teóricas; de elaborar visíveis quando a fotografia entra em contato com a realidade ao mesmo tempo em que modifica o que enxerga ao deslocar para sua superfície; de entender as experiências de memória das pessoas.

Gestos que se inscrevem nas edificações, na memória dos indivíduos e na imagem fotográfica. A tríade edificações, indivíduos e fotografia existem como uma orientação para perceber onde se instala a discussão sobre ruínas; por exemplo, essa tríade orientou ao longo do texto o

entrelaçamento entre o ensaio fotográfico, os relatos dos moradores e o debate conceitual – entrelaçamento que, por sua vez, tem reflexos na memória-montagem.

Os depoimentos das pessoas no decorrer do texto são uma expressão de suas vivências sobre\sob o impacto e o convívio com as iminências – desapropriação e desaparecimento. E, digamos, foram fundados por elas (iminências), não no sentido de terem uma origem, mas pensando sobre a partir de quais contextos os relatos vieram à tona, como foram estimulados.

Vejo o gesto fotográfico trabalhando essas memórias enquanto acontecimento quando a imagem ordena essas lembranças em nível narrativo-visual e desdobra a noção de ruína no que versa sobre suas ausências e presenças – atuais e passadas. A ideia do “estabelecer” que subjaz aos “lugares” está aqui: a fotografia, por meio dos testemunhos e ela mesma funcionando como tal, traz esse lugar para as experiências de esquecimento.

Em seu processo de criação a fotografia passou a ser um testemunho sobre aquilo que já existia enquanto realidade

concreta, enquanto experiência ordinária. Ou seja, não se trata de exibir essa realidade, mas do que surge a partir do trabalho fotográfico, de como este singulariza o cotidiano e faz “surgir” os Baixis e Cococi enquanto acontecimento estabelecido pelo “lugar-memória” e “lugar ruína”. Se a experiência tem uma qualidade estética (DEWEY, 2010, p. 113), ela foi capaz de agenciar maneiras de particularizar o cotidiano, momento em que a fotografia é evidenciada como sujeito e como instrumento entre a experiência e a narração.

Tal como as ruínas, as imagens que compõem o “lugar-ruína” existem como ambiguidades, se concretizam em algo e ao mesmo tempo deixam visualizar uma falta: do que está sendo perdido – por isso muitos relatos foram pautados pelo esquecimento. Já o “lugar-memória” são os moradores, seus percursos e os criados por mim – e mesmo a ruína não estando em sua superfície, de forma material, ela está nas imagens e nos depoimentos. As duas coleções só existem quando entrelaçadas, mesmo apresentados em Contatos à parte, aparecem concomitantemente em todo o texto.

Nas coleções estão as edificações que restam em Cococi (imagino cicatrizes) e as destruídas dos Baixis

(imagino inscrições), elas são materialidades da ruína, são os destroços que remetem as lembranças com as quais os indivíduos têm que conviver também. Inscrições porque acabaram de começar (em 2013), estão latentes; já as cicatrizes têm formas mais delineadas, têm mais raízes.

O recordar dos moradores dos Baixis e de Cococi está ao lado das iminências que são ameaças e dúvidas que parecem estar cada vez mais próximas. Há uma instabilidade nas entrelinhas dos testemunhos que parece torná-los tão incertos quanto os materiais que se esvaem do Polaroid e os próprios locais dos acontecimentos – os filmes estão sumindo, como também uma parte da vida – no que toca aos seus modos e a existência de certos espaços – que estão sendo transformada em lembrança.

Se em algum momento os rastros nos levam a ideia de que nada ficou, em outro pode ir além e apontar para uma sociabilidade e cotidiano vividos. Ao mesmo tempo estou vendo as ruínas surgirem, se consolidarem e anunciarem um futuro incerto – o CAC será levado a cabo? Por quando tempo as duas famílias permanecerão em Cococi? Após essas

famílias, Cococi ainda estará de pé para receber outras pessoas?

As ruínas em Cococi são convidativas à sua história, à busca por explicações, porém as vejo mais forte quando me empurram para a fotografia: com os “lugares” eu chego mais perto das pessoas, entendo seus relatos e elaboro os meus; eles me fazem andar pelos dois locais buscando imagens. O significado de ruínas, em sua grande maioria, se dá no presente: no momento que os acontecimentos estão ocorrendo. Mesmo envolvendo as três temporalidades, aqui, o presente dá a melhor forma da duração que atinge as ruínas.

Saindo da imagem de uma linha reta ou de um sentido único que parte do passado para o presente, Benjamim me faz pensar em uma linha sinuosa, para entender a trama passado-presente-futuro. Na verdade, penso em linhas que vão sendo construídas, longe do efeito de causalidade e da identificação do passado como lugar exclusivo da memória: “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade, não pode haver qualquer continuidade entre eles” (BENJAMIM, 2007, p. 504).

Em Benjamim (2007), Ricoeur (1997), Simmel (1998), a ruína tem uma nuance em comum: ela aponta para algo fora dela, por isso em sua base conceitual ela é pista, abertura, representa algo que não existe, é alegoria. Esse “fora dela” desdobra-se em duplo sentido: nas histórias construídas a partir das pistas deixadas e em narrativas imaginadas que partem, por exemplo, de interpretações cinematográficas ou literárias.

Em “Dos restos e das solidões” (CARIRY, 2006), Cococi é o lugar explorado por silêncios que conduzem a câmera por dentro das casas e seguindo as poucas pessoas. As casas deixam entrever uma melancolia tão forte quanto em cenas do seu cemitério. Os poucos moradores quando falam ou surgem em cena, mais parecem reforçar as ausências que ali permeiam.

Leio o livro “A cabeça do Santo” (um drama de Socorro Acioli), onde Cococi é uma cidade imaginária (“Candeia”) por onde passa boa parte da trama, e percebo que ela é mote para um clímax da narrativa que envolve o sofrimento e abandono do personagem principal. Em ambos os trabalhos, ergue-se uma Cococi mágica, agenciada pelas imagens que

os autores conseguem extrair daquele contexto. Exemplifico a forma como Cococi é vista com esse trecho:

Candeia tinha mais casas abandonadas do que habitadas, e muita gente foi embora sem levar parte dos seus pertences depois da desgraça do santo sem cabeça. O boato de que a cidade estava amaldiçoada assustou as almas mais impressionantes do dia pra noite. (ACIOLI, 2014, p. 50).

Faço de minhas perguntas caminhos que consegui percorrer, outros não: a memória surgiu a partir do estado de arruinamento? A ruína é uma possibilidade de existência da memória – nas edificações, na memória das pessoas, no filme? Se a memória não é apenas nossa, ela está nas ruínas?

*[diário de campo] Neste momento, exatos 27-09-16, em uma semana de ausência da universidade para trabalho de campo, encontro-me observando a casa primeira do Major Feitosa – situada a poucos quilômetros da sede do distrito de Cococi – e ensaio alguns parágrafos. O primeiro lampejo: a queda de parte da segunda casa por causa da chuva: onde foi a câmara municipal, prefeitura e casa oficial do Major. Toda a cidade está cedendo, mas é com a água que tanto falta que*

*veio a queda; com a mesma água que falta nos poços que restaram.*

*Por encontrar-se em parte mais elevada, da primeira casa do Major é possível ver o Cococi ao longe. Da casa principal, de outrora lembranças, está se observando o desaparecimento: a construção é um ponto de visão privilegiado. Da vista da casa principal, que simbolicamente foi o centro do poder, tem-se a vista do abandono, é como imaginar uma visão privilegiada para tudo o que ocorre lá.*

*As ruínas são acompanhadas de forma panorâmica, de dentro da casa que abrigou a família que teve em suas mãos a construção e a derrocada – seria o tempo se vingando com o tempo? É como ver a ruína dentro da ruína que gerou ela mesma – não obstante, nessa mesma casa fiz fotos de uma ex-moradora que revelou várias memórias desse cenário do esquecimento.*

Ao viver um esquecimento forçado, os moradores dos locais explorados lembram a partir do que desaparece, onde o “lugar-ruína” é a concretização do esquecimento em memórias performadas pela poética fotográfica. Essa coleção,

tal como o “lugar-memória”, gerou uma abertura que une memória e esquecimento.

A ruína no meu trabalho é, também, o esquecimento atual e compartilhado, produzido no presente, é a ruína como um estado (pessoas convivendo com ela); ela amplia os sentidos quando vista em seus desdobramentos no presente por ser um vetor das memórias e porque a afecção, pensando nas maneiras em que somos tocados, é da ordem do presente: ela leva a pensar no passado, a sentir saudade do que passou, a lamentar o futuro, ela comunica, portanto a ideia de ruína não se aproxima da de “escombro”, de restos mudos. A importância do reconhecimento da ruína que se dá pelo trabalho narrativo é o que a distancia dos escombros:

A ruína é assim um testemunho do passado sem funcionalidade no presente, mas que pelo estudo, pela reconstrução, torna possível rerepresentar o sentido da história. Pelo contrário, o escombro é o testemunho da interrupção brutal da história e, como tal, a reconstrução que dele se pode reelaborar sofrerá sempre da impossibilidade de completude, pela suspensão de sentido que ele (escombro) exhibe. (VECCHI; RIBEIRO, 2012, p. 97).

Como está pesquisa debruça-se sobre ruínas que aumentam, ela mantém uma continuidade à medida que os rastros aumentam, onde, por sua vez, estou produzindo outros rastros – visuais e escritos – que funcionam como, também, como espaço para o equívoco, para a desconfiança, enquanto abertura para a prática artística. Tornando-os acessíveis, de certa forma, contribuo para a percepção do aumento das ruínas nos locais onde trabalho, atuando na lacuna deixada pelo esquecimento.

Há o aumento das ruínas, mas sem necessariamente com edificações caindo: refiro-me às entrelinhas da ausência-presença onde há vazio e a lacuna, daí surge a possibilidade de pensar-fotografar – as narrativas. Acompanhar as iminências também é uma maneira de ver onde e como funciona o vazio: é o não saber para onde ir, ou o quando vai ao chão, ou por quanto tempo estarei aqui. Entre um acontecimento e outro o rastro vai sendo produzido.

Em torno dos acontecimentos e do ensaio, bem como na definição de ruína está um das caracterizações da imagem fotográfica: perda e permanência. O paradoxo da ruína é também um dos paradoxos da fotografia. De que forma? A

partir dos debates levantados por Soulages acerca da especificidade da fotografia, definida pelo termo “fotograficidade” (2010), vou esclarecer essa relação.

Para o pesquisador francês, no contexto da fotografia analógica, é o “irreversível” e o “inacabável” que estão na base da especificidade acima: no primeiro caso, quando o negativo é obtido (a partir de todas as ações necessárias à fotografia) há o anúncio de uma perda temporal, irreversível, onde o ato e o objeto fotográfico não voltam mais.

No segundo caso, vem depois a sua passagem/materialização para a foto (a cópia fotográfica), onde o trabalho com o negativo é infinito, inacabável, podendo sempre ser retomado, em tempos distintos. O inacabável é caracterizado pela permanência de uma infinita capacidade produtora.

A fotografia é, portanto, essa articulação surpreendente do irreversível com o inacabável. (2010, p. 131-132).

Essa obtenção generalizada é não só a imagem do tempo, mas ela é a imagem do tempo e o tempo da imagem. (...) No trabalho do inacabável da fotografia, podem intervir não só o fotógrafo criador do negativo, mas qualquer

pessoa, ou um outro fotógrafo, um curador de exposição (...). (SOULAGES, p. 145-146)

Alguns adendos fazem-se necessários a partir da conceituação da “fotograficidade”, principalmente no que toca as imagens digitais e a recepção da fotografia. Na articulação entre o que permanece e o que é perdido, o trabalho com negativo – como uma interpretação –, refere-se também tanto à recepção do fotógrafo que idealiza sua própria imagem, quanto à do observador, que pode ser o leitor de jornal ou o editor de um livro. Ambos podem valer-se de orientações culturais, estéticas, políticas.

Essa relação é muito bem explicitada, quando Soulages usa como exemplo a folha de contato, onde o filme pode ser cortado, colado, colocado fora de ordem e até misturado com outros negativos, fugindo a qualquer ordem de tempo, praticamente criando um tempo próprio com a utilização inventiva do negativo e da cópia por contato.

Soulages, ao se questionar sobre o funcionamento dessa análise com a imagem digital, aponta para sua radicalização no momento em que a digitalização das imagens potencializa a criação de outras imagens e amplia o

inacabável. A possibilidade sem precedentes da criação de imagens a partir de uma única foto abriu caminho para a experimentação de suportes, programas de edição de imagem, diferentes técnicas e formas de circulação. Um estatuto híbrido de imagem que favoreceu diretamente a relação com as demais expressões do meio artístico.

Nesse sentido o vestígio é um vetor para discorrer sobre o aparecimento – Benjamim afirmava: “O vestígio é o aparecimento de uma proximidade, ainda que possa ser longínquo o que ele deixou atrás de si” (2007, p. 490). Pensando na narrativa construída pela criação artística, há uma função de conhecimento que se desenvolve no funcionamento do rastro, ainda mais quando este é inserido em um ambiente de investigação e pesquisa. A ausência não é total, ela existe na medida do que restou e no que podemos erguer de formulação teórica e artística a partir desses resíduos. Tal qual a presença, não é total porque existe enquanto algo que falta e, por mais opostos que pareçam, são sentidos que podem existir conjuntamente.

Nessas últimas palavras, lembro que o Polaroid e os fósseis são dois relatos de ruína e duas formas de sair da



superfície – diferentes, mas que falam sobre perdas e permanências. Não é raro encontrar vestígios arqueológicos nos Baixis, eles já foram descobertos em vários pontos. Deveriam mostrar uma riqueza histórica, mas não são valorizados como tal e, caso o CAC continue, as obras possivelmente irão soterrar definitivamente várias áreas de incidência desses vestígios.

Ao serem desenterrados, os fósseis são novamente soterrados pelos descasos. Já os testemunhos contidos no filme Polaroid, como um objeto em ruínas, é que desempenham o papel de produzir memórias a partir das ruínas – ao contrário dos fósseis que são uma imagem da memória sendo enterrada.

As fragilidades que invadem a memória das pessoas, o seu contexto enunciativo (desapropriação e desaparecimento) e o processo de captura de imagem, são os lugares onde se inscreve o meu processo de trabalho: instáveis, frágeis, porém potentes, são nesses lugares que se estabelecem os testemunhos. A partir daí, Benjamim e o modo como a noção de ruína aparece em seu pensamento, ajudou-me a desenvolver o trabalho, seja entendendo-o como uma

abertura artística ou como momento para pensar a memória-esquecimento.

O próximo tópico será uma aventura sobre essa discussão. Saindo momentaneamente do contexto dos testemunhos e levando a pesquisa para um ambiente conceitual, pergunto-me: como, a partir de ruínas, narrativas podem ser estabelecidas?

**CONTATO 4.**  
**LUGAR DA FALTA, ESCRITA DA PERDA: A RUÍNA**  
**NO PENSAMENTO TRAPEIRO DE WALTER BENJAMIN**

Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIM, 2007, p 502).

O que marca a fronteira entre o invisível e o visível? Essa é uma pergunta que surge ao olhar as fotografias aéreas de regiões onde ocorreu a Guerra do Golfo, feitas para o livro “Fait” (2009), de Sophie Ristelheuber. As imagens poderiam ser lidas como imagens de satélite sobre qualquer lugar porque o que aparece, ao passar rapidamente pelas imagens, são abstrações que surgem por meio de formas. Na verdade são fotos de locais bombardeados, alvos de intervenções militares.

Figura 6: “Fait”.



Fonte: Sophie Ristelheuber.

Quando Ristelheuber problematiza as imagens do conflito é como se essa fronteira fosse ultrapassada – ou pelo menos transposta para outros locais. São inscrições de guerra que se avolumaram com o passar do conflito e que surgem como tais pelo olhar criativo da fotógrafa que, na suposta distância do ângulo, paradoxalmente, nos traz a sensação de estar perto, de entrar nos horrores da guerra. São cicatrizes.

O visível e o invisível, o estar entre é isso: tirar uma problemática de vistas aparentemente banais e apresentá-las de outra maneira, resultante do ordenamento de sentidos pela fotografia. É uma paisagem da violência por meio dos “detalhes do mundo” de que fala a fotógrafa: marcas de bombas, de veios abertos por tanques. Essas marcas são fatos – pensando no título do livro –, mesmo não trazendo a representação comum de fotografias de guerra. Talvez a qualidade desse trabalho esteja no estranhamento, na sensação de proximidade e distância com os locais que se confundem na postura política da artista.

Ao contar sobre os nazistas que explodiram construções em campos de concentração para apagar os

vestígios, Didi-Humerman chama atenção para o solo das edificações que não eram alvo dessas ações:

Nada se parece mais com um chão de cimento do que outro chão de cimento. Mas, como é sabido, o arqueólogo defende outro discurso: os solos falam conosco na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história (2013, p. 32).

No debate desse Contato, eis o que se apresenta para mim como importante: o fragmento na forma do rastro, pulsando, pronto para comunicar, trazendo histórias não autorizadas; saindo do silêncio na forma de imagens que são testemunhos de um passado visto pelas suas cicatrizes, cujo incômodo de pensar em “Fait” os horrores da guerra, também é visto na própria construção da imagem, que não mostra, mas anuncia e nos faz imaginar pela ausência. Aqui a ruína é inscrição, também uma ação: como a ação dos tanques abrindo veios na terra ou a ação do tempo agindo nas casas de Cococi; é pensar na ação como um uso que se faz de algo, onde todo uso pode deixar um rastro.

Entender de que maneira a ruína pulsa é o exercício desse Contato. Primeiramente seguirei pistas, mais a frente abrirei arquivos para refletir sobre as impossibilidades da história com que a arte lida (Contato 5). Agora vou investigar os caminhos por onde passaram os trapeiros, bárbaros, flaneurs, o crítico, o colecionador, o alegorista: figuras que tem seus papéis em relação ao entender a sociedade pelos seus fragmentos e são todos personagens presentes na teoria do conhecimento e na concepção de história em Benjamim. O autor alemão e outros autores me farão companhia nesse trajeto em busca de entender algumas visadas e possíveis semantizações admitidas pelos rastros.

Nesse esforço de entender conceitualmente as ruínas, ao longo das referências que tive acesso, apresentaram-se termos como rastros, restos, resíduos, fragmentos, estilhaços, vestígios e todo um léxico que acredito bem mais convergir do que confundir. Ao longo do texto usarei esses termos de forma muito próxima, seja conceitualmente ou pensando nos sentidos que deles sobressaem.

Dentro dos passos iniciais, duas questões interessaram-me: a relação entre a alegórica e a ruína feita

por Benjamin, principalmente ao pensa-las como uma abertura para algo, para a criação de algo novo a partir de uma ação: “Dizer uma coisa para significar outra” (ROUANET, 1984, p.37) ou ainda “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIM, 1986, p. 31). Segundo: seja na análise do drama barroco ou na cultura como barbárie, há uma relação feita entre a ideia de ruína e o pensamento crítico sobre a história, principalmente na história enquanto impossibilidade de acontecimentos que poderiam ter se concretizados.

No trabalho da artista citada há pouco, a ruína, mesmo frágil, registra uma passagem fruto da ação – do tempo, de pessoas. E é justamente a reconstrução dessa passagem, que atenta para o que ficou para trás, que o rastro insere “(...) um elemento de desordem e de interrogação” (GAGNEBIN, 2012, p. 33) nos relatos da história, criando uma ponte para outras interpretações.

Onde está essa desordem? Como ela funciona? O que estou entendendo como relatos à luz desses autores? A partir dessas interrogações, as figuras ou arquétipos do conhecimento de Benjamin, serão chaves na compreensão

do funcionamento do rastro e na produção do relato. Vejamos o trapeiro:

Eis um homem encarregado de apanhar os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que partiu, ele o cataloga e coleciona. Compulsa os arquivos da libertinagem, a *cafarnaum* dos refugos. Faz uma separação, uma escolha inteligente; reúne, como um avaro um tesouro, os lixos que, mastigados pela divindade da Indústria, se tornarão objetos de utilidade ou recreio. (BENJAMIM, 2007, p 519).

Ao ler as “Passagens”, veio-me o lance de olhar de Certeau (2013) sobre Benjamin, ao afirmar que ele é um “despertar epistemológico” para a importância do fragmento e sua figuração num plano teórico. É difícil ler as “Passagens” sem se perguntar como uma teoria do conhecimento pode se basear em uma escrita e em um pensar fragmentado.

Pergunta que encontra ressonâncias nas explicações de Willi Bolle no posfácio da edição brasileira do referido livro. Das dimensões destacadas, a referência temporal a que remete o nome “Passagens” indica a movimento do tempo que atravessa todos os períodos históricos, e a forma de

escrita labiríntica que, no esforço de representar o que era Paris naquela época, incorporou um sem-número de referências, constituindo-se em passagens sobre a cidade. Postura que representou: “(...) um leque de possibilidades de enfoque, cujos principais aspectos passamos a comentar e que desembocam sobre as questões-chave teóricas e metodológicas de como organizar o saber histórico e como escrever a história” (BOLLE, 2007, p. 1144).

Observar o mundo das coisas e perceber os rastros deixados pelos objetos como relatos que saem de dentro das casas e das praças públicas, foi um dos pontos do caderno “I” que elegeu, por exemplo, o mobiliário da burguesia francesa do século XIX, ou “a semelhança entre as primeiras fábricas e as moradias” (BENJAMIN, 2007, p. 261) para adentrar certo estado de uma época chamado por ele de “intérieur” que, no caso, já se destinavam a tornar-se ruína dada sua efemeridade.

O formato de escrita deste livro, em minha leitura, é uma oportunidade de acompanhar o pensamento do autor alemão. O título do que é anunciado como a principal unidade (o caderno “N”), “Teoria do conhecimento e do progresso”,

coloca-se a quem aceita mergulhar no livro como um amontoado – ordenado, desordenado – de citações e apontamentos que são para Benjamin a sociedade em seus fragmentos. Nesse capítulo, por exemplo, estão os resíduos do que nos chegou como “Sobre o conceito de história” e suas dezoito teses (BENJAMIM, 1994) – a sensação de lê-lo foi como de olhar para as caixas onde estavam os manuscritos do futuro texto.

Essa sensação que me acompanha em todos os capítulos que explorei é a que dá o tom dos rastros: de passagem, de abertura, de inauguração. O livro representa, em termos de publicação, uma impossibilidade se lembrarmos que foi um projeto inacabado. Sua organização funciona da mesma forma que os rastros, como uma abertura – em várias direções -, porém, precisando serem articulados pela organização narrativa de Benjamin. Um mosaico à espera dos leitores.

A figura do colecionador é alusiva à relação história-fragmentos, se considerarmos a transformação – de estatuto – que ele imprime aos objetos. Vejamos o colecionador:

O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas do mundo. (BENJAMIN, 2007, p. 252).

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). (BENJAMIN, 2007, p. 240).

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. (BENJAMIN, 2007, p. 239).

Em “Videogramas de uma revolução” (1991-1992), Harun Farocki e Andrei Ujica apresentaram sua visão sobre o que se passou nos protestos populares contra o ditador Nicolae Ceausescu que levaram a sua queda e execução na Romênia do final dos anos 1980. O documentário é composto pelo garimpo de imagens produzidas por duas fontes: no caso, pela TV estatal e por amadores que filmavam da janela de suas residências, a partir de vários ângulos e em diferentes momentos.

A edição das imagens, a despeito do colecionador de Benjamim, desloca o objeto-imagem: há uma manipulação do

conteúdo visual pelos diretores e o vídeo como o vemos é um terceiro olhar. Esse novo olhar é fruto do abandono dos primeiros sentidos veiculados por quem os filmou na década de 1980. Por mais que acompanhem as intenções de quem filmou e o que eles queriam destacar com as imagens, as duas versões originárias estão sob o ponto de vista narrativo de Farocki e Ujica.

Não vejo “Videogramas de uma revolução” gerado por uma intenção colecionística, mas encontro proximidades com o ato de colecionar no que toca o surgimento de novas semantizações através das quais as imagens são operadas. A organização dos objetos revela não só o novo espaço, mas o novo tempo de construção narrativa. Aquele onde o abandono de suas funções primeiras abre espaços para a elaboração de outras versões, onde os acontecimentos da história são reinterpretados após os investimentos que o passado sofre na atualidade.

As imagens geradas na época dos protestos, em determinado momento, são arquivos e em outro (o da edição, da construção narrativa) são rastros que abrem caminho para essa construção e para outros debates – ao mesmo tempo

em que não determinam o trabalho e nem impõem os sentidos da época. Vejo o vídeo e acompanho tanto uma história das imagens – o olhar sobre as imagens, suas trajetórias – como uma visão particular sobre os atos políticos.

As imagens como aparecem em “Videogramas de uma revolução” fundam outro referente político e, quem sabe, novos arquivos a serem consultados. Voltar à história seguindo rastros deixados e ressignificando materiais do passado é ir além da apropriação e do resgate. Para ficar no campo audiovisual, essa ação resultou em diversos trabalhos de Chris Marker e Péter Forgacs<sup>12</sup>, que possibilitaram outros visíveis para os arquivos e para a circulação da memória.

Há um “protocolo” por trás desse formato de construção narrativa, um “senso estilístico” que evita o mero acúmulo e o aprisionamento da memória no passado. Benjamim pensando as ruínas no drama barroco alemão e em como aqueles escritores tem um tanto de colecionador, fala sobre esse senso:

Ali se expressa o senso estilístico mais atual, muito além das reminiscências antigas. Aquilo que está reduzido a ruínas, a peça depredada, altamente significativa, o fragmento – eis a matéria mais nobre da criação barroca. Pois aquelas obras literárias tem a característica comum de acumular incessantemente fragmentos, sem nenhuma visão vigorosa de um objeto. (BENJAMIM, 1984, p. 32).

Essas passagens pelo drama barroco, pela narrativa do tempo, pelas teses sobre a história – em textos distintos –, me fazem pensar na potência do rastro: ele inaugura um referente ao não fazer simples alusão a um referente do passado; falo tanto de um procedimento de interpretação quanto na nossa forma de inscrever o tempo presente nos rastros com nossos gestos (gesto criador, gesto da arte). Em Farocki, ou em minhas coleções fotográficas, um gesto visual que traz o aparecimento de outra história: não é a ação do CAC que está nas fotos, não é a ideologia do governo nos vídeos – na verdade, em nome do aspecto criativo do gesto, existe uma desautorização ou pelo menos suspensão das outras histórias.

Voltamos à figura do colecionador quando este, ao retirar seus objetos da dispersão no mundo, os significa em

<sup>12</sup> Por exemplo: “Enquanto isso em algum lugar” (1994), “El perro negro” (2005), de Péter Forgacs. “La jetée” (1962), “Sans soleil” (1983), de Chris Marker.



seu tempo e espaço presente. Momento em que os colecionadores, como “fisiognomonistas do mundo dos objetos”, são também “intérpretes do destino” (BENJAMIN, 2010, p.222). Os rastros são os primeiros materiais para a narrativa, porém se observarmos a forma como surgem, veremos uma organização que prescinde de um ponto: o juntar o insignificante com intenções narrativas é uma ideia e, também, pela forma de acreditar na sua capacidade de agenciar pensamentos.

O colecionador mistura-se ao trapeiro (ou existe um pouco de cada em ambos) que caminha e recolhe o lixo em que tropeça (BENJAMIM, 2007), como em uma ação sistemática, mas que envolve o fortuito: o que foi deixado, esses farrapos, poderiam ter facilmente sumido. O rastro é instável porque está constantemente sujeito ao apagamento, sua condição de existir passa pelo intencional e não intencional, pela forma paradoxal como se inscreve: podendo ser a imagem de algo que não existe – a presença da ausência, uma escrita da perda – e ao mesmo tempo a ausência de imagens – a ausência de uma presença.

Essa característica está diretamente ligada ao pensar historiográfico de Benjamin por apontar para a forma como o passado surge: “Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do ‘rastro’ remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado (...) e às estratégias de conversação ou de aniquilamento do passado” (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Ou seja, há uma dupla criticidade inerente aos rastros: à sua própria organização no sentido para o que ele aponta e no que a história deixou de lado através das interpretações globalizantes e “oficiais”.

A força da história (conceito importante na obra de Benjamin) advém, muito comumente, da concepção fragmentária e lacunar de tempo – em oposição ao tempo contínuo do positivismo. A dificuldade do anjo da história em ir ao encontro do passado é devido a tempestade que sopra contra ele, empurrando-o para o futuro de tal forma que ele não consegue observar os acontecimentos. O progresso, na forma dessa tempestade, impede essa aproximação dos acontecimentos e cria uma distância entre passado, futuro e presente. Esse trecho baseado no quadro de Paul Klee está nas teses sobre a história (BENJAMIM, 1994) e atenta para o

fato de que as ruínas, enquanto fragmentos, são o caminho para a quebra de visão positivista centrada na ideia de progresso e que assola o objeto da história.

A linearidade criticada por Benjamim na concepção de tempo histórico é pelo que ela deixa de fora ao operar com “(...) um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade” (1994, p. 229): o sujeito do conhecimento histórico que não se vê representado; um bloqueio epistemológico sofrido pela operação historiográfica que se imobiliza com uma representação cristalizada do passado; uma ligação causal entre os ocorridos da história. Em todos esses casos, o autor fala de um passado desprovido de presente e com um futuro seriamente comprometido, ou de outra forma, de um passado alheio ao tempo histórico.

Há um trecho divertido sobre esses pontos no prefácio feito por Sérgio Paulo Rouanet:

"Vou contar de novo a história da Bela Adormecida": assim começa um prefácio irônico que Benjamin escreveu para a primeira edição da *Origem do Drama Barroco Alemão*, e que ele teve a prudência de não publicar. Segundo essa

nova versão, a Princesa não é acordada pelo beijo do seu noivo, e sim pela sonora bofetada dada pelo cozinheiro em seu ajudante. O cozinheiro é o próprio Benjamin, a bofetada é a que ele pretende dar na ciência oficial, e a heroína é a Verdade, que dorme nas páginas de seu livro. (1984, p. 11).

Um elemento de desordem pode entrar nesse momento, então vejamos o bárbaro e o caráter da destruição:

Barbárie? Pois é. Nós a mencionamos para introduzir um conceito novo, um conceito positivo de barbárie. Pois o que traz ao bárbaro a pobreza de experiência? Ela o leva a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre houve aqueles implacáveis, cuja primeira medida era fazer tábula rasa. (BENJAMIM, 1986, p. 196).

Em alguns momentos Benjamim fala da força destrutiva que perpassa a história, à qual se relaciona o papel desempenhado pelo bárbaro que cria uma nova totalidade no presente:

O caráter destrutivo tem a consciência do indivíduo histórico cuja principal paixão é uma irresistível desconfiança do andamento das coisas, e a disposição com a qual ele, a qualquer

momento, toma conhecimento de que tudo pode sair errado. (...). O caráter destrutivo não vê nada de duradouro, mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda parte. (1986, p. 188).

É possível entender que esse caráter, em um contexto temporal de análise, quebra o continuum da história, evitando o peso da tradição e imprimindo uma fratura ao tempo. Tal fratura é a transformação do tempo linear em tempo histórico a partir da concepção de história com o qual atua o historiador materialista, presentificada na ideia de indivíduo histórico que, por ser jovem, sereno, provido sempre de disposição, atesta que o caráter destruidor rejuvenesce (BENJAMIN, 1986, p. 187). É uma maneira de afirmar que dentro do contínuo não há objeto histórico, ou pelo menos de forma não deturpada, esvaziada.

A tábula rasa é o começo após a ação de destruição, um começo que não significa o atemporal, mas o começo de outras histórias com o fim da “história-destino”, daí as ruínas; daí os novos relatos, que podem se originar na mesa de documentos do historiador ou no ateliê do artista prestes a alinhavá-los, almejando tirar do silêncio alguns fragmentos do mundo.

No andar do flâneur e do trapeiro o ato de recolher objetos significa inaugurar outro destino para eles: “Olhar para as ruínas é desejar a explosão, perceber o que fugiu ao continuum” (BENJAMIN, 2007, p. 517). Imaginando Benjamin como bárbaro, destaco esse trecho do autor: “O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho” (BENJAMIM, p. 187, 1986).

Ir ao encontro do progresso enquanto ordenador linear da experiência histórica é deixar de lado a temporalidade catastrófica da história, do tempo ameaçador e impedir o encontro com o sentido positivo (não positivista) que carrega a destruição. Se a história é formada por catástrofes, os significados importantes que foram deixados para trás tem a oportunidade de reaparecerem pelo sentido que ganham as ruínas no pensar Benjaminiano: de ser uma forma de conhecimento – na história e por ela. Gagnebin assim reflete:

De maneira muito próxima, a historiografia crítica de Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial (os oprimidos, *die Unterdruckten*), a revelia da historiografia em vigor e, também, por rastros de outras possibilidades de interpretação de uma imagem

imutável dos acontecimentos e das obras do passado [...]. (2012, p. 33).

Como entender a possibilidade de conhecimento que carrega a ruína se não pelo papel desempenhado por seu caráter destrutivo e criador, apontando outros caminhos seja para o artista, para o historiador ou o crítico – situação que prescinde de um gesto primordial: acreditar que o fragmento significa e que nele há um princípio construtivo.

A ruína precisa ser analisada enquanto tal, ato que ocorre durante o procedimento de reconhecer o passado no presente em que é observado. O passado enquanto atualização – tal como o conceito norteador do materialismo histórico (BENJAMIN, 1939, p. 2007) – é visto em seus escritos, mas que só pode existir em um presente que o torna legível.

É o tempo dos “agora”, pensado por Benjamim, por exemplo, a partir do que o autor chama de o índice histórico das imagens: “A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (2007, p. 505). Ainda, “O agora da cognoscibilidade é o momento do

despertar” (2007, p. 528). Lendo enquanto uma imagem, o “despertar” é a existência da ruína fora de um tempo linear, onde a mesma é um acontecimento do tempo, uma lembrança dele – o tempo inscrevendo-se como memória no presente.

Em uma relação história-ruína-passado a ruína, mesmo sendo o lugar da ausência, significa uma abertura temporal no sentido de constituir-se não somente uma marca do que foi, mas do que fazemos com ela agora, no instante mesmo do reconhecimento. Instante que é o encontro secreto entre as gerações precedentes e a nossa (BENJAMIM, 1939, p. 223), o momento da apropriação da reminiscência do passado pelo ato de recordar – mesmo ato que se faz presente na experiência dos moradores de Cococi e dos Baixis.

Ao pensar as regularidades e não regularidades da prática discursiva, Foucault aproxima-se de Benjamim quando, ao discutir a história, abandona o que chama de uma noção vazia de mudança (FOUCAULT, 2008, p. 225) e, também, uma concepção uniforme de temporalização tributária de continuidades. A mudança é tributária de um fazer da história onde o passado existe no momento em que é

reconhecido e a ruína opera o tempo do passado tal como: “O materialismo histórico que não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição (...) O historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse presente uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 230), ou seja, que não pode renunciar a ideia de transição, de conexões.

Um presente-transição, a ruína-passagem. O tempo da história e da ruína é um tempo em processo cujo chamado tempo universal seria, em sentido diametralmente oposto, a melhor imagem. Se a ruína significa um ponto de convergência entre o que está ausente e o que está diante de nós, é o caráter processual e de atualização que constrói a ponte para essa convergência, e que tiraria o sujeito histórico “do bordel do historicismo” e da companhia “da meretriz do era uma vez” (BENJAMIN, 1994, p.231).

A abertura dada pelo rastro dar-se-á em uma situação onde da mesma forma que o bárbaro, o historiador ou artista ao abrir caminhos precisam de uma guinada do olhar, de saber para onde direcionar sua atenção tendo em vista que a abertura pode se direcionar para múltiplos caminhos. Já que

ambos estão atrás de evidências, investir em uma sensibilidade para enxergar o insignificante é um caminho a se percorrer.

Giovanni Morelli, citado no livro “Mitos, emblemas e sinais” de Ginzburg (1999), por exemplo, ao deslocar o foco interpretativo para o insignificante, elaborou um método para averiguação de autenticidade de obras artísticas – pinturas – que revelavam, a partir de detalhes que estavam no corpo das pessoas pintadas e em outros espaços, a veracidade ou não das obras. A identificação da cópia foi baseada na atenção para o detalhe, como se este fosse imprescindível para uma cópia bem feita e que a ausência do detalhe ou mesmo diferenças em seu tipo, denunciaria o erro do falsificador.

Leio essa discussão levantada por Ginzburg da seguinte forma: os pormenores das pinturas são os rastros que devem ser considerados em sua potência para o conhecimento, tanto especificamente no caso relatado como no “lugar-ruína” e “lugar-memória”, onde os rastros deixados pelo tempo e os deixados pelos moradores ao andarem pelos seus locais de memória-esquecimento, são as pistas, frestas,

que me levam ao entendimento de várias questões. Rastros que estão entre o tempo da inscrição e o tempo do reconhecimento.

A aproximação que fiz entre Carlo Ginzburg, Benjamim e meu trabalho partiu da ideia da atenção ao detalhe, ao que desaparece. Ao mesmo tempo acho necessário ponderar a fim de não esvaziar essa analogia e trazer uma maior contextualização. Diferentemente de Carlo Ginzburg, onde a lógica de trabalho do detetive culmina na busca por um desfecho, Benjamim não opera com essa busca, não faz referência a desfechos coerentes ou mesmo acredita que deva haver um desfecho. Jaime Ginzburg expõe uma atenta opinião sobre a perspectiva de Benjamim e de Carlo Ginzburg sobre o rastro:

Os rastros perante o caçador, para o historiador italiano, permitirão que seja obtida uma conclusão, capaz de sustentar uma ação prática. Para o pensador alemão, diferentemente, rastros não propiciam totalizações conclusivas. (GINZBURG, 2012, p. 125).

Nas descobertas que a ruína permite, o processo de investigação revela-se mais fecundo do que propriamente

chegar a um resultado. No exemplo de Farocki, houve uma interpretação de rastros visuais que constituiu outra visão sobre aqueles acontecimentos históricos e sobre os próprios rastros, sem necessariamente buscar um desfecho. Ao contrário, vejo que Farocki deixou margem para novas impossibilidades virem à tona, onde os rastros não significam a busca por uma narrativa indiciária – como nas investigações de Morelli.

Carlo Ginzburg atenta para o contexto mais geral de formação do paradigma indiciário nas ciências humanas do final do século XIX. Como também para um cenário mais antigo sobre o paradigma indiciário ou divinatório – a despeito da figura do caçador e do adivinhador que seguem pistas para construírem seus caminhos. Essa diferenciação é importante porque o paradigma do século XIX ao qual o autor refere-se é ligado à semiótica, cujo interesse é, entre outros, “(...) analisar escritas, pinturas ou discursos” (1999, p.171).

O detalhe revela. Aqui há um ponto de partida que, de forma análoga, espalhou-se por trabalhos diferentes, como nas pistas que foram entendidas como sintomas, indícios ou signos pictóricos – em Freud, Conan Doyle e Morelli,

respectivamente (GINZBURG, 1999, p. 150). Ou seja, embora distintas a psicanálise, o romance investigativo, a análise dos quadros e, em um contexto mais amplo, a medicina, valeram-se de detalhes, minúcias, despojos, em seus procedimentos cognoscíveis além, como afirma Jaime Ginzburg, “(...) de uma capacidade de imaginação narrativa” (2012, p. 120).

Capacidade seja na atenção do detetive para o objeto deixado; no momento em que o colecionador encontra álbuns de anônimos e imagina caminhos – por exemplo, Rosângela Rennó em “Menos-valia”; na operação do historiador que reivindica a transformação do rastro em documento e arquivo (RICOEUR, 1997); naquele traço psíquico que, não refugado pelo olhar de Freud em seu método interpretativo, era uma chave de acesso ao inconsciente – com muita atenção Ginzburg pontua que a influência de Morelli em Freud dá-se antes da elaboração dos principais estudos para uma teoria da psicanálise, em uma “fase pré-analítica” (1999, p. 148).

Ou ainda: o caçador ao acompanhar os rastros no chão; observar as marcas no chão das casas seculares de Cococi; encontrar uma foto esquecida dentro de um livro; situações cujo esforço de voltar atrás se faz necessário.

Enfim, penso no que atrai o criminoso, o detetive, os artistas. Porque não aproximar, então o trapeiro e o bárbaro do psicanalista e do detetive quando Benjamin afirma: “A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história” (1984, p. 204).

O Polaroid deixará rastros instáveis para um futuro que não necessariamente pode contar com a concretude material da fotografia, dado que o material está se deteriorando. Ademais, as caracterizações admitidas, rechaçadas ou que se misturam sob o olhar da materialidade, não deixam de fazer referência ao mesmo ponto:

O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa, cuja formulação mais simples poderia ser “alguém passou por lá” (GINZBURG, 1999, p.152).

Quero encaminhar o debate sobre ruínas com dois desdobramentos-digressões: as quatro fotos de Didi-

Huberman e a foto da mãe de Barthes – duas buscas proporcionadas por perdas e ausências. O que subjaz, a meu ver, a reflexão feita pelo primeiro em “Casca” (2013) é que o texto é um exercício do olhar, já anunciado na terceira linha do texto. O fragmento observado – pedaços de bétula, árvore típica na Polônia – convida o olhar ao ato inaugural da descoberta e do estranhamento. Ele joga com o instante em que escreve, com as fotografias de Auschwitz-Birkenau e com a imagem que nós temos do campo de concentração – a ruína admite múltiplas temporalidades.

As cascas da bétula representam “algo não escrito que tentamos ler” – as impossibilidades da história entrevista nas ruínas. A ideia de escrever o texto e todas as reflexões representa a forma como o autor foi tocado por esses objetos. Ao longo do texto vão se multiplicando, de formas muitas vezes alegóricas, referências às fotos do campo tiradas por Didi-Huberman e as quatro fotos feitas clandestinamente por um membro do Sonderkommando (grupo formado por judeus encarregados de carregar outros judeus mortos em campos de concentração durante a Segunda Guerra – entre outros serviços indicados pelos alemães).

Em uma delas o autor faz alusão às cercas vistas ao longo de todo campo como uma indicação de aprisionamento da vida e da vista (DIDI-HUBERMAN, 2013). Ora, também alegoricamente, vejo o autor ultrapassá-las com seu “olhar arqueológico” quando usa a potência narrativa de olhar e imaginar e de imaginar para chegar à realidade. E a partir dela chegar ao inimaginável do que foi Auschwitz nos capítulos da história: “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 117).

As cascas, a partir desse “esconder pra ver”, são um testemunho para a produção de memória. “As bétulas, a rigor os únicos sobreviventes que continuam a crescer ali”, “essa coisa não escrita que tento ler”, são a imagem da ruína que cresce em meio ao embate temporal: o que ela deixa ver e quais relatos são produzidos nesse intervalo.

Além das bétulas há as marcações no chão dos galpões, os entulhos, a luz forte, os arames farpados e outros traços sufocantes que faziam Didi-Huberman imaginar o que aconteceu naquele espaço. Esse esforço do imaginar trabalha



com a imagem do campo que a maioria das pessoas tem, mas há outra imagem atual que é a da musealização de Auschwitz: alguns galpões foram totalmente reformados para abrigar propostas museológicas que contariam a história do holocausto.

Só que essa estratégia se fez com o apagamento das marcas do que sobrou, paredes e novas construções foram levantadas para concretizar um estranho projeto de memória: “Mas o que dizer quando Auschwitz deve ser esquecido em seu próprio lugar, para constituir-se como um lugar fictício destinado a lembrar Auschwitz?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11). O algo que não existe mais, apontado pelos vestígios, faz-se mais palpável em termos de interpretação do que foi o holocausto, do que o algo que está lá da proposta memorial.

A despeito do modo de existência e funcionamento da imagem em “Casca”, o trabalho narrativo de Barthes trata de observações feitas a partir de fotos, uma em especial, que é a fotografia de sua mãe não exibida no livro, vista como: “(...) A pressão do indizível que quer se dizer” (BARTHES, 1984, p.35), assim comentou sobre sua atração por fotografias. Dessa foto não mostrada no livro destaco o olhar inventivo

que, num investimento de teorizar sobre certo estatuto da imagem fotográfica, chamou atenção para os caminhos imaginados e ficcionais que fazem o real existir.

A construção do texto de Barthes é como um percurso onde ele, a partir do processo de escutar e ser atraído pelas imagens, vai testemunhando sobre o que surge: sobre formas de relacionamento com a imagem, como o real, a memória, a imaginação. A imagem-detelhe desencadeia um fazer-pensar que nem sempre remete a esse mesmo fazer, mas ao lugar da ausência da foto da mãe e a presença da dor de sua perda que detona a escrita do texto – e, porque não, a aventura dos rastros. Barthes explica essa aventura:

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar com os raios retardados de uma estrela. (1984, p. 121).

Acredito que os dois textos são experiências de olhar imagens, de sermos capturados e habitados por elas, um forma imersão. Em ambos, uma ausência construtora: Barthes não exhibe a foto que mais lhe envolve – a de sua mãe. Didi-Huberman descreve que uma das quatro fotos foi

retirada de um memorial em Birkenau porque o ângulo não interessava, por mostrar apenas as árvores, sendo esta foto, para o autor, justamente a que lembra o perigo que foi produzir tal testemunho.

A “aventura” (no sentido de advir algo e outro não), aquilo que para Barthes (1984, p. 36) define o “estalo” para a atração por determinadas fotos, é como o “relampejo” do passado reconhecido como perigo em Benjamim (1994); é a inscrição-efeito que as lascas de bétulas e as fotografias desempenharam em termos de relato para Didi-Huberman. Comum a ambos existe a capacidade de transformar detalhes em meios para o pensamento, de pôr o aparentemente insignificante em seus processos criativos.

Vejo o rastro como uma miragem: imagem possível de algo que vemos sem existir, mas que passa a existir quando acreditamos nela no momento do olhar. Uma “miragem de grande síntese” (GINZBURG, 2012, p.108) que, ao não trazer o sentido profundo das coisas, refere-se ao que não foi dito, pede uma compreensão do passado. É a nossa vontade – poderia trocar por narrativa? – e a forma como ela nos toca que a cria.

Pensar as reminiscências não como um lugar do passado, mas o local de desenvolvimento de uma sensibilidade estilística contemporânea (BENJAMIM, 1984), foi para o autor a maneira de entender a força criativa e, para mim, o meio de afirmar que a ruína precisa da contemplação para ser reconhecida e do relato – visual, escrito, oral – para ser inscrita.

Penso a narrativa como o gesto que pode operacionalizar a capacidade de testemunhar dos vestígios. Ao discutirem o paradigma indiciário em Ginzburg e determinados textos ficcionais sobre a guerra colonial em Portugal, Vecchi e Ribeiro afirmam: “Assim, só a narração confere sentido aos rastros, inserindo-os numa série coerente de eventos, passíveis de serem narrados” (2012, p.95). Nesse caso, posso tecer as seguintes implicações: os restos precisam ser narrados para existir? A que nível de existência estou me referindo, ao da capacidade de comunicar?

Os trabalhos artísticos são um caminho, na forma de experiência da imagem, para a compreensão dos modos de aparição da ruína (frágil, instável, lugar da falta e da escrita, marca temporal, da passagem do tempo). Além disso,

permitem aproximações entre imagem e rastro, colocando de forma muito pontual a importância do trabalho narrativo. Dialogo novamente com Ginzburg: “A categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado” (2012, p. 115).

Outro ponto: adentrar a conceituação de ruína pelo seu funcionamento, levando em consideração os contextos estudados, é importante para entender os sentidos de ruínas que sobressaem de Cococi e dos Baixis, sentidos conectados às iminências. A iminência está em aberto e é instável por ser da ordem do “estar prestes a acontecer”; é instável porque, no contexto da memória que está sendo elaborada, estão indivíduos recordando a partir de restos – restos que fazem a memória vibrar.

Um aspecto que destaco do contexto ruína-narrativa é observar o que ocorre durante o ato de narrar: sobre a presença das pessoas, sobre o que ficou de fora, a relação intersubjetiva. É uma maneira de dizer sobre a passagem: a narração como uma descrição da minha presença, sobre a minha passagem e o que os meus olhos dão conta de ver no

ato da passagem. Como minha inserção em Cococi interfere na natureza do relato gerado? Relações de empatia só fazem sentido para sentidos políticos do trabalho de campo do antropólogo ou é algo que influencia a natureza enunciativa, mesmo não estando discriminada de forma direta?

Finalizo aqui pensando que trabalhar com a ruína, seja em meio à teoria do conhecimento em Benjamin, como elemento epistemológico na prática de pesquisa em Ricoeur ou como detonador na prática artística, é aceitar a sua instabilidade e ser trazido para o seu ambiente de funcionamento – onde me situo como fotógrafo e pesquisador. O trabalho da narrativa é uma maneira de entender a ruína e suas conceituações, ao passo que este exercício tanto é possibilitado pelos rastros, como evidencia a potência do residual.

Ao me deixar guiar pelos personagens de Benjamin fui encontrando as capacidades da ruína: de apontar para locais não-vistos, até inexistentes. São personagens-alegorias do autor que, em sua companhia, conseguiram minimamente organizar-me no mosaico que são seus escritos. São

personagens que não só povoam seus escritos, mas são matizes do seu pensar e que delineiam um campo discursivo.

Por que a ruína? Porque nela sobrevivem as histórias, o que não foi; ao mesmo tempo a ruína desempenha funções narrativas onde cabem tanto a memória como o esquecimento, o apagamento e a busca pelo que poderia ter existido: esses são alguns dos paradoxos fundamentais da noção ruína, necessários a esse trabalho na medida em que não perco de vista o ensaio fotográfico e os relatos dos moradores.

Com esse paradoxo, surge um veio de análise fecundo que, para mim, é inerente à noção de ruína: a desconfiança, o equívoco, o suspeitar do dito e não dito. Os arquivos, além de serem um material para a ruína no sentido de frestas abertas, tornaram-se para o campo artístico um vetor para a desconfiança, sendo fundamentais para lembrar o esquecimento. Sigo no próximo capítulo com essas ideias e, tendo em vista os debates desse Contato, parto para os sentidos que a ruína pode ter e do seu potencial narrativo tendo em vista as experimentações dos arquivos pela arte.

Assim, pergunto-me: o valor de conhecimento dos rastros está na função heurística que estes podem desempenhar para a memória? Que tipos de enunciação os arquivos podem assumir na arte? Vou fuçar arquivos, abrir gavetas e sigo na escrita com essas perguntas.

**CONTATO 5.**  
**ARTE DO ARQUIVO: PRECISAMOS DE**  
**PASSADOS MAIS ATUAIS ?**

A transformação do arquivístico é o ponto de partida e a condição de uma nova história. (CERTEAU, 2013, p. 73).

Sobre o “O tempo da desconfiança” (CERTEAU, 2013, p. 48): ao tecer críticas ao positivismo, Certeau esclarece que a interpretação histórica não deve estar situada em um lugar onde a sucessão de acontecimentos no tempo e a falta de crítica aos documentos seja central. A perspectiva de uma história objetiva, tão comum na historiografia do século XIX, foi derrubada, entre outros por uma crítica à prática do historiador e a maneira como este lidava com suas fontes.

Na “anarchival society” (JAKOBSEN, 2010), os artistas estão à procura de arquivos e questionando as primeiras narrativas veiculadas por eles, em uma postura de pensar como as práticas do campo da arte estão significando esses materiais e criando outros lugares para os arquivos e o passado se estabelecerem – e, também, serem interpelados. Postura bem sintetizada quando o autor afirma que: “Assim, o

passado arquivado é algo mais e além do passado que foi” (p. 135, 2010)<sup>13</sup>.

Penso que a arte contemporânea e a fotografia estão construindo desconfianças. Nesse Contato vou debater as narrativas que surgem com/pelos arquivos e suas interferências na memória ao possibilitar caminhos para contestação de versões ditas oficiais ou “originais”. As mudanças sobre a noção e estatuto do arquivo serão fundamentais para as análises e aparecerão em vários momentos.

Seguirei, então, esta linha, ou uma série delas que vão se misturar e fazer curvas: pensar como as narrativas pautadas em arquivos-restos tratam de esquecimentos e memórias; quando os arquivos, após o investimento artístico, renovam-criam testemunhos; a sua capacidade de inaugurar referentes para a compreensão de acontecimentos; pensar sobre o arquivo como objeto. Essa linha sinuosa também será alinhavada pelo meu ensaio fotográfico.

---

<sup>13</sup> “Thus the archived past is something more and other than the past that was”.

O contato com autores do campo da história dar-se-á pelo caminho aberto pela historiografia no que toca a revisão crítica de suas fontes, e pelas experiências construídas após sucessivas rupturas e construções epistemológicas pelo qual passou o seu saber. Acreditando que artistas, ao trabalharem com arquivos, elaboram relatos que questionam os acontecimentos do passado e do presente, acho fecundo o contato entre essas diferentes, porém próximas, artesanias do pensar.

Seja qual for a perspectiva das áreas de conhecimento (arte, história, sociologia etc) em questão, a exploração das fontes (e aqui entendo os arquivos enquanto fontes: orais, visuais, escritas) aponta para as possibilidades do contar quando tomadas por olhares atentos, na intenção de elaborar sentidos para a história. Por outro lado, a recusa das fontes (seja por razões políticas ou ideológicas) pode silenciar os materiais e comprometer sua exploração pelas gerações futuras, correndo o risco de emudecer os vestígios: “Sem dúvida, essa combinação entre *permissão* e *interdição* é o ponto cego da pesquisa histórica e a razão pela qual ela não é compatível com *qualquer* coisa” (CERTEAU, 2013, p. 63).

*[diário de campo]* Aqui uma pausa na escrita (escrevo numa tarde em 15-06-16). Vou para o III Fórum Latino Americano de Fotografia cuja proposta é debater identidade e conflitos na América Latina, tendo como detonador os arquivos fotográficos... ...Assumindo meu lugar (22-06-16), volto do evento por onde, entre tantas passagens, estava circulando com minha edição de “A câmara clara” e escrevendo sobre arquivos e outros assuntos no próprio livro – minhas inscrições de pesquisa e descobertas de leitura. O livro que desde 2007 estava em minha estante era procurado para explicações sobre teoria fotográfica, mas nesse instante foi uma fonte para pensar as relações sensíveis e poéticas com as imagens.

Nesse hiato de tempo entre as consultas ao livro, quitei dívidas (minhas, como pesquisador da imagem) e fiz conexões entre imagem e arquivo, principalmente sobre as formas e enunciações que vestígios assumem na arte. Por hora me interessa falar sobre o que fotógrafos, historiadores e artistas fazem com os documentos.

Documentos ou arquivos? Documentos como rastros? Coleções? Os sentidos dessas palavras vão aparecendo e

misturando-se ao longo do texto e, mesmo a prática artística disponibilizando uma organização que facilita seu entendimento, acho importante alguns pontos serem esclarecidos. Em um conhecido estudo, Ricoeur (1997) explora os intercâmbios entre arquivo, documento e rastro onde sua existência dar-se-ia de forma relacionada.

Na esteira das críticas aos procedimentos positivistas na lida com o passado, claramente às dirigidas à autoridade das fontes, o rastro é aceito e institucionalizado como forma de investigar a memória pelo historiador, que assim o faz pela crítica metodológica e epistemológica ao uso de documentos. Em uma conceituação básica o rastro é algo que remete a passagem (tempo) de algo deixado (espaço) no passado, fruto de ações que se inscreveram e adquiriram o estatuto de rastro por algum tipo de “reconhecimento” no presente – para Ricoeur (2007), o reconhecimento é o ato da memória por excelência. Numa síntese do rastro a partir da ideia de efeito-signo (RICOEUR, 1997, p. 202), ele é a marca (relação de causalidade) de uma passagem (relação de significância).

Ao reconhecimento do rastro (estou sempre considerando uma prática – do artista, historiador, leitor,

coleccionador etc) segue o trabalho de organização, de recorte, chegando as características de documento, no caso, um objeto que carrega informações. O reconhecer – o choque do acontecimento (RICOEUR, 2007) – deve ser acompanhado por algum investimento de organização para que o rastro torne-se informação que será consultada e ordenada em unidades maiores, um conjunto de documentos, momento esse em que surge a ideia de arquivo.

Nessa tríade, passando pelo documento e indo até o arquivo, é sugerido um sentido que diz respeito à criação e, também, à guarda gradativa de informações. Não necessariamente o arquivo está sempre acessível, já que alguns deles são particulares e não abertos à consulta. Mas por se tratar de volumes de materiais – visual, sonoro, escrito, pictórico – organizados, penso que há o convite para compartilhar, o que ajuda no seu reconhecimento como local de saber específico e que detém certa autoridade sobre um ou mais assuntos. Nesse caso, o compartilhamento entra na conjugação do que seja o arquivo ou a coleção<sup>14</sup>. Mesmo

---

<sup>14</sup> O colecionismo de materiais fotográficos no Brasil tornou-se muito evidente após sucessivas iniciativas de exibí-los e pelos eventos destinados a sua discussão. A título de exemplo cito eventos e coleções:



destacando de forma aproximada as denominações, ambas guardam diferenças enquanto maneiras de organização.

O que eram as caixas e mais caixas com rolos de filme de Vivian Maier<sup>15</sup> deixadas em um porão? O que nossas fotos comunicam dentro de gavetas? O acesso é o primeiro caminho para o fazer existir as fontes: não há reconhecimento do que não existe. As fotos de quatro décadas (1600 rolos de filmes não revelados e 30 mil negativos) compradas em leilão de antiguidades são o arquivo de uma vida, da vida de Maier entre o ser babá nos EUA e o fotografar nas ruas. A compra do material por John Maloof tirou-o de arquivo morto e o transformou em “fragmento vivo” (SLEIGH-JOHNSON, 2015) – ideia considerada importante pela autora na reformulação contemporânea do significado de ruína.

No plano da conceituação, a disponibilização dos arquivos cumpre a função atribuída tanto à ruína como à

---

“II Seminário Studium: Coleções Fotográficas” (UNICAMP, 2013) e a coleção de fotografia brasileira do século XIX-XX do Instituto Moreira Sales.

<sup>15</sup> “Finding Vivian Maier” (2013), de John Maloof . Seguido do lançamento do livro “Vivian Maier: a photographer found” (2014).

memória: de possibilitar uma abertura, de informar sobre narrativas que não tiveram a devida consideração e abrir caminhos para interpretar o passado.

Vejo que a tríade proposta por Ricoeur pode abrir acessos a informações sobre temas e capítulos da história, como também à perspectiva crítica a partir da qual rastros, arquivos e documentos são analisados: “Se os arquivos podem ser ditos instituídos, e os documentos, coletados e conservados, é com o pressuposto que o passado *deixou* um rastro, erigido por monumentos e documentos como testemunho do passado” (1997, p. 200).

Como parte desse trabalho crítico, os materiais arquivísticos são usados como apoio e não como garantia (RICOEUR, 1997), sem nenhum efeito de verdade ou de “monumento”. Em diálogo com Jack Le Goff, o autor afirma que, se as atuais compreensões afastaram os ventos do positivismo com sua escrita referenciada por monumentos cuja intencionalidade era exaltar os grandes feitos do passado, os documentos não estão imunes à crítica ideológica:

“(...) os documentos não se mostram menos instituídos do que os monumentos, não menos edificadas do que estes em proveito do poder e dos poderes. Nasce uma crítica que assume como tarefa descobrir o monumento que se encontre atrás do documento” (1997, p. 199).

A crise do historicismo e a abertura para o conhecimento (CERTEAU, 2013) foram um caminho para as críticas às fontes escritas como únicas e, conseqüentemente, por estas conformarem uma visão de arquivo, de documento e de autoridade. A crise permite um outro discurso sobre o passado pelo aceite de outros materiais e formas de registro, cujo encontro com o passado se dá pelo ato de narrar – problematizando a história –, pela relação diferenciada com o tempo – fuga à cronologia – e como as fontes podem ser usadas para contrariar ideias, teorias e acontecimentos. É o que Armando Queiroz realiza em “Documentos” (trabalho comentado mais a frente) ao trazer para o debate público a prática de morte no norte do Brasil.

Outra contribuição que destaco de Ricoeur (1997) é entender o rastro como um operador temporal. O rastro permite a localização temporal de sua passagem (no espaço), principalmente visto na articulação entre este e a datação

(1997, p. 203): no momento do reconhecimento do rastro este passa a ter um lugar no tempo (medido pelo tempo do calendário).

De outra maneira, seria pensar uma identificação temporal do reconhecimento. Datar seria situá-lo no contexto em que foi reconhecido, mas sem necessariamente imprimir a perspectiva linear aos acontecimentos. Assim expõe Ricoeur: “É no tempo sucessivo que é preciso reconstituir a significância do rastro, ainda que este não esteja contido na pura sucessão” (1997, p. 207).

A expressão “tempo sucessivo” indica um movimento, quer dizer que na dinâmica do tempo, no seu decorrer, o rastro pode ser identificado e essa identificação pode mudar – o andar da carruagem vai pedir outras identificações, ela não é estanque. Assim, trago essa discussão por duas razões: o rastro como operador temporal é um instrumento na refiguração do tempo pela narrativa histórica (RUCOEUR, 1997, p. 209) e, segundo, por adquirir valor epistemológico para a memória:

Se, portanto, nem a revolução documentária  
nem a crítica ideológica do documento \

monumento atingem em seu fundo a função que o documento tem de informar sobre o passado e de ampliar a base da memória coletiva, a fonte de autoridade do documento, como instrumento dessa memória, é a significância ligada a essa memória. (RICOEUR, 1997, 200).

O processo de entender o rastro também envolve o intervalo entre o que ficou na sua passagem e o seu reconhecimento, por exemplo, quando Boltanski coleta fotografias de anônimos vitimas do holocausto e os reconhece como testemunho dentro de seu processo criativo. Esse momento lacunar é a hora de “decifrar, no espaço, o estiramento do tempo” (RICOEUR, 2007).

O filme Polaroid é um exemplo, já que sua identificação hoje não é a mesma de outrora. Ao considerar a trajetória desse material – como instrumento para verificação da situação de luz até alegoria da ruína – percebo várias localizações no tempo. A forma como ele aparece em minha pesquisa fornece outra referência temporal ao filme, já que as situações criativas que envolvem seu uso em nada remetem a outros momentos dessa trajetória.

De forma imaginativa os artistas fundam – evoco aqui o sentido de estabelecer “algo” e não do “algo” originário – outras referências para aquele objeto e fazem nosso olhar se movimentar dentro dessas novas relações. Ao serem tirados de uma cronologia os objetos – como rastros – ficam abertos e se organizam em uma temporalidade fraturada pela ação do artista: os objetos não obedecem ao tempo de sua existência e nem a linearidade da história, mas ao tempo do acontecimento – penso ser esse o momento em que os preguiçosos que passeiam pelo jardim da ciência são substituídos pelos artistas<sup>16</sup>.

Os trabalhos artísticos são capazes de inaugurar outra plataforma de observação do que se passou? Qual seu potencial de estabelecerem-se como relatos válidos? Nas próximas páginas sigo perguntando-me como a imagem coloca em diálogo o passado, o arquivo e a ruína. Para tanto, fiz três proposições de leitura do portfólio das obras aqui comentadas: a produção atual de arquivos; a “montagem” de

---

<sup>16</sup> “Precisamos da história, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam no jardim da ciência” (NIETZSCH apud BENJAMIM, 1994, p.228).

arquivos-objetos; e quando as experiências visuais com arquivos denunciam formas de silenciamento.

Figura 7: “Bajo Sospecha: Aquí Todos Somos Suspeitos”.



Fonte: Bernardo Oyarzún no (foto da exposição no Itaú Cultural).

O trabalho que o chileno Bernardo Oyarzún fez com retratos joga bem com a ideia de rastro-documento e de tempo. “Bajo Sospecha: Aquí Todos Somos Suspeitos” teve início quando o artista foi abordado na rua por policiais e levado à delegacia ao ter sido confundido com um assaltante. A razão para a identificação, segundo o artista, foi unicamente pelos seus traços indígenas.

Baseado no método de documentação criminal com as tradicionais fotografias de frente e de lado dos condenados, Oyarzún reproduz esse modelo com ele mesmo colocando-se como criminoso sendo o trabalho composto por: autorretrato, um retrato falado e mais 170 retratos de seus familiares. Pensado como uma instalação, a ação cria documentos que aludem ao tratamento estigmatizador sofrido historicamente por indígenas e imigrantes no Chile e em outros países latino americanos.

A alusão aos preconceitos é concretizada em uma exposição com documentos que discutem o passado e o presente de populações estigmatizadas, a partir de material produzido contemporaneamente. Este, por sua vez, funciona como documentação pelo jogo feito entre o sentido inicial da fotografia criminal e aquele produzido pela organização artística – na denúncia e com certa ironia.

Vale lembrar, como pequena digressão e a título de mudança de olhar sobre a história, os exemplos da fotografia antropométrica, que apontavam desvios para o crime a partir de traços físicos que eram catalogados e usados como referência. Esse é o exemplo de documentação produzida de

forma objetiva, pautada em critérios racionais, mas com grande efeito de ficção – pra não dizer quase “nonsense”. O trabalho do chileno é uma documentação inventada que traz muito mais efeitos de realidade.

O ponto forte da ação de Oyarzún é tensão na concepção do documento: tendo o contexto do preconceito sofrido e da denúncia veiculada, ele faz surgir a “documentação”, fonte que fica disponível para consulta. “Mas ele não é bandido”, penso. O que traz essa afirmativa? Esse “falso” capítulo, digamos assim, faz lembrar a ficção dos retratos criminais. Nesses retratos ou no autorretrato de Oyarzún, onde funciona melhor a veracidade que sobremaneira invade os documentos?

Al mesclar fotografía/documento, fotografía/arte y fotografía/performance, nos recuerda a todos que estamos listos para aceptar visiones equivocadas, siempre e cuando estén documentadas en fotografías con sellos oficiales<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Citação retirada da documentação do trabalho disponível na exposição “Arquivo: Ex Machina”. Fotos e informações sobre as obras e os respectivos processos de produção faziam parte desse material, em formato de arquivo, onde o público visitante podia escolher o que mais lhe interessava e assim montar seu próprio arquivo da exposição.

A documentação forjada foi necessária ao entendimento de problematizações atuais também na obra de André Penteado, que para chegar ao passado do que foi a Cabanagem no Pará, organizou uma ação cujo principal vetor foi a produção de documentos (principalmente fotografias) a partir da pergunta de onde estão os vestígios da Cabanagem no Pará hoje: “(...) um projeto que tenta investigar – fotograficamente – um momento de revolução de nossa história” (PENTEADO, 2015).

Figura 8: “Cabanagem”, 2015.



Fonte: André Penteado.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> <http://estudiomadlena.com.br/en/editora/cabanagem-andre-penteado/>

O livro, concebido como arquivo, contém três “documentos” dentro de uma espécie de pasta: em forma de panfleto, uma historiadora explica o que foi a Cabanagem (1835-1840), as centenas de mortes decorridas do conflito, a formação da Amazônia etc; um segundo com fotos de vários locais que guardam algum tipo de relação com o conflito; e outro com fotos de pessoas que contam histórias da cabanagem a partir de suas experiências e memórias: historiador, mestre maçom, dono de cartório, líder comunitário e até deputado dizendo-se herdeiro político dos cabanos.

Todos os lugares e pessoas são concretizações de uma lista feita pelo artista na época do projeto. A liberdade da concepção gráfica e uso de materiais intensificou a ideia de construção de arquivo e memória no projeto. Um pouco de como foi a pesquisa:

É assim que trabalho em todos os meus projetos: as ideias servem somente para me colocar no lugar em que as imagens se oferecerão a mim. (...). Percorrer Belém e o interior do Pará buscando rastros, traços e vestígios de algo que quase nada sobrou: uma ideia, um pensamento, 30 mil mortes. (PENTEADO, 2015).

O “reconhecimento” expresso por Ricoeur está relacionado a documentos originados de rastros deixados no passado. As obras acima causam uma tensão dado que, mesmo partindo de livros sobre a história e outras fontes, o foco é fazer existir uma documentação atual onde o relato sobre a história só existe com a concretização desse material – as fontes e o reconhecimento estão/acontecem no tempo presente.

Como lidar com esses tempos? O artista ao colocar essas questões pressiona o historiador a ampliar o que entende por fontes e documentos? Podemos questionar e não concordar com algumas concepções de arquivo, mas não vejo como ignorar mudanças postas pela arte no que toca ao seu funcionamento e função e, ainda, ao que pode tornar-se um arquivo. Vejo tal condição como necessária, porque como aceitar e lidar com usos trazidos pela prática artística se não com um estatuto que lhe comporte?

Trabalhar com outro entendimento desse estatuto (problematizar a organização, manipulação, criação, partilha dos arquivos) é criar um descompasso entre os materiais e seus usos, entre a arte e a história, entre a arte e o presente

que, por vezes, carece de estabelecer passados mais atuais. Arrisco a dizer que um dos mais importantes caminhos da arte e da fotografia é quando ambos destinam grande atenção ao que foi esquecido, é estabelecer uma memória do esquecimento por meio de todas suas capacidades poéticas e criativas. É, assim como o trapeiro, dedicar-se às impossibilidades da história, ao que poderia ter sido, a um determinado devir do passado.

Tanto o saber-dizer do historiador quanto as estratégias artísticas vetorizam essas práticas. O que Certeau nomeia como “saber-dizer” (2013) é a organização sofrida pelos materiais na hora da escrita, uma ordenação discursiva própria do campo de conhecimento onde ela está sendo produzida. A “imagem-montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2012b) seria um procedimento semelhante: é a organização discursiva-ideológica-exposicional que não só precede mas faz parte da criação da imagem – ambas as estratégias podem imprimir outra semântica ao arquivo.

Qual o lugar da escrita-montagem do artista? Artistas como Armando Queiroz, Rosângela Rennó e Christian Boltanski colocam os arquivos entre a história e o presente,

onde a inventividade narrativa potencializa a descoberta e propõe outros ordenamentos da atualidade. O impulso de arquivo na arte contemporânea – “archival impulse” (FOSTER, 2004) –, segue na esteira aberta pelas reconstruções de sentidos da história pela arte, atuando justamente nas falhas da memória: “Um comentário final sobre a vontade de “conectar o que não pode ser conectado” na arte arquivística” (FOSTER, 2004, p. 21)<sup>19</sup>.

Os papéis, crânios, documentos, listas são os restos que fazem parte do universo de trabalho de Armando Queiroz que, em obras, são a memória da violência esquecida na Amazônia: “Midas”, “Ouro de tolo”, “Pilatos”, “Documentos”, “Tiro e eco”. A ação “Documentos” é composta pelos “autos da devassa”, “certidão de óbito” e “listas de morte”; e “Ouro de tolo” por dezesseis arcadas dentárias de garimpeiros de Serra Pelada. Ambos, em experiências significativas com materiais, contam um dos capítulos mais conhecidos da devassa da Amazônia.

---

<sup>19</sup> “A final comment on the will “to connect what cannot be connected” in archival art”.

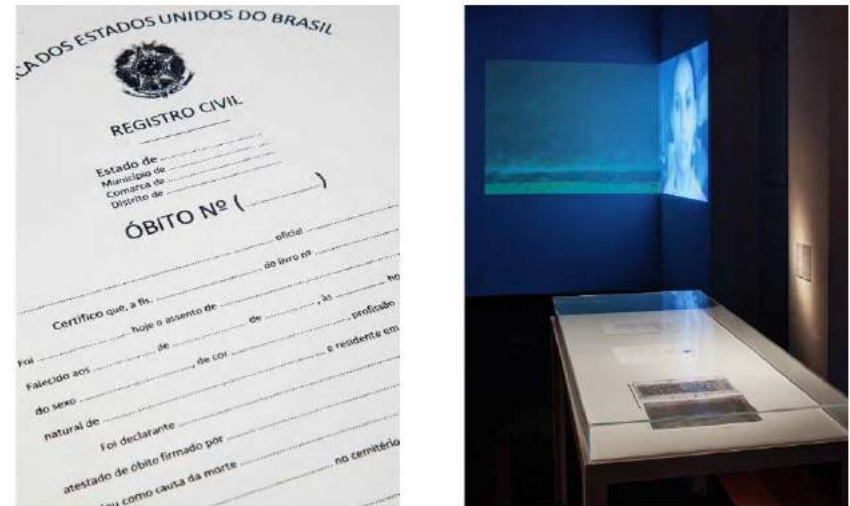
As dentaduras nas caixas transparentes, como objetos deslocados, representam o que foi arrancado: o sonho da riqueza que levou centenas de homens e mulheres a abandonarem suas casas. O brilho da arcada em destaque é uma provocação, de luz que brilha, mas não existe mais, uma luz que recorda o fracasso e a morte. É o mesmo vazio da certidão de óbito em branco que entra no circuito de significação de Queiroz, quando este esclarece a violência que qualquer indivíduo pode sofrer pelo simples fato de lutar pelo seu direito de acesso a terra.

Figura 9: “Ouro de Tolo”



Fonte: Armando Queiroz (imagem da exposição no MAC-USP Ibirapuera, 2010).

Figura 10: “Listas de morte”.



Fonte: Armando Queiroz (Galeria de Arte Juvenal Antunes, Rio Branco – Acre, 2010).

As “listas de morte” que encontramos com facilidade na internet, quando visualizadas em sua organização oferecem uma arquitetura obscura: indivíduos assassinados que, rigorosamente divididos em tabelas informativas, viraram estatística. A disposição das informações lembra a organização das chacinas, com seus locais e alvos certos. As certidões em branco, olhá-las ao lado das listas, traz o sentimento horrendo da espera na forma de interrogação: quem será o próximo nome vitimado pelo estado de exceção



vivido pela região norte do Brasil? As instalações são a memória do que Queiroz chamou de “excesso de todos nós”, é o passado trazido à tona como esquecimento – como em “Casca” (DIDI-HUBERMAN, 2013), os objetos são o melhor testemunho do que ficou.

A violência do esquecimento parece ganhar medida, inscrever-se organicamente no corpo do índio no vídeo “Ymá Nhandehetama” (“Antigamente fomos muitos” – 2009 –, tradução do Guaraní<sup>20</sup>), onde o índio Almiros Martins relata suas visões sobre a questão indígena no Brasil. A fala cortante, ininterrupta, sem cortes, parece nos lembrar da continuidade do passado indígena no Brasil, onde ele não reluta em dizer: “A história tem escrito as suas linhas em vermelho, sangue vermelho, sangue indígena – assim como foi de outros também, como do negro”. A voz pausada e o olhar perdido de Almiros Martins é a forma corporal do sintoma:

Aquele outro que tá lá na aldeia, esse sofre da uma doença que é a doença de ser invisível, de desaparecer. (...) Ele desaparece, ela se afoga

<sup>20</sup> O vídeo integrou a programação da 31ª Bienal de São Paulo – 2014.

nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia. Ele é afogado no meio das palavras.

Rosângela Rennó, por onde passa, segue buscando fotos e objetos relacionados à fotografia – acredito que o processo de várias de suas obras começou em antiquários e mercados de pulgas, sendo nesses espaços que a artista busca suas pistas. As considerações desses objetos, como, por exemplo, os álbuns de família como local privilegiado para práticas ficcionais, permeiam o olhar de Rennó há anos. Sua produção ininterrupta instiga a percepção de fronteiras que são postas em movimento e nesse sentido destaque: “Menos-valia” (2010) e “Bibliotheca” (2002).

Figura 11: “Bibliotheca”, 2002.



Fonte: Rosângela Rennó

Figura 12: “Menos-valia”, 2010.



Fonte: Rosângela Rennó.

Em “Bibliotheca”, álbuns de pessoas anônimas de diversas origens e formatos são deslocados para uma instalação onde estão expostos em painéis e agrupados conforme origem e o lugar que foram adquiridos. Tendo como resultado e ação um livro e uma instalação (37 vitrines e 100 álbuns – estes adquiridos em 10 anos de colecionamento da artista), “Bibliotheca” traz fotos e álbuns do século XIX até a década de 1980. Organizados livremente pela artista,

apresentam-se em uma postura de privilegiar vozes que estavam fora desses materiais.

A disposição dos objetos pede um andar pelas vitrines como se fosse um passeio, por entre o quase esquecido que o colecionar faz questão de exhibir, que a arte teimou em apresentar – não em estantes de um acervo particular, catalogadas, mas como memória do mundo, acervo que se completa – ou continua crescendo – com o olhar do espectador. Não sei se por uma alusão ao esquecimento, as páginas dos álbuns que foram para as vitrines foram coladas, como uma forma de afirmar que perdemos algo, por maior que seja o exercício de reconstrução.

As fotos de “menos-valia” lembram-me uma arquitetura da memória, na qual câmeras fotográficas e toda sorte de itens que remetem ao universo fotográfico, são formas. Formas imaginárias materializadas em um leilão, exposição e livro. O livro foi o registro do acontecimento e último desdobramento da ação; a exposição foi o dispositivo de visualização; já o leilão é o coroamento do improvável: os objetos da coleção de Rennó ganham outro volume, luz e uso.

Dentro da 29ª Bienal de São Paulo (2010) 73 objetos foram leiloados – cada um com preço, divididos em lote, descrição e vendidos por leiloeiro oficial. Dos armários de Rennó, um Mickey decorativo com uma câmera saiu e foi vendido, repassado ao comprador com certificado de propriedade de um artefato artístico. A antiga máquina voltou a ser útil, assim como os outros “bens”, a “matéria” foi transformada; as funções acumuladas, enterradas e surgidas são como molduras que vão sendo experimentadas. Olho para as etiquetas dos preços em cada item pensando em como esses restos anônimos pararam no espaço de uma bienal de artes. Anjos, em um dos textos do projeto, nos lembra:

É essa ambivalência de *Menos-valia (leilão)* que o torna plataforma privilegiada para promover a reinserção de imagens e objetos descartados como obsoletos ou imprestáveis em um circuito que passa a desejá-los novamente (...). (ANJOS, 2012, p.35)

A história de todos aqueles itens, a despeito da capacidade de deslocamento das funções que a arte impõe aos objetos, é ressaltada, trazida para a superfície da imaginação, é problematizada dentro da história da fotografia.

Mas não dentro da cronologia do tempo-destino, mas no tempo circular da inventividade, do pensamento mágico (FLUSSER, 2011) onde Rennó reitera sua vontade de recriar o mundo por meio do que nele parece ser excesso e dejetos (...) (ANJOS, 2012, p. 33).

Dessa maneira, Rennó discute o esquecimento e a amnésia social em nossos tempos ao propor estratégias de ressignificação de documentos. Já Boltanski traz o esquecimento, mas em sua vertente mais cruel: a experiência de extermínio em massa que foi o Holocausto, as experiências traumáticas que tanto causaram impedimentos na rememoração dos indivíduos.

No Hotel de Imigrantes, em Buenos Aires, Boltanski o habita com a simulação de vozes de crianças que passaram pela Argentina, retratos, seus nomes e datas de nascimento. A pesquisa histórica em acervos constitui a matéria-prima da instalação “Migrantes” (2011), cuja cacofonia produzida pelas mais de duzentas vozes, simultaneamente, puxa o espectador para dentro da instalação, encontrando o espaço de pouca luz, roupas penduradas como uma interrogação sobre essas pessoas.

Nesse espaço o artista quis dialogar sobre a migração contemporânea – mesmo sendo datado de 2000 o trabalho não deixa de estar ligado aos últimos fenômenos da imigração na Europa por causa de guerras e questões políticas. Apesar das vozes a sensação que sobressai é do silêncio – que parece ecoar até hoje.

Como espaço-objeto, também é concebido “Autel de Lycée Chases” (1988), com arquivos de fotografias de crianças judias mortas durante o Holocausto estruturadas em um altar. O altar que abriga as imagens e as luzes direcionais, ora parece sacralizar essas crianças, ora deixar às claras o que ocorreu em campos de concentração. A instalação também é um relato sobre a vida do artista francês, cujos pais judeus foram mortos durante a Segunda Guerra Mundial.

No caso de “Roda da Fortuna”, em meio a engrenagens industriais que lembram a produção em série do mundo capitalista, centenas de fotos de bebês vão se arrolando entre as engrenagens. A cada dez minutos a engrenagem para e vemos uma imagem se formando no telão colocado no mesmo espaço – não sei se passando ou

perdendo-se, elas seguem o movimento imposto pela máquina e só param quando toca a sirene.

O acaso é a forma com que Boltanski joga com sua vida e seus trabalhos. Filho de pais judeus e nascido em 1944, o artista poderia ser uma dessas fotos que se formou na tela. O arquivo criado funciona como gatilho que mistura sua trajetória de vida e faz significar o espaço que são suas instalações, tal como as fotografias de arquivo de crianças judias mortas durante o Holocausto, vistas em “Autel de Lycée Chases” (1988) – que mesmo diferindo quanto ao tipo de formação do arquivo, exploram o traço biográfico do artista.

Ao discutir estratégias de arquivo, Guash (2010) analisou a obra de vários artistas, onde vários protocolos de trabalho da arte são direcionados aos arquivos: disposições expográficas, intervenções em locais públicos, experimentação de materiais e suporte. Nesse esteio de estratégias, vejo Rennó construir “arquivos-instalação” (2010) em um ordenamento mais minimalista, já Boltanski atua em uma perspectiva mais monumental, mesmo usando pequenos

objetos – tomo essa liberdade de divisão para fins de análise, ciente que os trabalhos aproximam-se em várias questões.

O contexto museógrafo e a redefinição de objetos nos últimos trabalhos são dispositivos de visualização dessas experiências individuais, lidando com a complexidade de fenômenos mais coletivos. Os arquivos podem ser produzidos e usados por instâncias não oficiais, descentralizando a produção e visões totalizantes – quem define o arquivo? E, em se tratando de arquivos públicos, há um importante papel político-artístico com a história – quem possui “autoridade” para partilhar os arquivos?

Cito o próximo trabalho perguntando-me: se os arquivos de família são restos quando achados em uma caixa velha, o que considerar quando o que sobrou desses restos é também usado? É um duplo estado de ruína? Após o tsunami do Japão em 2011, várias fotografias foram encontradas nos destroços das ruas e casas. Elas foram recuperadas por voluntários que as restauraram, digitalizaram, com o objetivo de devolver aos seus donos – esse foi o projeto “Memory Salvage”. Munemasa Takahashi, participante da ação, começou a dedicar-se às fotografias que

estavam bastante danificadas e que foram retiradas do trabalho.

Figura 13: “Memory salvage”, 2014.



Fonte: Munemasa Takahashi.

Essas imagens dadas como perdidas foram organizadas em catálogo e foi montada uma exposição itinerante com a finalidade de arrecadar fundos para as vítimas do desastre. Nessa ação, Takahashi transformou essas imagens desfiguradas em imagens pungentes, que circularam e se comunicaram devido a uma organização

discursiva, mobilizando sentidos alheios aos contidos nas fotografias.

Enquanto as fotografias que compuseram a etapa do trabalho que devolvia as imagens às pessoas versavam sobre uma memória que reacendia, a iniciativa de Takahashi anunciava o esquecimento, uma volta impossível aos donos das imagens, tendo em vista o seu grau de deterioração. Pergunto-me, a partir do projeto realizado, qual o sentido dessas imagens se elas não tivessem tão desfiguradas? O que estaria sendo lembrado em “Memory salvage” se todas as cenas e pessoas estivessem totalmente identificáveis?

A proposta do trabalho é justamente explorar as ruínas. Não identificar os personagens nas imagens é chamar a atenção do público para a tragédia, para o irrecuperável, afirmando que algumas coisas que nos são retiradas não voltam mais. O estado físico das fotografias traz, materialmente, as ausências que permearam o desastre.

Todos esses arquivos, documentos, coleções, apresentados como rastro para o olhar artístico são uma “rememoração produtiva”, subvertendo a lógica da cegueira

que permeia os tempos da abundância e excesso de imagens que, perigosamente, vêm mediando a percepção da realidade.

Se nós estamos, de fato, sofrendo de um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. Precisamos de discriminação e rememoração produtiva e, ademais, a cultura de massa e a mídia virtual não são incompatíveis com esse objetivo. (HUYSEN, 2000, p.37).

Analisar o investimento despendido ao arquivo-objeto pelos roteiros poéticos dos artistas é ver um dos melhores desempenhos da arte quando se dedica à memória: estabelecer outros presentes, transformar o arquivo-objeto em arquivo-memória. É presenciar a resistência civil quando pensamos em como discursos individuais podem impactar a história coletiva.

Ao mesmo tempo, quero destacar como algumas ações funcionam de forma oposta aos sentidos de arquivo que trabalho nessa pesquisa: ações que existem para silenciar. E não se trata de evocar metaforicamente o silêncio, mas de afirmar a exclusão pela existência de um referente

negativo – por isso cito os vídeos “Apelo” e “Retrato de identificação” como forma de perguntar como o documento traz em si a possibilidade do desvelamento e como a arte evita determinados apagamentos da memória.

No cemitério de Perus, em São Paulo, foram encontradas, na década de 1990 mais de 1000 ossadas de pessoas enterradas em uma vala clandestina durante o regime militar no Brasil. É o mesmo cenário onde Débora Maria da Silva – integrante do movimento “Mães de Maio” –, é filmada ao se questionar onde estão seus familiares e todos os outros indivíduos mortos na chacina da Baixada Santista em 2004 – essa é a provocação necessária para o vídeo “Apelo” (IANNI; SILVA, 2004).

A névoa no início do filme traz rapidamente o clima de indignação a qual foram submetidos os filhos das Mães de Maio – movimento que busca a visibilidade e o encaminhamento de investigações dos crimes. As imagens das covas vazias são uma referência à falta de memória da chacina e ao direito dos familiares de enterrarem seus parentes: muitos filhos que não tiveram funeral, nem foram

enterrados, não existem como mortos – o constante sentimento de espera.

Esse acontecimento foi e ainda existe como uma prática de silenciamento, tanto no que diz respeito à morte em massa quanto ao desaparecimento dos corpos, ou seja, um duplo silenciamento. Situação concretizada pelo cemitério: o enterro sem identificação de muitos mortos. Ou seja, a sua existência – do cemitério – afirma a estratégia consciente de apagamento dos vestígios.

Em “Retratos de identificação” (LEANDRO, 2014) três ex-presos da ditadura militar brasileira ligados a resistência, olham retratos referentes à pessoas fichadas pelo regime militar: são retratos de exames de corpo e delito, prisões, necropsia, entre outros – o detalhe é que são os retratos deles mesmos. Esse material estava nos porões do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e SNI (Serviço Nacional de Informações) e após o trabalho de pesquisa da diretora, junto com o Projeto Marcas da Memória e da Comissão da Anistia, serviu de base para o vídeo onde ex-guerrilheiros aparecem olhando para as fotografias de suas prisões.

O filme foi feito com arquivos e é sobre os arquivos. Entre as fotos garimpadas, estão os militantes (dois deles, porque um foi morto pelos militares) observando suas fotos com números de identificação que mais parecem um código perverso de acesso às marcas da violência sofrida, aos rituais de tortura lembrados. O encontro criado pelo vídeo, enquanto vestígios trabalhados por uma visualidade específica, é a duração desse recordar: olhar para as fotos é observar o passado imposto que, ao mesmo tempo, lhes imprimiu determinadas memórias para o futuro. E o vídeo é esse futuro hoje, atualizando o passado, onde o documentário é um acontecimento da memória e da imagem.

Os dois trabalhos são um testemunho onde os personagens recordam o esquecimento: Débora lembra que não deixará o Estado apagar a história das pessoas, já a observação das fotos pelas pessoas representa os rastros que não serão silenciados. Os vídeos denunciam duas tentativas de apagamento: de memórias da ditadura e de uma chacina.

Esses vídeos, e pensando a despeito dos demais trabalhos, são maneiras de pensar em como propostas de

organização visual e estética se expandem politicamente e agregam essa dimensão às ações com arquivos. Os arquivos conectam o campo da história à prática cultural, sem perder de vista tanto questões políticas, como uma postura política diante de alguns assuntos, oferecendo outros pontos de partida ao investigar alguns passados extraviados (FOSTER, 2004, p. 21)<sup>21</sup>.

A opção por deter-me sobre produções tanto de realizadores atuais como consagrados, é para entender qual regime os arquivos podem assumir ao confrontá-los com a história, no evitar o esquecimento. Posto que o funcionamento dos arquivos está entre a invenção e a descoberta, e em nada deve a datações oficiais, nesses casos (re)semantizá-los é desestabilizar a memória oficial – se na arte o arquivo é luta constante, causar um dano à versões oficiais do passado é contribuir com a história.

Com as liberdades de qualquer interpretação que retira frases ou personagens de seus contextos – ou de seu “a priori histórico” (FOUCAULT, 2008), penso o bárbaro e o trapeiro

---

<sup>21</sup> “Misplaced past”.



em bibliotecas e arquivos que poderiam ser organizadas a seu modo: na Biblioteca Nacional da França<sup>22</sup>, com toda a extrema organização a qual são submetidos seus documentos, eles implodiriam as lógicas cartesianas-cronológicas.

Enquanto o trapeiro traria os livros achados nas ruas, o bárbaro retira exemplares de história e os coloca no setor de revistas à procura de deixar espaços vazios nas prateleiras que teriam sua ordem e posição modificadas. Só assim os restos ganhariam vida e o bárbaro conseguiria a tábula rasa necessária às reconstruções da vida histórica. No fundo, tenho pra mim que todos aqueles que exploram os arquivos tem um pouco do bárbaro.

O arquivo, em uma tentativa de imaginá-lo, não está destituído de intenções e do caráter de fabricação. Conceber o contrário é compará-lo a uma biblioteca “sem tempo e sem lugar”: essa foi a imagem escolhida por Foucault para entender o arquivo, como alvo de uma série de investimentos,

---

<sup>22</sup> Cito esse exemplo tendo em mente o documentário “Todo memória do mundo” (Alan Resnais, 1956), que trata da história e funcionamento da Biblioteca Nacional da França.

sempre situado no tempo presente e contextualizado por um “sistema de enunciabilidade” (2008).

Para o autor o arquivo não protege nem preserva os enunciados para o futuro (o documento criminal contestado por Bernardo Oyarzún); não resgata sentidos antigos e inertes e os trazem para o presente (a postura positivista). O arquivo define o modo de atualidade do enunciado (chamado de “sistema de funcionamento”), aberto ao tratamento e a manipulação (“sistema geral de formação e transformação do arquivo”). Essas discussões trazem à baila as condições de emergência dos enunciados como acontecimentos singulares (FOUCAULT, 2008, p. 143).

Assim, os arquivos estão sempre inseridos em práticas discursivas movimentadas pelas conexões que vão sendo feitas e, mesmo incluídos em contextos de funcionamento, essas práticas não são estruturas herméticas. É o que Foucault chama de a análise da “positividade dos discursos” ou o “a priori histórico” (2008): uma unidade que não garante a verdade nem discursos absolutos, mas oferece uma medida para o campo conceitual e delimita um espaço de comunicação.

É justamente por não estar preso a nenhuma significação original e disponível à manipulação, que o arquivo transforma-se ao ritmo das atualizações, ou seja, dos usos que dele podem ser feitos: no seu uso para arquivar o tempo, na sua relação com o álbum ou com o trauma (GUASCH, 2010).

O presente é a medida temporal do arquivo que especifica o discurso em sua duração própria. É o presente que determina o envolvimento com o passado quando Foucault nos lembra de que quanto mais tempo dele estamos separados, melhor ele aparece: “(...) ele é indescritível em sua totalidade e incontornável em sua atualidade” (2008, p. 148). Existe uma ideia de alteridade subjacente a essa de duração dos arquivos, que é a do tempo percebido como outro. Ao mesmo tempo em que está próximo de nós ele deve ser diferente de nossa atualidade.

O sistema de enunciabilidade – cito enfatizando o “sistema geral” – que pensa a prática discursiva focada no arquivo, trabalha com uma noção de passado que influencia certa epistemologia do arquivo, sobre o que ele permite. Longe de sentidos cristalizados, focada na atualidade e à

disposição do tratamento, a lógica dada ao arquivo é a mesma da arqueologia foucaultiana: é a reescritura da história, do passado – “a arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (FOUCAULT, 2008, p.149).

Se os arquivos, quando deles nos valem, tratam de discursos que, em certa medida, não são nossos, pode ser por estarem à espera de nossos investimentos e porque jamais se dão a revelar integralmente. Em forma de espiral, o trabalho criativo de organização dos arquivos os colocam em movimento, tal qual a não completude de sua formação como fonte de informações.

A divisão tecnológica da memória (JAKOBSEN, 2010) é uma forma de perguntar como as sociedades relembram: com o corpo, com a mente, com a narração? Também está implícita outra pergunta ao analisar o estatuto do arquivo a partir do aparecimento de um tipo específico na era digital: onde podem estar as informações?

Sobre esse último tipo de arquivo, aqueles que existem em ambientes virtuais, acho importante trazer a

esquematisação sobre a dimensão tecnológica da memória do século 19 ao 21, onde podem ser observadas as formas como a memória é armazenada e seus modos de registro.

- 1800: Print media. The culture of romanticism and historicism. The symbolic order of language. Age of Goethe.
- 1900: Analogue media (film, sound recording, radio, television). The Culture of modernism. The imaginative order of perceptions (sight, sound). Age of Edison.
- 2000: Digital media. The culture of postmodernism. Age of Turing-and Google. (JAKOBSEN, 2010).

A trajetória apontada faz parte do estudo das transformações da memória social, que Jakobsen chamou de "anarchival society" – utilizando a expressão de Wolfgang Ernst. Com ela é possível ver que os armazenamentos da memória estão dentro do homem (a memória individual manifestada oralmente – tendência mais forte em sociedades ágrafas) e fora do homem (dispositivos de registro – imaginamos desde o papiro até os arquivos digitais). O arquivo, como dispositivo de registro, pode assumir várias formas onde todas apontam um caminho para as maneiras de narrar a memória.

A mesma história narrada pelo cinema, fotografia, pintura ou instalação artística pode até ter os mesmos personagens, mas não será contada da mesma forma dado as especificidades de linguagem e de expressão. A mesma história vai ganhando sentidos a cada nova apresentação, a cada uso que é feito dela, o que não cria uma relação determinista entre registro e memória – a minha questão aqui são como as especificidades de cada um ajudam a pensar a atualidade do arquivo.

Nessa reflexão sobre os tipos de arquivo, Ricoeur deixa muito claro que os arquivos são fundamentais para a memória e para o trabalho de institucionalização da história. Em quadros maiores de contextualização, nos textos de Ricoeur sobre rastros e documentos o autor, por mais que saliente a inclusão de materiais na prática arquivística, de como isso alterou a constituição das fontes, não analisa expressões mais recentes do que possa ser considerado rastro: os rastros digitais, por exemplo.

(...) aquela das pegadas que deixamos nas redes de comunicação, distribuída, especialmente na internet, onde toda ação deixa um rastro potencialmente recuperável,

constituindo um vasto, dinâmico e polifônico arquivo de nossas ações, escolhas, interesses, hábitos, opiniões, etc. Esses numerosos rastros digitais têm feito, como se sabe, a fortuna das empresas de rastreamento e mineração de dados para fins comerciais e publicitários. (BRUNO, 2012, p. 684).

Para Fernanda Bruno todo ato comunicacional deixa um rastro, ao navegarmos na internet nossas ações como downloads ou cliques em sites de busca deixam marcas que são recuperáveis. Conscientemente ou não esses vestígios são expressões do indivíduo: suas opiniões, seu estilo de vida, suas preferências que estão num imenso banco de dados; e ainda um convite para refletir sobre o funcionamento do arquivo e do rastro em ambientes virtuais.

Essa quantidade absurda de informações cria arquivos que são recuperáveis a partir de algumas perspectivas ou “(...) o modo de fazer falar o rastro digital como ‘evidência’” (BRUNO, 2012, p. 690). Pelo monitoramento jurídico e policial para identificação de crimes; por empresas que direcionam esses bancos de dados para estratégias de marketing; e, ainda, para as ciências humanas que tem à disposição uma fonte de dados para análise de fenômenos sociais. Nessa

contextualização a autora explicita que esse último modo de falar é o mais crítico dentro das formas de saber possibilitadas pelo estudo dos rastros. Precisamente, é “(...) quando passamos de uma polícia para uma política dos rastros digitais” (2012, p. 600).

É necessário pensar no rastro e arquivo digital como uma das últimas expressões em suas trajetórias – já que o primeiro influencia diretamente na produção dos documentos. Diferentemente dos arquivos não digitais, o rastro pode ser recuperado logo após a ação que o produziu, sua persistência está assegurada pelo arquivamento da rede. Já na “dialética do esquecimento”, é necessária a distância temporal para o reconhecimento do rastro (RICOEUR, 2007).

Considerar essas modalidades é persistir em uma linha de pensamento refletindo sobre o momento de uma concepção digital dos rastros em uma teoria social da memória – sobre quais dimensões tecnológicas a memória social pode assumir. Nesse sentido, a arte vem contribuindo ao propor maneiras de dividir, de armazenar, produzir e recuperar os arquivos a partir dos tipos existentes, além de

descentralizar a autoridade sobre as narrativas (quem pode produzir os arquivos?).

Assim, os lugares do contar são ampliados, assim como a multiplicação dos acessos a história – vide a maneira como todos os artistas citados ao longo do texto tocam em assuntos políticos, sociais, culturais. O norte que citei no início do capítulo ajudaram-me a pensar um regime de arquivo que se conecta com as práticas discutidas por mim, sejam de armazenamento, intercâmbio, acúmulo, partilha, criação.

Em minha opinião, as obras artísticas colocam em diálogo o rastro, a memória e o esquecimento pela ação da narrativa que, por sua vez, estabelece um ato básico, no caso, de comunicar: sentidos e significações adquiridas que favorecem a expansão dos espaços para interpretação.

É a transformação de restos em narrativa, no caso, retirando objetos de baús e pondo-os em circuitos artísticos (o leilão de “menos-valia”); transformando fotos de família em memória-afeto após intervenção nas fotografias; ou mesmo criando arquivos atuais, questionando estatutos e

temporalidades (no caso de “bajo sospecho”). A despeito de Foster (2004), acredito que esses gestos se aproximam mais da imagem do canteiro de obras, do que da imagem do local de escavação: trata-se menos da busca por sentidos profundos, do que da reescritura da trajetória do arquivo enquanto objeto.

Por isso prefiro a ideia de montagem à de apropriação: acredito que a prática do artista não submete o arquivo à apropriação, essa prática é da ordem do estabelecer: esse uso estabelece significados em um contexto de utilização – estratégias da arte –, na capacidade de comunicar desses outros usos e, muito importante, como essa capacidade chega às pessoas, como eles proporcionam a afecção.

Manipular e produzir arquivos faz parte da negociação da estética do arquivamento (FOSTER, 2004), cujos efeitos mais positivos dessa negociação são a capacidade do artista de produzir documentos, a consequente descentralização da autoridade, o negligenciamento de visões totalizantes da história, a proposição de desafios à cultura da memória. A ideia da montagem reforça que a prática artística não tira o

arquivo do campo arquivar porque não é estranha a esse campo.

Pelo contrário, se as histórias não devem ser sepultadas (trago aqui a mãe do vídeo “Apelo”), a montagem potencializa a ideia do compartilhamento, do tornar público o que o esquecimento deixou para trás. Negligenciar os arquivos tem, para mim, o mesmo efeito que negligenciar a política, que é o de tornar oculta a nós mesmos essa prática, tal como questionou Jakobsen: “Is there space for politics in the archival world, or are we condemned to remain occult to ourselves?” (p. 150, 2004).

As obras artísticas dão uma forma ao reconhecimento dos rastros após o gesto construtivo da memória-montagem. Tanto a executado por mim com as coleções fotográficas, quanto aquela que se dá na procura por fontes pelo historiador. Pela compulsão do colecionador em gerar articulações ou pelo exercício de organizar e descobrir memórias pelo indivíduo que se põe a relembrar.

Se esquecemos para lembrar, os arquivos desempenham a ótima função para essa assertiva: eles são o

objeto que carregam a potência para o lembrar a partir de uma condição de, em algum momento, ter sido ignorados. Com os arquivos atuando em lacunas da memória e, quiçá, abrindo outras, a pergunta que iniciou esse Contato, leva-me a pensar que lutar contra o esquecimento, enquanto ato político, é um caminho para estabelecer passados mais atuais.

**CONTATO 6.**  
**AFECÇÕES DO ESQUECIMENTO OU**  
**SOBRE TESTEMUNHOS DA AUSÊNCIA**

*[Eneida Feitosa] Eu fico doente...assim, em muitas entrevistas, em muito trabalho que é feito, daí: “é a cidade fantasma”. As pessoas falam o adjetivo “fantasma” como se a cidade fosse mal-assombrada, que na verdade o fantasma é a própria cidade que morreu, que acabou, a ruína....você sentiu isso, por isso culminou no trabalho que você tá fazendo.*

*[Clemilde] O povo diz que aqui é lugar fantasma, eu digo: não, aqui é muito é famoso. De todo o sertão dos Inhamuns o mais famoso é Cococi.*

Em uma dessas tardes em Cococi, Nereu, pai de Clemilde, liga o rádio com o café ainda na outra mão, põe a cadeira na soleira da porta, no lado de fora da casa, e na calçada já no balançar de sua cadeira olha pra frente – em uma cena comum em muito interior. A diferença é que em sua frente não há nada.

No interior é de praxe ao final da tarde o convite para sentar na calçada, seja esperando o vento que aplaca o mormaço do dia nos sertões, seja para tomar café e

conversar miolo de pote, para apenas observar o movimento da rua ou ainda a espera por alguém para curiar a vida alheia.

Do ponto de vista de quem está sentado nessa cadeira, também vejo restos de casa, a praça quase sem banco, a poeira que lentamente toma o espaço e se impõem como a maior presença ali – quando ocasionalmente forma-se um redemoinho. Não tem ninguém na frente de João – apenas eu na lateral, de longe, observando. Fico imaginando o que seus olhos procuravam.

E o fim da tarde aguça essa imagem: de noite até as ruínas que estão à frente somem. Ele só vê o que a luz da calçada ilumina ao seu redor. Mas ali ele continua e dia ou outro volta para a mesma posição. Pra mim, essa imagem é representativa do que chamei de estado de esquecimento. De 2013 até o exato momento, essa é uma das primeiras imagens que vi e carrego comigo até hoje quando quero entender esse local.

*[diário de campo] A imagem da cadeira na calçada veio forte e apresentou-me Cococi, fui tomado por ela – ocorreu na primeira viagem, não foi o primeiro clique, mas foi como abrir*



*os arquivos no computador e sempre encontrar essa foto. Foi como olhar as fotos do ensaio pregadas na minha parede e, após várias voltas, chegar a ela. Em parte, nunca fiz essa foto porque não quis tirá-la da minha cabeça: ao pôr no papel, por mais paradoxal que seja dentro desse contexto de estudo, seria como interferir na forma como ela chegou a mim – não processei de outra forma essa informação.*

Tendo em vista algumas passagens acima não vejo “a cidade fantasma”, mas o lugar abandonado. Apesar dos jornais ou Tvs cobrirem, por exemplo, a festa da Padroeira de Cococi (Santa Conceição) como um evento na cidade fantasma, as histórias contadas nessas e noutras entrevistas é de uma Cococi enquanto lugar habitado e provido de cotidiano, mesmo que perpassado por uma paisagem de esquecimento.

Tanto no presente texto ou em outras ações – como exposições ou leituras de portfólio que faço sobre o ensaio fotográfico – aproveito para problematizar a diferenciação fantasma/abandonada, por ela ter sido alimentada, em grande parte, pelo discurso dos veículos de comunicação e não corresponder com vários pontos aqui debatidos. Em paralelo

com a frase de Clemilde, no ano de 2016 foi a primeira vez que vi uma placa sinalizando a entrada para Cococi, colocada no trecho que saímos da grande rodagem de chão batido (que leve para outras localidades) e entramos na pequena rodagem que leva a Cococi.

Minha imagem dos Baixis é a sua entrada sinalizada com placas – primeiro a placa que está na estrada e uma segunda, que direciona para cada Baixio. Ela divide, mas por mais que aponte para sentidos diferentes, não separa o Baixio das Palmeiras e Baixio do Muquém tendo em vista acontecimentos-memórias e pelos esquecimentos compartilhados. Essas placas e a de Cococi estão em locais diferentes, mas apontam para a mesma direção, no caso, no sentido da investigação fotográfica – vide o que foi apresentado sobre a gênese do ensaio “iminências” no Contato 2.

Figura 14: Foto da entra dos Baixis.



Fonte: Rubens Venâncio.

O que houve no intervalo entre observar a placa dos Baixis e a de Cococi foi uma medida das minhas impressões sobre os locais, foi uma medida da mudança de olhar. Diferente de Cococi, essa impressão inicial sobre as placas nos Baixis revelou-se algum tempo antes, em 2013, ano que conheci os Baixis. As palavras que saem aqui são resultantes desse intervalo e o que houve de mudanças durante esse hiato – que significa, também, o tempo da espera que me revelou essa foto como imagem-afecção.

Com o episódio das placas aproveito para frisar que nesse Contato e no 7 (assim como realizado no 3), durante as análises, vou transitar pelos Baixis e Cococi ao mesmo tempo, de acordo com a necessidade do trabalho fotográfico e da articulação conceitual. No percurso textual estarão todos os locais, misturando trajetos e memórias – até porque o ensaio “iminências” é formado por duas coleções que se conectam, independente da diferença de suportes.

Em qualquer sentido indicado pelas placas, é possível avistar, mais perto ou mais longe, as marcas de alguma casa deixadas pelas ações do CAC. Essas ruínas recentes e as mais antigas de Cococi desenharam o cenário de onde os moradores recordam, de onde nascem seus testemunhos e para onde os relatos podem nos levar.

Em Cococi e nos Baixis há um lugar construído por experiências diversas e a forma de recordar está envolvida diretamente com elas. Mas como se deu o esquecimento? Faço essa pergunta tendo em vista o funcionamento do esquecimento e de seu regime enunciativo. Nesse Contato e no próximo vou descrever esse funcionamento: primeiro aqui com as narrativas dos moradores, e depois em como o

esquecimento é interpretado por autores como Ricoeur, por artistas e fotógrafos. Entendo o esquecimento – tal como as ruínas – como um estado vivido, compartilhado, que se estabelece com o tempo. Esquecimento tecido dia após dia, que precisa da passagem, da persistência das ruínas, da recordação.

Chama-se a lembrança de uma imagem do passado (RICOEUR, 2007) e não o próprio passado, entre outros, porque o passado está ausente e distante do presente-acontecimento onde se instala a possibilidade da recordação. Já o esquecimento é o choque que atinge os moradores e a mim, e o nomeio como acontecimento porque ele é um impulso para fotografar (discussão realizada no Contato 2), para a fotografia que cria os “lugares” como uma forma de visualidade da memória.

Por mais que a vida diária esteja ali presente no varrer a calçada de Clemilde, pontualmente às seis da manhã, escutando Luiz Gonzaga, vem a pergunta: mas pra quem ela varre, quem estará na sua casa como visita a espera da frente da casa limpa? Até porque o pouco vento traz rápido toda a poeira de volta. Uma mesma pergunta que fiz ao ver

Zé Lira passar tardes e manhãs na casa abandonada, como se algo ainda fosse acontecer – o que ele espera?

Quando os moradores lembram assim o fazem procurando a memória que se esvaeceu, às vezes nem tão longínqua, mas dispersa entre outras lembranças que foram sendo acumuladas. De outro modo, algo caiu nas névoas do esquecido e o tempo entre o ocorrido e o ato de recordar é fundamental. Nesse intervalo há uma duração intrínseca a esse ato: tudo o que acontece em termos de experiências e novas memórias que irão, de um modo ou de outro, relacionar-se com o passo a ser dado no futuro, que pode ser lembrar o esquecimento.

É o que é visto nas memórias dos moradores dos Baixis e Cococi quando recordam ocorridos que não são mais vividos, mas que estão em seus diários da experiência. Entre um lampejo e outro, a memória vem à tona: pode ser por uma visita de velhos parentes atrás de reminiscências, o visitar o álbum da família, ou mesmo a construção do ensaio fotográfico realizado nesse estudo. Há uma espera e ela tanto tem a ver com o esquecimento – as recordações que se diluem ou somem –, quanto com a memória que traz essas

recordações à luz de outras experiências que não só se sobrepõem às primeiras, mas funcionam como uma chave de leitura para as transformações.

O “lugar-memória” foi construído a partir das lembranças que surgem com a situação de esquecimento na qual estão inseridos os moradores. Tendo em vista a vivência em lugares onde existem a desapropriação e o desaparecimento, o recordar tornar-se o operador do esquecimento e da memória: dele sobressai a relação com o espaço, com o modo de vida, com a fotografia.

Como um fio sem começo nem fim, mas que consegue alinhar os pensamentos, surgem como nortes nesse Contato a *água*, os *caminhos temporários* e o *esquecimento planejado*. Eixos que serão puxados por esse fio para quem quiser segui-lo ou alinhavá-lo à sua maneira: a *água* é repleta de significados, alguns metafóricos e outros que permeiam a vida das pessoas sem nenhuma poesia; os *caminhos imaginados* são percorridos hoje pelos moradores que não os veem mais, ou se os enxergam é pela força da imaginação; por último, todas as lembranças vêm de uma situação de

esquecimento forçado onde os moradores não interferem – a não ser e tão somente recordando.

Trago brevemente o álbum da minha família por, além de estar situado no campo da memória e de certa poética do esquecimento, ser um exemplo-imagem para pensar a construção da memória a partir da fotografia, para refletir sobre a relação entre imagem e texto e, porque não, sobre a imaginação e o processo de elaboração do “lugar-memória”.

Como em outros álbuns, é comum ter páginas em branco, como faltas do tempo, fatias do tempo: faltas não explicadas ou propositais porque nem tudo me foi revelado; fatias porque ele é a coexistência de tempos distintos; quando meus familiares falam sobre as imagens estão situados entre o dia em que posaram para a foto, ou o momento em que escutaram sobre aquela foto, entre o olhar de hoje e a observação provocada por minhas perguntas.

Figura 15: página do álbum da família de Rubens Venâncio.



Fonte: Rubens Venâncio.

Leio livremente o “lugar-memória” como um álbum: os espaços vazios estão sendo preenchidos a cada memória retirada do esquecimento; a cada espera concluída. Muitos espaços ficaram vazios, em outros as fotos foram postas, uma a uma, em páginas escolhidas por cada morador-interlocutor dessa pesquisa. Alguns, às vezes, ficaram na dúvida em qual local pôr a sua imagem-lembrança, o que com um pouco mais de folhear se revolveu. O meu trabalho foi

construir esse álbum tal qual um editor que investiga as ligações entre as fotografias e elaborar uma plasticidade para essas memórias, sem perder de vista a forma como elas foram encenadas pelo gesto fotográfico.

### **Caminhos temporários**

Sabe-se que o nome dos lugares muda tantas vezes quantas são as suas línguas estrangeiras; e que cada lugar pode ser alcançado de outros lugares, pelas mais variadas estradas e rotas, por quem cavalga guia rema voa. (CALVINO, 1990, p. 125).

De que forma alcançamos Cococi e os Baixis? De que maneira a memória é alcançada? Só para chegar a Cococi existem quatro caminhos na forma de estradas; aos Baixis, alguns mais. Falo de acesso físico bem como a alusão de caminhos que os indivíduos vão fazendo para encontrar a memória. Os caminhos podem ser o acesso, entre outros, escolhido para as suas lembranças. Neles encontram-se a água e a relação dela com os espaços e indivíduos, além de

outras questões ordenadas pela questão do esquecimento – como a festa da padroeira em Cococi.

No movimento da memória, quando entrevisto os moradores, os caminhos até as lembranças são variáveis, intencionais e até involuntários, como na muito citada cena do chá onde o personagem<sup>23</sup> de Proust traz as lembranças impulsionadas pelos sabores, levando-o a um passado já longe. Por quais caminhos andaram Liro, Eneida e Zé de Teta, entre outros moradores? Ou ainda, que trilhas suas memórias percorreram? Em qualquer caso, os segui e trago os vestígios dessa andança.

Ao discorrer sobre os deslocamentos dentro dos Baixis, Liro esclarece que o andar pelos caminhos ao longo da mata mudou quando foi substituída a principal locomoção – andar a pé ou a cavalo – pela moto. Entre os assuntos tocados, ele destaca o que chamou de “caminhos temporários”.

---

<sup>23</sup> Marcel é um dos personagens de “Em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust.

*[Liro] Alguns caminhos não existem mais, tinha muita vereda. Por causa dessa loucura de sempre, andando de carro ou de moto, temos que andar por estrada, antes tinha caminhos alternativos. Antigamente foi construída uma estrada de Crato a Barbalha, era conhecida como “estrada da feira”. Um tempo atrás o pessoal encontrou postes de madeira, acredito que era para construir telégrafo, lembro que quando papai me levava para feira usava essa estrada quando eu era criança e a gente pegava a parte dela que passava pelo Muquém – rápido você chegava no Crato.*

*Alguns trechos já foram deteriorados, eram caminhos temporários. Para ir ao Romualdo **[sítio localizado nas proximidades dos Baixis – grifo nosso]**, íamos jogar bola, tinham as trilhas, mas esses caminhos quem fazia era o gado – tinha caminho que durava dois, três anos, e o gado ia pra outro lugar. O caminho em si não marca tanto, eles mudavam o percurso. Ia pro Romualdo e de repente tinha um trilha onde tinha pé de tamarindo e passa por dentro do riacho, vai no ano seguinte a trilha fechou, vamos por outra.*

A entrevista com Liro começou versando sobre a presença do CAC nos Baixis e na região do Cariri e tomou

outros rumos. A memória dos caminhos inicia nesse contexto de ameaça e toma direções críticas:

*[Liro] Os caminhos temporários têm uma relação de liberdade com o espaço, hoje é praticamente impossível, cada vez mais a terra sendo apropriada. Uma coisa curiosa: se antigamente tinha o latifundiário, aquela coisa avarenta, pelo menos o caminho você transitava, pelo menos tinha acesso. Hoje tem muita gente comprando, botando cerca e a gente não pode mais percorrer. Os caminhos temporários estão desaparecendo.*

A ligação que ele e outros moradores fazem com os caminhos inexistentes, no sentido de chegar a algum lugar, parece um paradoxo. Não existir geograficamente, ou por ter sido coberto pela vegetação, os leva novamente aos caminhos, já que a narrativa opera esse deslocamento e leva a um percurso próprio pelo qual Liro é conduzido. A direção afetiva, além das orientações críticas, dá o tom ao acessar os caminhos imaginários de Liro – e logo depois o de Eneida (em ambos há um tipo de luz):

*[Liro] A estrada que fica a marca é sempre o caminho que vem para o Baixo, o caminho que sai era o caminho da ilusão, é como eu vendo uma imagem que é irreal. Na época de inverno o pessoal ia vender o legume na feira, dia de domingo no Crato, papai me acordava 3:30, 4:00 da manhã, ajeitava o cavalo, botava o legume no caçuá. E eu lembro do escuro, um breu, na época o inverno era forte, para passar nas passagens molhadas era um sacrifício. E quando subia a última ladeira do Jabotá, pra chegar na pista, aí você via luz, uma criança vendo aquele monte de luz, para uma criança aquilo era uma ilusão....*

O clarão visto pelo morador quando criança eram as luzes da cidade, descoberta feita com não muito entusiasmo já que o fabular da criança mostrava-se mais interessante para o morador que, mesmo não tendo sua residência na rota de destruição do CAC, sente-se tão atingido quanto os demais. Segundo o mesmo, o CAC não levará só as casas, mas o modo de vida existente nos Baixis.

A luz ofuscou a imaginação do morador e há outra luz, fantástica, mas de um realismo à la Gabriel García Marquez que fez Eneida sentir-se tão perto e tão distante de sua

cidade Natal. Para Liro e Eneida são luzes diferentes que convergiram para/pela luz da fotografia e que mesmo refletindo em suas memórias com um pouco de sombra, ainda clareiam tantos afetos.

*[Eneida] Eu não lembro do nome do filme, mas da cena: é uma cidade imaginária que não existia e só surgia de tempos em tempos. No dia em que eu assisti esse filme, lembrei do Cococi porque tem uma das entradas do Cococi – que é a que vem do Parambu – que quando você chega nela a impressão é que você tá entrando num mundo fantástico, principalmente a noite, em noite de lua cheia – dá essa sensação que tá entrando em outro mundo, numa outra dimensão. Eu sou tocada por esse sentimento, aquela igreja, aquela paisagem, aquele descampado e aquela luz no meio do nada. Por outras entradas a chegada é mais abrupta, quando você vem de Tauá, por exemplo, já descobre a cidade dentro da cidade.*

Essas narrativas são como uma descrição de caminhos de ontem: a cidade imaginada e os caminhos temporários são ravinhas por onde transita o fluxo da memória – com a diferença que a caminhada, feita sob as experiências atuais e

somada ao que ocorreu no intervalo de tempo, continua sendo feita e chegou até as fotografias no sentido de ter provocado ideias para sua construção. Para Eneida, já adulta, a percepção do fantástico vem sob o estalo do filme; a percepção da ilusão, para Liro, aguardou a passagem do tempo e o estalo veio com essa pesquisa por meio da entrevista.

A luz de Eneida e de Liro: os caminhos têm uma capacidade de arquitetar a memória de tal forma que o efeito do vivido se potencializa. É o que está posto no mapa de Igor Cardoso ao construir o mapa dos Baixis e das redondezas orientado pelas relações afetivas, pela localização de cada amigo. Sua percepção espacial do local de morada foi mediada por essas relações.

Pensando nesses caminhos, lembro algumas cenas dos vaqueiros no filme “Dos restos e das solidões” (CARIRY, 2006): eles cavalgam na mata fechada, encourados e com seus cachorros os seguindo; não estão ali caçando réis desgarrada, por mais que nosso imaginário sobre vaqueiros esteja impregnado por essa imagem. Eles são como figuras mitológicas a percorrer um sertão encantado, seguem por um



caminho mais do que procuram algo, mais que demarcações geográficas. É o sertão como espaço das intensidades cuja melhor imagem é esse homem que não só povoa, mas ofusca, surge como relampejo.

*[Zé de Teta] Toda vez que faço esse caminho é meio estranho, vem à cabeça coisas antigas ao mesmo tempo em que parece que tô fazendo pela primeira vez. Vejo coisas novas, sinto uns cheiros que não sentia. Perdi a conta quantas vezes já fui e voltei por aqui...não tinha ocupação num dia e vinha, tinha povo que queria conhecer e eu trazia, queria atravessar pelo mato para chegar mais rápido nos outros sítios e vinha, tava quente que só a molesta e chegava praquela banho, sabe?*

Ao longo de todo o percurso que realizei a pé com o mestre de obra e agricultor Zé de Teta, o sentimento do desaparecimento estava em vários momentos de sua fala, entrecortado por outros pontos, mas entre um relato e outra voltávamos para a sombra do esquecimento. Esse percurso foi por uma trilha conhecida como “Pinga”, leva a vários locais, além de uma área de banho, comumente seca devido à estiagem. Durante a caminhada pela mata suas falas

giravam em torno de que o Pinga é algo que faz parte de sua juventude e que pode sumir – nesse momento acompanho a lembrança de uma perda que está sendo construída. Logo após o Pinga ele me convida para ver a igreja localizada nos Currais de Baixo (local ao lado dos Baixis), uma edificação antiga, guardada por outros moradores, bem preservada e que não está no roteiro do CAC.

*[diário de campo] Há pouco descii dos Currais de Baixo. Foi um dia de muitas caminhadas pelos Baixis, desde cedo que ando e converso com Zé de Teta. Hoje tive uma impressão sobre o CAC, muito clara na forma como ele se deslocou e o que significava cada local. Diferente dos relatos durante a trilha do Pinga, ao chegar na igreja dos Currais de Baixo o tom do seu testemunho altera: não é mais o Baixio que ameaça ir, mas aquele no qual ele pode contar, aquele cujo espaço é o do recordar muito mais do que aquele que alimenta o esquecimento. Cada lugar traz uma relação muito forte com o que se recorda e a forma como ela se dá.*

O trajeto até o ponto d’água pode ser um dos últimos, tem ares de saudade, numa mistura tanto da saudade da lembrança do que foi vivido, quanto da saudade alimentada

por um futuro que se espreita como ameaça ao que ainda existe. Se o Pinga e outros espaços vão sumir, não é possível precisar. E em última análise, já que a existência desses espaços é fundamental para os habitantes, a questão que se avizinha seria a de como os moradores interagem com o esquecimento.

Essa interação pode e foi entendida por mim, pelas “respostas” da memória, cada vez mais solicitada a cada casa derrubada ou visita feita por técnicos da empresa responsável pelo CAC. Ou pior, a cada silêncio do governo que não define o percurso do canal – são essas e outras indefinições que também desenham os significados aqui adquiridos pelas iminências da desapropriação e do desaparecimento.

O esquecimento é um estado imposto a todos eles. Do que pode ou não desaparecer, da sensação do “até quando”, do sentimento de viver entre o “estar” e o que “pode deixar de estar”; do “quando” e “como” virá a desapropriação que nunca é avisada ou negociada de forma clara. As fotos são formas do lembrar, de falar do lugar da ausência, são memórias que surgem – mas sem erguer monumentos, sem marcos fundantes, nem inaugurações oficiosas. Elas fixam

sentimentos e lembranças não como instantes, mas como imagens de acontecimentos.

O “lugar-ruína” é o desaparecimento, a passagem, portanto ele existe como uma abertura que leva à memória e preparou o campo de debate para chegar ao Contato atual. Ao viver um esquecimento forçado o indivíduo lembra a partir do que desaparece, o “lugar-memória” são os arcabouços de lembranças permitidas justamente pelo esquecimento forçado. Os “lugares” se retroalimentam pela ausência, seja ela fruto da desapropriação ou desaparecimento.

## A água

(...) A água não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamente as imagens. A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante. (BACHELARD, 1997, p.12).

*[diário de campo] Hoje (um dia de setembro de 2016), na estrada que desemboca em Cococi, parei e achei um cacimbão logo após uma das porteiras. Profundo e seco, o local está a alguns quilômetros de Cococi – parece o anúncio da proximidade da antiga sede da cidade. Não é incomum ver tais poços secos em épocas de estiagem – porém observo alguns fatos próximos. O cacimbão está próximo à casa que Antônio comprou há pouco tempo, no início de 2016 – e após anos indo a Cococi só o percebi nessa viagem. Nessa mesma viagem vi o redemoinho no chão, que é uma imagem representativa e presente em muitas fotos; ele é símbolo de locais secos, último ponto de sobrevivência para a alimentação dos animais; e, também, foi ao chão parte da Casa do Major e da Prefeitura – mais ruínas aparecem.*

*Duas semanas após essa ida a Cococi, fui aos Baixis e também dei conta da cacimba no quintal da família de Reginaldo e a ligação com o seu passado. Mexendo no HD, encontro fotos da caixa d'água da ex-casa de Socorro e de seu filho mais velho, Henrique. Vazias, elas ficaram em cima das casas, mesmo após restar apenas algumas paredes de pé após a saída das famílias. Nesse contexto de destruição o*

*que desponta em meio aos destroços é justamente o objeto que significa a ameaça ao lugar, a água: tanto a que falta aos moradores como a que motivou a construção do canal. Como interpretar essas visões-descobertas? Ainda tentando juntar essas informações...*

A água e os objetos: os citados acima despontam como imagens-objetos que circulam entre a história dos locais estudados e as problemáticas do esquecimento. Na trajetória dos objetos, ou das coisas na nomenclatura de Appadurai (2009), há variações no significado (por exemplo, o uso dos arquivos pelos artistas). O que expus no diário acima são sentidos negativos: durante o estabelecimento do esquecimento temos as pessoas recordando, e nesse ato entram os objetos que figuram nas narrativas – tanto realizadas por eles, como funcionando como “guias” que norteiam as fotografias feitas por mim.

A disposição desses objetos não segue apenas uma ordenação, na estante do esquecimento eles estão se movimentando – ora estão numa prateleira, e em outra época podem ser até retirados. Os objetos perpassam algumas lembranças dos moradores, tanto as que passam pelos

caminhos do afeto como pelos das tristezas também. A casa de Reginaldo e sua família está no roteiro do CAC, onde o morador e seus parentes vivem o incômodo da desapropriação pelo que apenas foi anunciado. Em sua fala observo vestígios do esquecimento sendo produzido.

*[Reginaldo] Vai pegar tudo, sobrar só um pedaço lá em baixo, vai ficar só a tirinha de terra. Não sei que canal da peste longo é esse que vai pegar isso tudo, eles disseram que talvez não livres nem a cacimba. No inverno bom a gente pegava era água com a mão, enchia até a boca da cacimba.*

Já sobre a ex-casa de Socorro e do filho: a caixa d'água está vazia devido o início da construção de uma grande obra hídrica. Lembro ainda que alguns anos antes do início do CAC e dentro de uma política do Governo Federal, houve a distribuição de cisternas para armazenamento de água a vários moradores dos Baixis – mais um indício de que a água transportada pelo CAC não beneficiará diretamente a população ou de que ações de abastecimento de água não estão em sintonia.

Nas ocasiões em que Zé Lira, ainda inconformado com a saída de sua casa, para lá retornava na intenção de alimentar os animais e outras atividades, era na hora de abrir a torneira que o morador entendia que naquele momento habitava o abandono. Aquele exato momento era o presente gritando, avisando que aquela casa tinha entrado para o livro do esquecimento de sua família – assim como a casa nova pode ter o mesmo sentido – vide as fotos do “lugar-ruína”.

Liro, certa vez, convidou-me para conhecer uma área desmatada nos Baixis, uma grande extensão de terra sem árvore e vegetação, um deserto vermelho devido a cor escura da terra – até aquele momento ninguém sabia quem comprou e autorizou o desmatamento, porém, depois foi descoberto que um empresário as obteve para criar gado. Na volta passamos por um lago, pelo menos uma ideia do que foi. Nesse reduzido espaço com água, ele parou para explicar o que tinha na área devastada.

Ele conversou comigo como que olhando para o vazio: o vazio representado pela quantidade ínfima de água e pelo gigantesco deserto logo ao lado. É como se o seu reflexo na água não durasse muito, ou pelo menos só até ele lembrar o

que sumiu – e olhar para aquela água duplica esse sentimento porque ele recorda a partir do que desaparece, ato semelhante de quase todos os moradores que foram e não foram atingidos.

*[diário de campo] Logo depois aparece a cavalo seu tio, Antônio de Lua, justamente fazendo o roteiro de vários fins de tarde por terrenos que são seus e que se misturam com o da área ao lado – sua visão está direcionada para o “não é mais”, ou o “já foi”, e fico curioso para saber que impressões ele tem nesse instante.*

Nos dois casos dos Baixis vejo a água sendo ameaçada pela água. A fonte que abastecia o cultivo e a casa da família de Reginaldo irá sumir por razão de um – pretenso – contexto de conforto hídrico. Não há razão para não “livrar” a cacimba: no depoimento de Reginaldo está a carga de vivências no espaço que o faz interpretar esse contexto como incoerente, sem conexões lógicas. Talvez pela mesma

dificuldade de Zé Lira <sup>24</sup> em viver as tensões da desapropriação.

Nos Baixis, por estar situado em uma região serrana com várias nascentes, a água deveria apresentar-se como elemento que marca o lugar de forma positiva, com seus pontos de banho, o caminho das águas, as pontes molhadas que cortam as estradas, a água limpa. Ao mesmo tempo não desconsidero que a água não existe nesses locais situados em áreas de estiagem e desmatamento ilegal da mata nativa. Mas os significados adquiridos reforçam o contrário.

Em Cococi, de maneira diferente, ela é um componente do cenário da falta. Cacimbas, cisternas, poços vazios, são objetos mais que presentes no sertão e, ainda, presentificam um certo “rancor” das águas (BACHELARD, 1997). Esse rancor no pensamento do autor é justamente um desequilíbrio na relação do homem com um meio onde a água é um elemento central. Ainda em diálogo com Bachelard, se a água é uma pele e como tal pode ser arranhada ou sofrer outros

---

<sup>24</sup> Aproveito a oportunidade para frisar: Liro é morador do Baixio das Palmeiras e Zé Lira, marido de Socorro, é morador do Baixio do Múquem.

tipos de interferências, o desequilíbrio é uma forma dessa ranhura.

*[diário de campo] Ao procurar e editar fotos de objetos que remetessem a água em Cococi, após a leitura de Bachelard, veio ao pensamento os Baixis: para os moradores retirados de suas casas é como se a água trazida pelo canal não concluído já tivesse chegado. É como se a água na forma desse canal já tenha se transformado em rancor. Enquanto ameaça o canal não está ao lado, mas passou por cima de suas casas; seus contornos e a vazão da água impulsionam o esquecimento.*

Antônio e Ana dispõem da água salobra do poço para alimentar os animais. Por terem a cisterna cadastrada pelo governo, o caminhão-pipa os abastece uma vez por mês e o que falta eles completam comprando o que chamam de “uma carrada d’água” – essa é a água que consomem e usam para cozinhar. Esse contexto também é o da casa de Clemilde, mas não é o mesmo de moradores que estão a poucos quilômetros dali, que volta e meia revezam os pedidos de socorro às duas famílias de Cococi. O que parece uma ironia: logo o distrito abandonado é que prestam esses pequenos

socorros a outros moradores de outros distritos. Eu mesmo presenciei um desses momentos na casa de Ana.

Além do cacimbão, a imagem da escassez é o redemoinho no chão: ele puxava a água do poço e caiu após ventos fortes em dias de chuva. Mesmo tendo sido substituído antes de sua queda por um motor que desempenha a mesma função, ele não deixa de ser um parâmetro para o declínio. Em uma cidade que some, o redemoinho cair antes de ruínas que ainda se sustentam, é uma imagem forte do desaparecimento se concretizando já que a água é um elemento caro a esses espaços.

Na contemplação das águas as imagens surgem reafirmando esse rancor: o Pinga secou sem previsão se encherá ou não com as próximas chuvas; o pequeno poço de água observado por Liro é como se apenas existisse para afirmar a ausência; a caixa d’água é uma ironia para a família de Socorro; nas passagens molhadas só existem galhos secos e o acúmulo de terra; a cacimba a ser destruída é a forma do desaparecimento dos objetos e de como o esquecimento está ligado a eles.

Diria que a “contemplação que se aprofunda” da qual fala Bachelard (1997), dá-se pela imersão forçada dos moradores no esquecimento – agredidos, eles saem mais do que molhados desse emergir. E considerando o que eles observam, a paisagem da ausência que veem surgir é uma forma negativa dessa contemplação – olhar para a paisagem é ver uma parte deles (na forma de lembranças) ir embora.

Nos jogos que envolvem as relações mutáveis entre o espaço e o lugar (CERTEAU, 2007, p. 203), onde um pode transformar o outro a partir de práticas (como o relato, por exemplo), em uma relação sensível e não menos empírica, o tempo precisa ser também vivido para se apresentar como inteligível, sua cognoscibilidade prescinde diretamente do que acontece no desenrolar da duração. Nessa pesquisa essas foram algumas durações com que tive que lidar: a dos indivíduos que recordam o passado e vivem a produção atual do esquecimento – talvez uma duração biográfica; a cada caminhada dada com os moradores é constante a busca por fotografias para compor os quadros do recordar o abandono – talvez uma duração da fotografia.

O ambiente conceitual dos fenômenos mnemônicos (RICOEUR, 2007) é mais do que afetado, no contexto dessa pesquisa, pelas duas últimas durações acima: ele precisa dos indivíduos para as experiências de memórias e do dispositivo para as narrativas. A percepção do tempo pela narrativa é fundamental por ser a narrativa responsável por transpor os limites do tempo cósmico e do tempo do homem (RICOEUR, 2010). É pelo e com o relato que a história se apresenta como narrativa – ou quem sabe, a testemunha dessas narrativas.

A fotografia com as coleções são meus relatos, é o que me potencializa como testemunha. Falei acima em como vejo Cococi em “Dos restos e das solidões”, e não estranho ao me identificar com o que vi no filme e com o que vive pessoalmente, acreditando que a realidade é pungente em ambas as situações. Essa sensação revela a maneira eficiente com que as imagens se apresentam e ao mesmo tempo exibem algo. Eficiência não da realidade verificável em termos de mimese, mas na capacidade de afecção vista na minha impressão, no jeito que remeteu ao que presenciei e que volta a me atingir como cena – como constructo visual.

A afecção é uma capacidade da imagem, tal como a memória é para o indivíduo – tal como o esquecimento é uma capacidade da memória (RICOEUR, 2007). Por esse entendimento da afecção vejo que a imagem aqui não dialoga com a ideia de escombros já citada e sim de ruína. Aceitar a primeira aproximando-a da imagem seria aceitar o fim da afecção e de que a imagem nos toca, seria a impossibilidade da “tique” (BARTHES, 1984).

Mesmo que passemos tempos sem nos impressionar com as imagens, ao olhar a infinidade do que é produzido visualmente, acho inviável abandonar essa característica. Daí essa afecção também mostrar-se como estado que persiste (RICOEUR, 2007) – Barthes (1984) e Didi-Huberman (2013) tornaram conhecido esse estado em textos analisados no Contato 2.

Ser tocado por imagens virou um protocolo, um operar. Meu imaginário em meio a muitas visões sobre Cococi e os Baixis levaram-me a fotografar. As imagens me tocaram de tal forma que consigo pensar conjuntamente realidades tão distantes em coleções fotográficas. E em um movimento posterior – não último – as fotografias dos moradores e de

seus locais os tocam, os fazem criar relatos ao olhá-las além de apontar outros lugares significativos para fotografar. E, ainda, geram uma situação de empatia, favorável para o fazer dessa pesquisa – esse conjunto foi uma pedra de toque do “lugar-memória”.

### O esquecimento planejado

*[Eneida] O major tinha aquelas patentes compradas<sup>25</sup>. Foram dois sobrinhos que denunciaram o major e com a queda do Cococi ele sentiu como algo pessoal a denúncia, e toda a família e descendentes do major querem que Cococi se acabe de verdade. Há um esquecimento planejado pela própria família e em contrapartida há uma teimosia pelas pessoas quando fazem a festa da padroeira.*

<sup>25</sup> Há passagens no Contato 3 sobre a figura do major Feitosa e seu papel político e financeiro na região dos Inhamuns.



*[diário de campo] Em um momento da entrevista falei da exposição<sup>26</sup> para informar por onde estão circulando as fotografias da pesquisa e que quando saiu a divulgação nos jornais e Tvs, achei que os herdeiros que moram em Fortaleza podiam se interessar – Eneida respondeu que os descendentes do major não guardam relação nenhuma com Cococi. Enquanto Eneida tem uma relação de pertencimento também expresso na vontade de manter o acesso a essa memória e afetos que circundam a festa da padroeira, os herdeiros estão no sentido contrário. No caso, eles são os únicos que poderiam intervir concretamente em evitar – ou atrasar – o completo abandono do local. Eneida deixa claro o sonho de tombar e tonar Cococi um patrimônio da região dos Inhamuns. Como também as contradições que possivelmente vão impedir essa ação, por exemplo, a questão da propriedade sobre Cococi: o local onde se encontram as ruínas ora são terrenos do município de Parambu, ora da Diocese, ora dos herdeiros.*

---

<sup>26</sup> Em maio de 2016, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, realizei a exposição “Cococi” com o fotógrafo Fernando Jorge – o mesmo também fotografa o distrito de Cococi e decidimos juntar uma parte de nossos materiais para essa ação.

*[Eneida Feitosa] Eles vêm de toda região para a festa da padroeira, só que eu conheça: vem gente do Pará, do Acre, Amazonas, Rio Grande do Sul. Os que vêm de fora tão lá do dia 07 para o dia 08. Pra comer comida ruim, pra engolir poeira, comendo bolo de feira, mas você acha graça e conversa. Citó **[um amigo de Eneida – grifo nosso]** é de Brasília, já morou em Goiás e todo ano tá lá. Os vaqueiros são parentes de Antônio, os pais de alguns vaqueiros tinham terras perto de Cococi.*

*Rubens: eles vão fazer o que?*

*Eneida: eles são de lá, tem ligação com Cococi, com a família, os avós já eram de lá, nem sempre eles são Feitosa. Os estudos sobre romaria diz que você faz um percurso pra fora, externo, mas fazemos o inverso, pra dentro de você, Cococi é uma romaria não no sentido religioso, mas existencial. O Cococi é o único lugar que a gente encontra com as raízes da gente. Mas a gente vai, chega esse período já começa o frenesi. Encontrar as pessoas, aquele momento de saudade, de descoberta, pessoas que você não conhece, mas o abraço é como se fosse o reencontro. O sentimento é mesmo esse, de identidade, essa busca de uma identidade.*

*Essa resistência de querer ficar, permanecer, inconsciente, eu não sei explicar não...você foi afetado....há a necessidade da pessoa ir ....a ruína, o fracasso, a queda, parece que te faz esse retorno. Você vai praquela local ermo que não tem nada e lhe dá um sentimento de voltar, não é uma coisa ruim que você sente lá. Por mais que se queira que caia, continua existindo, mas de outras formas. Eu preciso disso, mas não sei pra quê.*

No contexto desse esquecimento planejado, o abandono de Cococi pelos proprietários e a festa anual da padroeira como ponto de reencontro figuram como medidas, como expressão desse contexto. A festa, que ocorre anualmente e dura nove dias, é um “entre”, um “estar” que reforça o pertencimento, e ao mesmo tempo é a lembrança de um estar provisório e de acontecimentos singulares. Não há nenhum tipo de conforto, seja do sentar para conversar até uma rede para dormir, mas muitos dizem voltar no ano seguinte.

*[Eneida] É o único lugar no mundo que minha família se encontra sem ser por morte. Por isso essa carga afetiva tão grande. Eu custei muito a entender isso, eu me questionava:*

*“o que eu vou buscar no Cococi, é muito cansaço, é ruína”. Quando dava final do ano era desmarcando tudo pra ir pro Cococi – só há oito anos é que eu descobri isso **[essa entrevista foi feita em 2016 – grifo nosso]**. É muito desafeto e briga na família, e lá é o único local que nos encontramos. Morte na minha família sempre tem sorriso, brincadeira, porque a gente se encontra também, festa sempre dá choro, são os paradoxos. Poucas pessoas vão pra lá por causa da missa, vão por Cococi.*

“Vão por Cococi”. Essa frase é a afirmação de que lá comparecem pelo que está deixando de existir e o que existe. A missa é um vetor para esse encontro, ao mesmo tempo em que se ela não existisse outro acontecimento levaria as pessoas para lá. Pelo menos essa é o sentimento de Eneida e, em minha opinião, de uma parte considerável das pessoas que estão presentes nos festejos de um modo geral, não tanto pela programação religiosa.

Um encontro pontual em um local de passagem. Os laços já desgastados da família se reforçam ou voltam a se fazer a cada ano, mesmo que provisoriamente em um local em que, devido ao desaparecimento, não poderia mais caber

esse tipo de relação. É preciso do efêmero para se gerar essa memória? Pergunto e penso que é justamente o sentimento da passagem que faz existir esse ritual de celebração – afetivo, memorial, dos encontros. E reforça também o esquecimento. Logo depois da última missa, Cococi volta a ser abandonada – porque na missa ela era um local provisoriamente povoado.

A festa é como o redemoinho de vento, irrompe no cotidiano, passa rápido, forte e intenso – a única diferença é sua imprevisibilidade. Não é tão raro no sertão do Ceará. Era pouco depois do meio-dia quando ele se formou e corri para fotografar, formou-se num piscar de olhos e correu mais rápido ainda – ao contrário da festa, cujos preparativos começam nove dias antes.

Tal quais os festejos ele toma de conta do local, das atenções. Passou pelo que foi a rua principal e quando cruzou a igreja desfez-se. Além do vazio, deixou a poeira. Também remexeu os papéis de Moreira Campos <sup>27</sup> : “A cidade repousava na paz dormente da tarde. Redemoinhos.

<sup>27</sup> Trecho de “Profanação”, conto que integra o livro “A grande mosca no copo de leite”.

Carneiros que ruminavam à sombra da igreja. Outros animais pastavam na praça principal, que o mato ia farto naquele fim de águas”.

[diário de campo] *“O pessoal foi embora e parece que o Cococi foi junto”. Ao final da tarde escutei essa frase de Ana, dita ao telefone para algum familiar que pedia informações sobre o término do novenário de Nossa Senhora da Conceição. Guardei a frase para iniciar alguma passagem, até agora a seguro para impulsionar a escrita.*

*Quando escutei a frase acompanhou-me também outra imagem de Cococi: a festa e o vazio – a festa termina com o retorno da ausência. A movimentação das centenas de pessoas apenas faz sentido num circuito que envolve o antes e depois da festa. Como a festa ocorre uma vez ao ano ela marca a suspensão da duração cotidiana, ao passo que interage e constrói a história de Cococi.*

*Por um momento me pareceu um contrassenso a afirmação sobre a história. Pelo menos após a década de 1960, o abandono gradativo é pontuado pela festa e a efervescência emotiva, religiosa e dionisíaca que vem a*

*reboque. Não movimenta o dia a dia do local, mas é uma data esperada e envolve os moradores de Cococi, de distritos vizinhos e outras cidades.*

*Ver Diogo, Guilherme e Talita – as três únicas crianças – brincando entre o que ficou da festa atrás de qualquer coisa que se mostra interessante, foi acompanhar uma transição. Naquela atividade de criança estava uma medida que filtrava o entendimento da paisagem composta por esqueletos de barracas e muito lixo. Há poucas horas, não mais do que três, o som estridente dos carros de som e o burburinho de pessoas bebendo ecoavam da praça.*

*Praça? Na noite anterior o leilão de comidas e animais marca o evento da noite após a derradeira missa, e em cima da calçada estavam o leiloeiro e seus assistentes chamando o público para se aproximarem da praça de Cococi, para envolverem-se nos negócios e compras. Bem como outros espaços, essa é a tônica na voz das pessoas: “vá para a praça”, “foi ao cemitério?”, “e a casa do barão”? É como se tudo fosse ressuscitado pela festa e as pessoas que estavam lá na cidade “fantasma”, agora dessem vida, mesmo dispondo*

*de certo sentimento de contradição e que logo depois eles se dessem conta que povoam um silêncio.*

Se Eneida e outros ex-moradores não encontram essa dimensão familiar no resto do ano, a ideia da morte encontra-se com a ideia do que significa Cococi para ela. Ou ainda, que Cococi é a morte como potência para o reencontro com os outros e com si mesma, bem menos do que para expressar ausências. Nessa ideia de morte não se faz presente o luto e a festa é o ponto nodal da ausência-presença.

A existência da festa é uma afirmação do esquecimento e uma resistência a ele. É da ordem do incompleto, ele não pode existir em sua totalidade, ao passo que a festa impede que a cidade saia do estatuto de ruínas para o de escombros – um impedimento provisório que marca o acabar-resistir do lugar.

*[diário de campo] Nos dias que antecedem a festa ocorrem muitos dos encontros que tanto significa esse período. A noite do dia sete para o dia oito – no mês de dezembro – não é o início, mas a continuidade. Mesmo o leilão e a concentração*

*de pessoas sendo maior nessa virada de noite, muitos vão chegando durante os nove dias que antecedem o dia da padroeira e a procissão. Os testemunhos sobre a festa das pessoas que participaram dessa pesquisa versam sobre os acontecimentos que se passam nesses dias: o ver novamente o parente distante; a renovação de laços de amizade – e de intrigas também; a afirmação da devoção à santa.*

*As barracas são montadas e mantêm as demandas de comida e bebida da festa; o cemitério é pintado e as flores são trocadas, junto com as velas; alguns retoques na igreja também são realizados – a paróquia cobra uma taxa de cada barraca colocada, mesmo sem oferecer suporte nenhum aos vendedores. Algumas novidades desse ano – 2016 – é que colocaram pequenas placas em algumas ruínas para identificar o que existiu ali, como o cartório, o posto fiscal e o hotel – o esquecimento tem seus rituais (entre as novidades também conheci o filho mais velho de Antônio que veio de Pernambuco para a festa). Também esse ano o grupo de vaqueiros que saem de Teresina (Piauî) para Cococi a cavalo estava em menor quantidade, além de terem encurtado o número de dias do percurso, de doze para nove.*

*As paredes das casas sempre têm inscrições dos frequentadores da festa e outros que passam por Cococi. Esse ano encontrei várias distribuídas em muitas edificações e com o mesmo traço, onde todas traziam uma mensagem. Nesses tempos de desmandos e golpes jurídico-parlamentares no Brasil, encontrei fotografias que fazem referência a esse contexto e me pergunto o que é veicular tal mensagem num local com poucas pessoas e onde outras estão apenas de passagem.*

Cococi existe como lugar, em parte, pela passagem: das pessoas que vão para a festa da padroeira – umas das principais motivações da existência da antiga igreja; dos que moram nas redondezas e seus laços de vizinhança; dos indivíduos interessados em pensar, escrever e fabricar imagens sobre ela. Considerando a importância dos testemunhos para a experiência da memória, eles existem na fugacidade do encontro.

Essa mesma fugacidade está nos relatos e no escrever e fotografar dessa pesquisa. No caso da foto (página 33 do catálogo) onde o menino olha para a porta encerrada pelo tempo, não sei quando vou vê-lo novamente ou mesmo se

vou. Ele veio com uma das muitas famílias que lá aportam na comemorativa data. E quando penso em imagens de Cococi me lembro das crianças, não sei se pela falta de tempo de vivência naquele lugar ou pelas poucas memórias ali construídas.

As redes, a lembrar um rancho de romeiro, e a velha porta entreaberta contrastam com o habitar da criança que apenas passa por aquele lugar. Essa casa fica ao lado da de Ana e por algum tempo recebia visitantes – eu mesmo fiquei lá durante minha primeira viagem a Cococi em 2013. Sua ocupação restringe-se a alguns dias e, para o menino, seguir a fresta de luz é encontrar as movimentações da festa. Já voltar não significa nada, a casa é tão temporária quantos os caminhos das lembranças de Liro. E foi de lá que retirei a antiga moldura fotográfica para fotografar as crianças.

*[diário de campo]* Tirei uma série de fotos ao encontrar o quadro vazio na casa próxima a de Ana. Com ela fotografei Talita, Diego e Guilherme. Curiosamente a moldura não estava no chão, mas na parede, bem colocada com prego, sem pender para nenhum dos lados. Ela expunha o vazio, o silêncio da casa, a memória em forma de ausência dos seus

*moradores era, por que não, um aviso-lembrança, para aqueles que lá arranchavam uma vez ao ano: aqui mora o esquecimento.*

*As ranhuras e partes da parede descascada que estão dentro do espaço que receberia a fotografia, fazem parte de uma foto maior: toda a extensão que circunda a moldura faz parte desse interior; a foto, na verdade, é composta por tudo que está fora desse enquadramento. Vejo-a como uma obra, observo a parede inteira e o espaço da porta como um objeto só; não faria muito sentido colocar uma foto ali dentro – mas por que não realizar mais fotos? As primeiras foram feitas lá mesmo no espaço do alpendre, outras na casa de Ana. Lembro que as crianças gostaram bastante. Talita riu quando viu que sua foto tinha ido para a exposição em Fortaleza. Desmanchei a obra ao retirá-la da parede ou continuei sua trajetória enquanto objeto?*

Ao fazer esse uso da moldura acreditei estar entre o intervi no percurso do “objeto biográfico”, no sentido de interromper uma espera, ou interromper um uso. Esse tipo de

objeto, diferente dos “objetos protocolares”<sup>28</sup>, mistura-se aos sentidos pessoais, obtidos ao longo da vida das pessoas que vão ressignificando-os a partir das possibilidades e estratégias mais diversas – ou seja, o tempo e os usos são os principais operadores dos objetos.

Se eu via a moldura como parte daquele cenário é por achar que ela também era elemento constituidor da ruína, sendo tão ruína quanto as telhas que caem ou a porta quebrada. Sob esse ponto de vista não há nenhuma espera, pois a moldura cumpre uma “função”, faz sentido seu espaço interno permanecer sem imagem. Numa visão geral da casa e de Cococi, por exemplo, soaria estranho, aquela moldura conter uma foto – quem estaria olhando pra ela, para quem ela lembraria que a casa está abandonada?

O ensaio fotográfico a moveu da parede para a fotografia, para a mão daquelas crianças, para a página

<sup>28</sup> A diferenciação entre objetos biográficos e protocolares é uma discussão do livro “Memória e sociedade: lembrança de velhos”, de Ecléa Bosi (1994), onde a autora tomando como referência o debate de Violette Morin, traz os objetos biográficos como aqueles que se incorporam a vida de quem os possui; e os protocolares são aqueles que envelhecem, mas são destituídos de raízes, ditado pelos usos da moda.

desse texto. A partir da sua mobilidade o objeto-moldura teve uma utilidade efêmera e depois retornou para a parede, onde me pergunto: os sentidos dados por mim estão inscritos em sua trajetória?

Figura 16: foto no Baixio das Palmeiras.



Fonte: Rubens Venâncio.

Um contraponto à moldura é a estaca colocada no Baixio das Palmeiras. Ela marca o ponto zero do início da

construção do canal no distrito e sua função é destituída de pessoalidade, está ali como marco geográfico e instrumentalizado pela burocracia da empresa construtora – também como uma marca da ruína. Encerro perguntando: e se aquela estaca de cimento e madeira fosse parar dentro de uma instalação fotográfica sobre os Baixis realizada por mim, ela atravessaria a fronteira entre o biográfico e o protocolar?

Diferente da foto do menino olhando a porta, outras ensaiam melhor a ludicidade do meu encontro com as crianças e delas com a fotografia – como no dia em que Diogo e Guilherme passam boa parte da tarde me apresentando a antiga prefeitura. Não imagino melhor aproximação com as crianças do que aquela intermediada pela fotografia, seja pelo interesse deles pelo que estou fotografando, por querer se ver nas imagens ou ainda por querer realizar alguma foto.

As crianças brincam na prefeitura, no hotel, na casa alheia; correm pela entrada do cartório, às vezes passeiam em um misto de curiosidade e espanto pelo cemitério. Tais cenas são corriqueiras em Cococi, já que quase tudo está desabitado e as brincadeiras preenchem os espaços em um

local onde o vazio se avoluma pelo redemoinho que parou de funcionar. Mas o que importa, igualmente, é o que ficou e o que está sendo vivido pelos oito moradores – e outros mais que ali passam.

A inscrição da memória dos adultos passa pelos espaços criados pelo convívio com as crianças. Lembro ainda o futuro delas, das recordações sendo inscritas: o que elas vão lembrar desse brincar e ocupar o espaço? Como se lembrarão da festa, dos fotógrafos e pesquisadores que tanto passaram por Cococi? Daqui a 20 anos como o esquecimento atuará sobre esse presente?

Numa leitura de portfólio, perguntaram-me como falar de memórias a partir de crianças tendo em vista o pouco tempo para elas as desenvolverem. Elas estão em Cococi quando o lugar é imaginado, estão na vivência da cidade, no estabelecimento dos pais no lugar. Ana após o café da tarde, conta com uma alegria só dela o que foi uma semianalfabeta ensinar sua neta os primeiros caminhos da leitura – “pessoa com estudo pouco”, assim ela se define:



*[Ana] A Talita chegou aqui com cinco anos, com seis eu botei ela na escola do Cococi. Eu comprei uma carta de ABC e ensinei a ela, minha luta era muito grande, mas todo dia eu ensinava duas carreirinhas ou uma. Eu ensinava a ela na cartilha soletrando a lição todinha, quando acabava voltava cobrindo as letras e lendo – sem ser lição muito grande porque ela era pequena. Quando terminava botava ela pra fazer cópia e depois pra ler. Eu sei que quando ela terminou a carta de ABC, já tava lendo um pouquinho. Ensinei ela a fazer umas continhas pequenas.*

*O Diogo do mesmo jeito, mas ele não se interessa de jeito nenhum. A escola daqui é muito atrasada, professor falta demais, tinha mês que o professor dava seis dias de aula, eu anotava tudo num caderno aqui. Aí eu não sei como é isso, o aluno estuda o ano todim e no final não sabe de nada e passa ele pra frente. Eu acho isso muito errado. O Diogo...eu fui na escola e passaram ele de ano, eu disse: “pode voltar esse menino de série que ele não sabe de nada, ele só conhece as vogais e o nome dele porque eu ensinei”. Eu não aceito isso, mas disseram que não pode mais reprovar. Pois então o*

*menino vai ficar sem aprender e só tocando pra frente, igual a jumento.*

*Voltando aos Baixis, prossigo com uma dupla ausência percebida na entrevista com Reginaldo onde ele cita e comenta a morte de seu pai e do marido de Moça, Zé – o casal era tão próximo a sua família que moraram na casa deles enquanto destruíram a casa e procuravam um terreno para construir outra residência (o aposentado não sabia que não conheceria a nova morada).*

*[Reginaldo] Quando sento aqui lembro como ele gostava de tomar um cafezim na calçada e fumar. Eu sentia aquela caatinga de cigarro, até sonhar com ele de vez em quando eu sonho – com ele e com meu pai. Eu estava aqui na sala e senti o cigarro de seu Zé, “oxi, quem tá aqui passando?”. Levantei, saí, olhei pra cima e pra baixo e não tinha ninguém, e aquele cheiro de cigarro forte, do mesmo jeito, eu fiquei bestinha. De vez em quando eu ainda sinto a catinga de cigarro.*

*A tarde de caminhada pelo quintal foi o cenário da entrevista. Ao andar pelo terreno falaram que o local era cheio*

de árvores frutíferas e que, anos após anos de seca, não conseguiam mais manter. A passagem do canal, mesmo se não atingisse o quintal deles, não seria esperança nenhuma porque questionam o suposto benefício e acreditam que a água não é para eles. A recordação deu-se pelo terreno que continha o passado de plantio no quintal com o pai, como a capinagem do terreno que anunciava o período das chuvas. É o mesmo terreno que irá sumir. O espaço da memória familiar, do passado é também o lugar em que eles lembram o futuro como esquecimento.

*[diário de campo]* No tempo em que fiquei só no quintal, depois que os irmãos voltaram para casa, fiquei pensando nesse contexto de lembrar o futuro. Observando o mapa que Liro mostrou-me com os investimentos imobiliários próximos aos Baixis, vejo que os dois distritos e mais alguns outros vizinhos estão arrodeados por loteamentos. O local está envolto em demarcações da especulação, com as estacas ou as primeiras construções compondo a paisagem, como que levando a possibilidade que os Baixis sejam um futuro bairro do Crato. A especulação parece que não dá importância para o canal, parece até aproveitar-se ao conseguir aumentar o

valor da terra mesmo sabendo que as obras cortarão os terrenos.

O CAC talvez torne os Baixis um bairro do Crato ao invés de permanecer como distrito rural próximo da serra e da cidade, mas com um estilo de vida sem os problemas de centros urbanos. Caso ocorra, essa seria mais uma ausência concretizada. O próximo trecho é sobre a relação entre ausência e os espaços de Cococi.

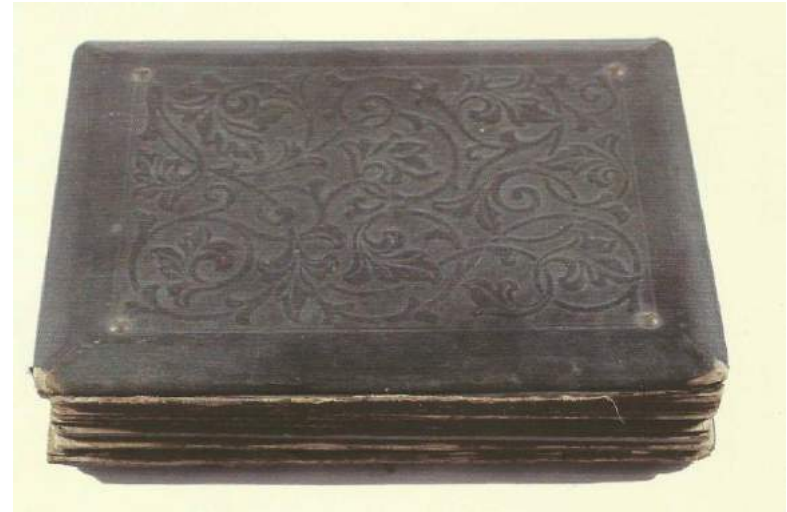
*[diário de campo]* A passagem hoje pelo cemitério envolveu, em sua maioria, vivas observações: o espaço para a foto na laje sem imagem; as lembranças das histórias de “malassombro”; qual a relação dele com as demais ruínas? Ao escrever em frente ao cemitério, aqui parado e a pensar o que fazer com todo o material da pesquisa, veio-me o seguinte: no cemitério está o ausente, os indivíduos que repousam, com seu luto, lápides, a saudade. No centro habitado de Cococi está também o ausente, ou seja, as edificações e todas as histórias sobre o que poderia ter sido. Ausências guardadas ao ar livre, sem pompa, sem carpideiras, flores ou lápides. Cococi pode ser essa lápide

*que citei há pouco: o espaço para a foto está reservado, mas vazio, imagem da ausência.*

O “lugar-memória” é não só a memória sendo inscrita fora das pessoas que recordam, mas é a memória manifesta na fotografia (que visualmente as ordenou em uma superfície) e pela fotografia (como objeto tecnológico capaz de agenciar discursos). Também lugar de encontros para a memória, para a fotografia e os indivíduos, onde características de uma imagem que investiga realçam o trabalho com a memória, ouvindo-a, escutando-a como saudade, lamento, testemunho. Uma escuta da alteridade.

No início desse Contato abri meu álbum, de forma metafórica, entrevedo pistas: entre outras coisas, ao folheá-lo descobri que faltavam imagens. Nesse momento abro outro, o álbum da família Lispector, onde Elisa – irmã de Clarice Lispector – destinou-se a escrever sobre a memória desse objeto: o olhar para as fotos de família e escrever um relato sobre esse olhar são a história do livro – ou melhor, é a história do encontro com esse objeto onde Elisa encena a memória e inicia o testemunho identificando que a foto do patriarca da família não está entre as outras.

Figura 17: álbum da família de Elisa Lispector.



Fonte: Elisa Lispector.

A dinâmica do “lugar-memória”, de elaborar um sensível visual lembra o de Elisa. É o narrar sobre como eu monto, como eu conto e ausculto as memórias dos indivíduos, sobre como foi explorada a encenação deles e a minha – a partir de muitas ausências. O “lugar-memória” foi arquitetado como o Contato imaginário dessas lembranças.

Contato tão imaginado como os sentidos da memória, funcionando como “estalos” (BARTHES, 1984) para as

lembranças: o cheiro da terra e os sons na mata do pássaro caboré relatados por Liro; pelo cheiro do cigarro do vizinho falecido; pelo toque dos objetos quando Clemilde narra segurando a certidão de casamento dos pais. Se Marcel foi levado a outro tempos pelo gosto do chá, Liro como personagem da história contada por si mesmo, foi deslocado para outros tempos quando escutou o canto do caboré – ele disse querer engarrafá-lo. Em várias ocasiões e cenários dos indivíduos que recordavam, os sentidos foram um roteiro para as afeções do esquecimento; foram sentidos-estalos dos habitantes que os guiariam e a mim também.

Assim escrevi, observei e fotografei. Li as imagens que fiz e até as que não estão aqui, como na narrativa de Elisa. Existindo ou não algumas fotos, com a fotografia acompanhei esquecimentos que trouxeram memórias da penumbra. Escrevi textos e diários; inscrevi as lembranças com as fotografias e fazer parte dessa inscrição foi fazer desse processo minha experiência – também memórias: de ser fotógrafo, de ser pesquisador.

Ainda faltam fotografias no álbum da “memória-montagem”. É para completar ou o seu espaço para a

encenação do íntimo também é constituído por vazios? Se no espaço dos álbuns os familiares, geralmente, almejam que aqueles que o folheiam acompanhem os rituais felizes da vida, o lacunar dos álbuns pode significar os segredos, o proibido, o indesejado da memória.

*[Eneida] Toda família sonha...pronto! Ali é o paraíso perdido, o Cococi representa para todos os Feitosa o anjo decaído, mas é um paraíso perdido que em sua essência já não tem luta, enfrentamento, certo? E o outro lado, o pessoal do major, eles não querem, eles ameaçam derrubar a igreja e por causa disso têm várias narrativas, lendas: “Foi praga que o padre jogou, tem a besta fera”.*

Cococi é o paraíso perdido para Eneida. Pensamos nas cidades em como elas serão décadas à frente e chegamos a visões de uma cidade diferente, em várias direções. Cococi não teve esse futuro, hoje ela é muito menos do que foi quando cidade – o seu futuro não pode existir, pelo menos dessa maneira. É comum ao se recordar Cococi a percepção de que ela não é lembrada em oposição ao que foi, o sentimento não é expresso pelas habituais frases: “era uma cidade mais tranquila, menos barulhenta e com menos

moradores. Hoje é essa desordem, problemas com drogas....”. “O que era” é a única referência. No passar do tempo após o abandono da cidade não se criaram outras referências. Ou diria que a referência é o vazio, a queda, a ruína.

Como recordar o que se tornou ou o que se tornará? Diferentemente, nos Baixis, mesmo com o caráter recente dos acontecimentos, os moradores preocupam-se com o estilo de vida do lugar, em como serão atingidos, onde estarão seus vizinhos – o futuro tem certa proximidade com o tempo das falas, a despeito de quando falamos, por exemplo, sobre um passado recente.

Diferente de lá, nas narrativas sobre Cococi pouco escutei opiniões sobre o que teria se tornado o local se a cidade não tivesse acabado. E no que escutei não havia uma fala sobre querer ter visto o que se tornou a cidade, nem um sentimento de desejo frustrado. É como se os atuais moradores não tivessem essa curiosidade já que não se imaginou que a cidade teria aquele fim. Em Cococi não houve espaço para o “se tornar algo” no sentido da cidade que cresceu; e muitos menos há anúncios de um “ainda poderá”.

Parece contraditório ou um contrassenso opinar no sentido de dizer que moradores de um local abandonado não queriam a movimentação de outrora, os carros passando na rua, a praça repleta de crianças. Simplesmente não escutei esses relatos, e quando chegou a mim algo parecido foi no sentido de que “seria melhor se tivesse sido de outro jeito”. Será o se acostumar com o desaparecer, será o esquecimento sendo aceito? Imagino a cidade do passado que não olha para o distrito de hoje.

Tal como o sentimento que sobressai das iminências, os próximos anos dos Baixis estão sob a guarda do “pode acontecer”, e essa guarda incomoda os moradores que não conseguem vislumbrar um “tornar-se algo” que os agrada, ou pelo menos que não os encha de dúvida com um futuro repleto das ameaças da atualidade. Os desejos giram em torno do “não deixar o CAC destruir”. Nos Baixis há a vontade de evitar as ausências anunciadas, em Cococi as ausências parecem não despertar os desejos de futuro.

**CONTATO 7.**  
**REGIMES DO RECORDAR**

No Contato 6 mostrei como as fotos, os textos, diários foram sendo dispostos pelos fluxos da recordação dos interlocutores e pelo meu fluxo ao fotografar e montar o ensaio. No atual Contato trago a discussão do esquecimento-memória como parte de um regime discursivo que aqui é narrado em nível conceitual. O que não vem apenas por uma necessidade acadêmica, mas porque tal nível exhibe outros modos de funcionamento do fenômeno memória-esquecimento e sua ligação com a ruína.

O gatilho para a memória nesse estudo é o apagamento, o esquecimento e as ruínas que crescem. Se nos Baixis e em Cococi os moradores estão em uma situação de esquecimento forçado, um canal para a memória é aberto. Eles lembram a partir das iminências, recordam a partir do esquecimento vivido na atualidade. Usei a palavra canal buscando uma imagem, mas a palavra fissura também cai bem por levar a imagem do “algo que foi causado”, “de fora para dentro”, “de algo que rompeu a partir de uma força externa e não programada”.

O ler o esquecimento segundo o meu álbum e o de Elisa Lispector (passagens do Contato 6) foi, para mim, uma

figura poética que, como tal, leva a outras imagens no sentido de como as questões tratadas por ela levaram a pensar em imagens de forma crítica. É nesse sentido que ensaios fotográficos, obras artísticas e filmes surgirão nesse Contato: não só para relacionar os conceitos, mas para tencioná-los ou perceber sua existência em comunicação com o campo da arte.

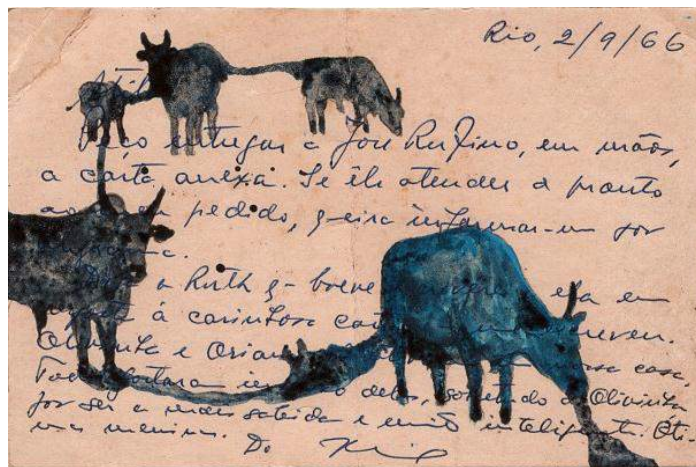
O passo inicial dessa reflexão será dado em duas direções: analisar o acesso aos fenômenos da memória e verificar como os rastros atuam nas manifestações do esquecimento; e, segundo, examinar como a arte dá forma e explora em seus processos investigativos as políticas do esquecimento e da memória (RICOEUR, 2007). A experiência artística é um local fundamental para a reflexão, portanto, esses passos estarão intercalados.

Assim, vou relacionar o ato de recordar (que move a memória), o ato da invenção (o imaginar constitui, também, o processo da memória) e a demora (como um estado de latência relacionado aos acontecimentos do passado). Nesse momento quero pensar como a imaginação, o recordar e a

demora são movidos pela imagem – instante em que a arte pode narrar o esquecimento.

A memória e as recordações familiares permeiam a investigação visual do artista paraibano José Rufino. Entre 1920 e 1950, o avô de Rufino, do qual o neto assumiu o nome, recebeu centenas de cartas. Em seus escritos estavam intimidades, dramas familiares e o mundo da elite agrária paraibana. Algumas décadas depois o baú com todas essas cartas cai na mão do artista que decide lê-las – no ano de 1999 inicia a obra “Cartas de areia”.

Figura 18: imagem da série “Cartas de areia”.



Fonte: José Rufino.

Ao lidar com as missivas ele trabalha com intervenções nos envelopes que, por sua vez, foram separados por cores, desenhos, texturas. O nanquim, o lápis, cores de aquarela ou colagens, atuam misturando o traço do artista com as marcas dos envelopes, como carimbos, selos e palavras escritas nele.

Os desenhos que surgem estão diretamente ligados com a arquitetura afetiva e da memória de Rufino e seu avô. São suportes, como destacado no texto sobre o trabalho, intitulado “Desenhos ao *Léthe*”:

Camadas sobrepostas de pigmentos são utilizadas como instrumentos da experiência renovadora do esquecimento. Contam, sobre cada história, uma nova. A preocupação com a recuperação de recordações, ainda muito presente nas Cartas de Areia feitas sobre envelopes, cede lugar ao desejo mais radical de interferir, de recontar, reinventar de apagar partes ou apagar quase tudo. (RUFINO apud CANTON, 2009, p. 43).

Na obra vemos a presença, o ausente e o distante que, enquanto situações exploradas, também estão nas ruínas, no passado e na memória. Comum a eles está a recordação e a inscrição como procedimentos importantes para a rememoração. Ambos estão em posições diferentes do



mesmo percurso: no entendimento dos fenômenos da memória, a inscrição está no início do processo e o reconhecimento está algumas etapas à frente, quando o recordar é sua melhor expressão. Em Rufino há uma concretização artística-visual da inscrição-recordação após o não apagamento e o reconhecimento dos rastros – e, também, a memória sendo exercida.

Em “Cartas de areia”, a história familiar que reaparece encenada pela intervenção é semelhante ao entendimento da lembrança como uma imagem do passado. O desaparecimento das pessoas e lugares criaram um ausente tornado presente pelo preenchimento do vazio pela ação artística. Porque imagem do passado? Pela impossibilidade da presença de algo que ocorreu preteritamente, de outra forma – estou falando no sentido de Certeau (2013) que se refere ao passado como “o ausente da história”. Assman traz essa perspectiva da seguinte forma:

Proust e Benjamim puseram ambos esse momento da indisponibilidade, da ausência, ou, melhor dizendo: da latência no centro de suas investigações sobre a memória, um deles sob a perspectiva autobiográfica, o outro sob uma perspectiva histórico-filosófica. (ASSMAN, 2011, p. 169).

Lissovsky, em texto sobre Benjamin, dá um passo e explora o que ocorre após a latência, no caso, o reconhecimento – o contexto dessa leitura é o papel da memória para a história:

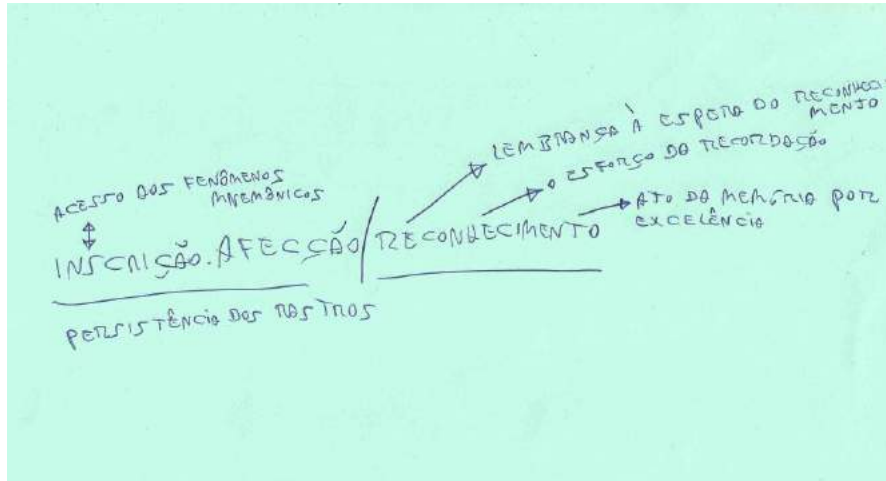
Porém, uma vez redimido pela memória, que forma essa história pode assumir? A forma das “imagens dialéticas”, dirá Benjamin. A forma dos acontecimentos poeticamente transfigurados pela memória, apreendidos, como imagem, no instante em que são “reconhecidos”, isto é, no *agora* que esse reconhecimento inaugura. (LISSOVSKY, 2005, p. 140-141).

A partir das leituras de algumas obras de Ricoeur sobre a fenomenologia da memória, principalmente em “A memória, a história, o esquecimento” (2007) e considerando também as discussões do tomo um e três de “Tempo e Narrativa”, uma das caracterizações da memória é pautada pelo fato de que ela é passível de descrição, mas para tal deve haver uma inscrição.

As imagens da memória – como o reconhecimento do ausente da história – operam essa inscrição trazendo sentidos para o entendimento dos acontecimentos passados, e não apenas quanto ao imaginar poeticamente, mas como meio que constitui o objeto a ser lembrado. O esquema

abaixo está em minhas anotações de leitura e o compartilho por fazer parte do processo de entendimento dessas ideias.

Figura 19: esquema de estudo.



Fonte: Rubens Venâncio.

O “caráter objetal da memória” (RICOEUR, 2007, p. 41) fala a respeito de um objeto: que é buscado, lembrado, recordado, reconhecido e que nos marca de alguma maneira. Ou seja, esse objeto para o qual se volta o circuito de acesso a memória, percorre todas as etapas e é expresso no sentimento de que lembramo-nos de alguma coisa (RICOEUR, 2007, p. 41).

Em Rufino, os anos passados desde a escrita das cartas tanto repercutem em sua obra, como se fizeram presentes na maneira como ele foi tocado. Essa afirmativa é também sobre uma relação de reflexividade entre: a maneira como a inscrição irá interferir na afecção, ou como o tipo de afecção sentida pelo indivíduo pode determinar na inscrição do acontecimento – ou seja, a inscrição-afecção não está numa sequência linear ou cronológica, elas acontecem, produzem-se.

Rufino não estava no dia em que seu avô recebeu e leu as cartas. Sua obra não só o levou até lá como trouxe as missivas para o presente avolumado por seus pincéis. A inscrição foi posterior ao evento histórico, onde o evento foi reinscrito pela obra e a afecção foi de ordem artística. Penso também que os lugares da memória, no caso da família que residia no sertão paraibano, são dois: as cartas lidas e guardadas do avô e as cartas abertas e lidas por Rufino. E, a despeito de Jacques Le Goff (1996), essa intervenção artística nem está gerando monumentos nem documentos no sentido de efeitos de verdade, mas em como os significados

foram construídos a partir de certos regimes enunciativos da arte.

E o que significa a demora para o reconhecimento? O lugar pautado na espera foi justamente criado pelo artista Cao Guimarães no livro “Histórias do não-ver” (2001), onde o tempo foi utilizado não só como elemento narrativo, mas como peça do processo investigativo.

Guimarães pede para ser sequestrado pelos amigos e levado para locais que desconhece. Ele estará vendado, irá interagir com o local e fotografá-lo. Até o artista sair desses lugares e revelar os filmes, ele escreve todas as suas impressões. No livro estão as fotos, a explicação da dinâmica do sequestro e os textos escritos na ausência das imagens fotografadas.

O ver estava sendo provocado por sensações, constituindo de imagens tiradas às cegas e dos textos feito à luz dessas sombras. No primeiro sequestro, sob o título “Belo Horizonte agosto de 1996”, o artista está numa barbearia e, sentado na cadeira, lembra as idas a esse local enquanto

criança com seu pai – “lembranças são como vertigens do tempo” (GUIMARÃES, 2001)<sup>29</sup>. No mesmo sequestro:

A memória é o lugar onde as coisas acontecem uma segunda vez. E o que é um espelho senão um lugar e uma segunda vez? Não somos sempre dois ao nos olhar no espelho? Eu estava com certeza diante de um espelho e não podia me ver. (GUIMARÃES, 2001).

O espelho volta como alusão à memória e essa segunda vez remete à instâncias do tempo: essa segunda vez é nova, irrompe com os ímpetos com que trepida o acontecimento no momento do acionamento – no instante do sequestro, no caso de Guimarães. O espelho parece ser invertido, dobrado quando não há reflexo simétrico, ou mesmo o sujeito que reflete vai para dentro do espelho como que mutilando e o destituindo de suas características: é a realidade percebida pelo não-ver da visão e posta em movimento pelo ver da imaginação.

Vislumbrar o funcionamento da proposta de Guimarães coloca em movimento o referente, seja para construção da imagem, ou seja o referente para a memória: seria a

---

<sup>29</sup> No livro não há paginação.

fotografia feita pela percepção-imaginação, seriam as palavras sobre o dia e momento dos sequestros, seria, ainda, a junção de ambos. Todas as situações que evocam o trabalho são referentes da passagem dele: pelos locais, as pessoas, as lembranças em cada cena.

A venda, ao obstrui por opção sua visão, faz parte da busca: ver as várias realidades não desveladas quando a visão é o principal sentido usado na fabricação das imagens. O referente não visto pela visão passa a ser imaginado e nasce da proposição de uma relação. Vide, a sua espera pela imagem e a continuidade da fabricação dessa imagem pelos textos escritos e baseados em uma lembrança do silêncio, dos cheiros – “escritos que não restituem o visível”, palavras de Guimarães (2001).

As memórias são tanto os momento com os espaços em si, como a de outros que entram numa associação não-linear, a medida em que o autor vai se envolvendo *in loco* com sua proposta. O miolo do livro é lacunar: a falta de imagens em preto absoluto, sem nuances ou escalas, falou-me não sobre os silêncios do não-ver de Guimarães, mas

sobre as falhas pela qual seu recordar visual-poético foi acometido, trazidos para dentro da proposta gráfica do livro.

Essa trabalho é como tatear imagens do porvir ao escrever seus textos. O intervalo da revelação dos filmes seria o momento onde se constrói a continuação dessas memórias. Memórias pessoais e do escrever, memórias da espera pelas imagens: Cao Guimarães deixou-se sequestrar em nome dessa memória feita agora e que se apresentaria a ele em um futuro próximo.

O reconhecimento expressa que, além da lembrança estar disponível para um possível esforço da recordação, uma marca deve ter sido deixada, na forma de impressão, um rastro. O acontecimento precisa ser inscrito como rastro e o apagar ou preservar refere-se a essa inscrição, onde a existência ou não desse rastro define o acesso às lembranças.

Se imaginarmos os acontecimentos para os quais se voltam a memória como uma inscrição – o que foi feito nas discussões acima –, é por estarem relacionados e onde cada uso causa uma inscrição, movimentando memórias, suportes,

linguagens. Na dinâmica do uso/inscrição aparece o rastro deixado pela citada dinâmica. Seguindo as pistas de Ricoeur, de que nas problemáticas do esquecimento os rastros são importantes, vou me deter sobre as “figuras do esquecimento” (2007).

As duas figuras do esquecimento, ou figuras do esquecimento profundo (RICOEUR, 2007), são o “esquecimento por apagamentos dos rastros” ou “esquecimento destruidor”; e o “esquecimento de reserva” ou “esquecimento que preserva”. No primeiro caso, os rastros e os seus tipos são fundamentais; no outro, entra em cena os fenômenos de latência – característica que será discutida ao longo desse Contato a partir das obras artísticas.

Ao confrontar a análise da neurociência e da fenomenologia, Ricoeur afirma que os “rastros mnésicos” funcionam em nível do que se passa no cérebro, expressa na forma de disfunções – a amnésia seria o efeito mais próximo para a figura do apagamento dos rastros. As disfunções são ameaças por apagar os rastros, que são de três tipos: o “rastro escrito” (o documental da operação historiográfica); o “rastro psíquico” (a afecção em nós por um acontecimento

marcante); e o “rastro cerebral-cortical” (tratado pelas neurociências e que como o rastro documental, pode ser apagados) (RICOEUR, 2007, p. 425).

O esquecimento é uma problemática que prescinde da análise do acesso às informações, aos fatos históricos, ou seja, as memórias temporalmente localizadas no passado e que serão lembradas – como imagens no tempo presente. Quando há ou não o acesso a eles, temos a medida do esquecimento, que para Ricoeur manifesta-se na forma dessas figuras e que, entre a reversibilidade e a irreversibilidade do apagamento, tem localizada sua questão central.

De certa forma me comunicando com um Contato anterior, volto ao rastro, porém expandido algumas questões e considerando que algumas problemáticas dos rastros atuam diretamente no esquecimento. Ao considerar, mas evitando pôr as disfunções patológicas da memória como centrais no debate, o autor foca a análise nas potencialidades da memória, dialogando com sua prática na vida cotidiana e na história – na “experiência ordinária da recordação” (RICOEUR, 2007, p. 46). Para tanto, afim de contextualização

do pensamento do autor, exploro a ideia de “grau de profundidade do esquecimento” e o que Ricoeur nomeou como abordagem fenomenológica da memória.

A ideia de grau de profundidade do esquecimento e seus níveis de manifestação exploram os fenômenos mnemônicos (RICOEUR, 2007), e estão relacionados com a “abordagem cognitiva” (ambição de representar fielmente o passado) e “abordagem pragmática” (o lado operatório, do exercício, dos usos e abusos da memória e do esquecimento).

Ricoeur concentra-se nessa última pelo destaque dado as potencialidades da memória, onde a abordagem pelos seus usos é fundamental para localizar o esquecimento como uma capacidade da memória e não uma patologia (diferenciação explanada mais a frente) – momento em que o “esquecimento positivo” destaca-se por questionar o suposto estatuto de verdade da memória.

A fenomenologia, ao analisar a memória-esquecimento, concentra-se na ação social (RICOEUR, 2007, p. 432) e se distancia dos estudos da neurociência. Distância

que deixa margem para considerar a persistência dos rastros ao longo do tempo, onde estes não estariam sujeitos ao apagamento a não ser pelos obstáculos da recordação – no caso, os usos e abusos do esquecimento do qual se refere Ricoeur (2007): o esquecimento e a memória manipulada (chamado de nível prático), impedida (nível patológico) e comandada (chamado de nível ético-político).

O nível patológico de manifestação do esquecimento<sup>30</sup>, em oposição ao esquecimento de reserva pode ser entendida pela discussão do filme “Memento” (2000). O contexto do filme de Christopher Nolan é de um homem (Leonard) que procura pelo assassino de sua mulher e por causa de pancadas na cabeça não consegue guardar lembranças ocorridas em curtos espaços de tempo. Para continuar a investigação ele desenvolve um sistema para gravar informações, que envolve uma série de fotos Polaroid (médio formato) sobre pessoas e objetos (o protagonista escreve no

---

<sup>30</sup> Destaco a amnésia nessa passagem, sendo possível encontrar outras formas de patologia da memória, como a paramnésia, a hipomnésia e mesmo algumas variações da amnésia, como a amnésia de recordação.

filme anotações dos momentos fotografados) e ainda dados que são tatuados no corpo do personagem.

A não profundidade do tempo ocasionado pela memória curta tira a espessura de passado e futuro do personagem. O que ele dispõe são de instantes captados pelo Polaroid – que não por acaso é um filme instantâneo e um material com vida útil muito curta, tal como a memória do protagonista. Seu arquivo efêmero e ambulante é usado para sua localização no tempo, no espaço e para identificar pessoas com as quais se relaciona.

Mas a impossibilidade de fixação das lembranças, de acessar os rastros, o impede de conectar as informações necessárias para desvendar o crime ao longo do filme – que significa a razão do seu presente: a investigação; do seu passado: do qual lembra muito pouco; de seu futuro: no qual não terá nada para guardar, porque mesmo conseguindo resolver o crime ele não irá reter essa recordação por muito tempo. Além do que o arquivamento tem mais a ver com a percepção dos fatos por Leonard do que com pistas seguras.

Em “Memento”, olhar para o Polaroid é encarar o esquecimento. A disfunção de Leonard não é driblada, pelo contrário, ela é afirmada a cada instante em que os arquivos criados por ele como local de registro vão se mostrando ineficazes. Tanto porque a disfunção bloqueia o ato do reconhecimento, como porque ele não consegue dar uma ordem aos acontecimentos, ainda mais com a perda da dimensão do tempo.

Não a toa, como metáfora do efêmero, o Polaroid só reafirma o apagamento definitivo, o que impede o reconhecimento das experiências. Leonard não pode realizar o testemunho de suas próprias vivências, ele não consegue se narrar – ao procurar pela memória só encontra esquecimento, que é o que o guia. Nem mesmo há possibilidade para o *déjà vu*: que memórias ele teria para subsidiar o sentimento de já ter vivido determinada cena, visto tal paisagem?

Discorrendo um pouco sobre a questão da imagem, vejo os Polaroids do filme como suporte visual da falta de informações – memórias. Porém uma situação interessante apresenta-se: o cansaço das imagens que presenciamos ao

viver imerso em um turbilhão de imagens sendo produzidas gera uma amnésia, mas do “exibir”, do excesso. No filme a amnésia é da ordem do esconder, ela bloqueou informações. Se no segundo temos a amnésia como limitação patológica, no primeiro temos a “produção técnica da amnésia” (GUIMARÃES, 2002).

No circuito inscrição-recordar a memória sobrevive como imagem-lembrança, podendo ser recordada nesse circuito onde os rastros persistem: são reconhecidos na rememoração, saindo do estado de espera. E a demora, dita de outro modo, significa justamente a sobrevivência em estado de latência das imagens do passado. Nesse caso, o reconhecimento confunde-se e encontra-se com o ato da arte, e ajusta “(...) o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer” (RICOEUR, 2007, p.437).

Como alguns trabalhos podem problematizar essa potência do reconhecimento? Analiso as seguintes obras de maneira a relacionar a importância dos rastros, com a demora e com o esquecimento de reserva: o vídeo “Supermemórias” de Danilo Carvalho (2010); os ensaios fotográficos “Para Jablonsky (2013): uma cidade”, do Descoletivo; “Para meu

pai: memórias contra o esquecimento” (2013), de Marieta Rios; e um conjunto de fotopinturas de Mestre Júlio publicadas em livro (2010). Esse conjunto de trabalhos configura-se como uma discussão sobre o aparecer e o reaparecer, ou sobre a irreversibilidade e reversibilidade do apagamento e, entre eles, vejo despontar a persistência do rastro como ponto nodal.

No Hospital Psiquiátrico Ulisses Pernambucano (PE), Mestre Júlio foi convidado para desenvolver uma oficina de fotopintura com os pacientes junto com Júlio Santos – era o projeto “Salões de Beleza” (2009), onde o primeiro usou a fotopintura sobre imagens que o segundo realizou dos pacientes. Na dificuldade dos primeiros encontros vem a dúvida do que fazer, e logo ele parte dos desejos do público com quem trabalhava para criar seus retratos, e o tom foi: “como você quer ser pintado?”

Desvendar as vontades dos pacientes e coloca-las nas fotopinturas fez parte da investigação, assim como ficou claro que o reconhecimento se daria com memórias baseadas em ausências: um paciente que nunca se vestiu com trajes de



gala, outro de militar; a senhora que nunca usou um brinco, a outra que nunca teve um vestido de festa.

O escutar os pedidos para o trabalho fotográfico foi o estímulo à recordação dos retratados. Os desejos nunca se concretizaram ao longo das vidas, são uma marca de algo não acontecido e, durante a recordação, os indivíduos se expressavam como se tivessem sido afetados da mesma maneira caso tivessem vivido esses momentos no passado.

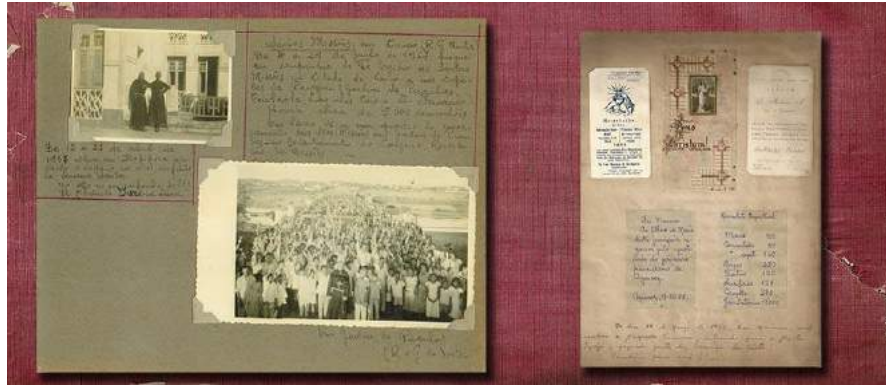
No caso, houve uma afecção que os atingiu pelo que não existiu, as memórias se inscreveram pela falta e a fotopintura, em outro processo de inscrição, registrou essa falta como passado ocorrido. E, diferentemente, dos outros trabalhos, o fotopintor não está retocando o retrato e criando uma imagem a partir de outra existente e envelhecida pelo tempo – alterando, assim, a cadeia da feitura tradicional do retrato pintado. Cada retrato é fruto direto de uma imagem nova.

Figura 20: “Júlio dos Santos: mestre da fotopintura”, 2010.



fonte: Júlio Santos.

Figura 21: “Para meu pai: memórias contra o esquecimento”, 2015.



Fonte: Marieta Rios.

O pai de Marieta Rios teve Alzheimer aos 70 anos, ela descobre aos onze anos que é filha adotiva. Já adulta, a filha mostra as fotografias de família ao pai em uma tentativa de burlar o esquecimento. Esse foi o mote que iniciou “Para meu pai: memórias contra o esquecimento” (2015), ensaio que Rios elaborou com fotos de álbuns e escritos familiares.

Durante um dia de conversas com o pai, onde o álbum foi o mote para dialogar sobre o passado e estimular a memória, ela teve a ideia de começar o que para mim é uma pesquisa-afeto: montar em um mesmo espaço, a partir do

relato já lacunar do pai e de seu roteiro imaginário, cartas, anotações de parentes e fotos.

Entre as memórias fraturadas e o seu recordar como forma de luta contra o apagamento dos rastros do pai, Rios deixa que a fotografia a conduza pelas ausências e pelo desejo de estabelecer essas memórias familiares. De uma forma ou de outra, a fotografia foi o vetor de interação entre os dois e a mãe já falecida. A foto (figura 21) editada ao lado da carta é sobre um reencontro que, tal qual a novidade da edição da fotografia, aconteceu sob os ventos do presente; os rabiscos da tia – nas páginas do álbum – que admirava o tempo em que o irmão foi seminarista são como escritas do reconhecimento para Rios.

Após a união em forma de díptico, as ranhuras do antigo álbum tornam-se alegorias dessa memória – são novas inscrições para o presente de memórias de Rios e de apagamentos do pai. A melhor maneira de dar a volta nos rastros apagados pela Alzheimer foi a fotografia fazer surgir os rastros de reserva, no caso, todo o acervo usado no trabalho. Diferentemente das lembranças do pai, apagadas por questões de saúde, o acervo da família utilizado por Rios

foi uma interpretação, para mim, dos rastros de reserva. No caso de “Para meu pai”, se lida, ao mesmo tempo, com o esquecimento destruidor e o esquecimento que preserva.

As fotografias de Timbor Jablonsky estavam arquivadas para consulta – são imagens da cidade de Fortaleza entre 1960 e 1970, hoje de domínio público. Elas voltam ao espaço público questionando o que foi feito com alguns lugares da cidade no ensaio “Para Jablonski: uma cidade”, assinado por Marília Oliveira e Régis Amora (membros do Descoletivo), em que a fotografia vem provocar nosso olhar e a percepção de espaço e cidade.

A demora dessa memória foi quebrada pela escrita simples e direta dos autores sobre as imagens, inscrevendo a Fortaleza atual sobre a que se foi. As mazelas próprias das grandes cidades estão concentradas no ensaio que, por sua vez, vejo existir como carta e pergunta: onde ficam esses espaços hoje? Questão para o próprio fortalezense que se perde na invisibilidade de alguns lugares.

Figura 22: “Para Jablonski: uma cidade”.



Fonte: Descoletivo.

Na foto acima vejo o rabisco como a imagem de uma cidade que se alimenta de sua destruição enquanto espaço urbano para favorecer os investimentos imobiliários e turísticos – além de desfavorecer a memória. Os rabiscos são a cidade como rasura, que se esconde dela mesma, aquilo que ainda não se conseguiu passar para o escrito.

Imagino o ensaio acima – tal qual o de Rios – como uma carta. Primeiro há uma comunicação – não intencional ou intencional, se pensamos que Jablonsky deixou as imagens para a posteridade – e uma escrita que direciona a comunicação para nós, para a cidade e para o próprio Jablonsky que, ao não adivinhar o futuro, é informado sobre o que foi feito com seu trabalho. Tal como a tia e a mãe falecidas em “Memórias para meu pai...”, que receberiam a missiva contando onde foram parar os escritos, as fotos e os caminhos não cumpridos na vida religiosa.

Nesses dois trabalhos e no próximo a latência não é só considerada em termos de elemento constituinte de um fenômeno, mas de como a arte coloca o criar como um tipo de reconhecimento.

Em “Supermemórias” (2010), o diretor Danilo Carvalho não envia, mas solicita pelas redes sociais e aos amigos que mandem missivas, de outra ordem, no caso: registros familiares amadores gravados em Fortaleza entre as décadas de 1960 e 1980. Aparecem, entre outros, a praia, o calçadão, o interior das casas e seus quintais, locais em sua maioria gravados em formato Super 8. Os lugares dessas memórias

visuais saem das gavetas e armários e vão para o documentário. A música, ao acompanhar o desenrolar das imagens, também edita o filme na medida em que joga o espectador para a nostalgia.

Os vídeos fragmentados são como várias cartas enviadas, mas só coletadas hoje, no tempo do filme. Até para os donos das cartas visuais, primeiros emitentes, elas estavam paradas aguardando alguma razão para serem enviadas. Mesmo já escritas, era preciso “alguém” para lê-las, para contaminar-se com os afetos que delas exalam. Esse leitor foram os diretores, a cidade de Fortaleza, ou os próprios que “escreveram” as imagens e hoje são os destinatários – além de nós que vemos o vídeo. Cada nova projeção é como se fossem elas sendo abertas novamente – mas nunca fechadas, as “cartas” são postas novamente em cima da mesa a espera do leitor e, quem sabe, a espera de outros remetentes para enviar-lhes a outros destinos.

Nostalgia que não fica no passado porque o documentário é a atualização dessa memória, é a validação de que os rastros persistem e se modificam. Eles estão no novo ordenamento que se seguiu após o reconhecimento. O

agora da cognoscibilidade está estendido – e entendido – desde o solicitar as memórias que, nesse caso, significa reconhece-las como rastro; passando pela construção discursiva do filme até ele retornar às pessoas que doaram suas crônicas familiares – nesse caso, significando o reconhecimento da lembrança pela recordação.

Os três últimos trabalhos, pensei inicialmente, são correspondências fora do tempo. Mas prefiro crer que estabeleceram um tempo comum para durações diferentes, e nesse tempo os encontros foram sendo feitos e multiplicados. A carta para uma cidade sem lembranças. Uma carta para famílias abrirem seus álbuns visuais. E uma carta sobre o esquecimento de um pai.

Em todas as obras comentadas e articuladas conceitualmente com alguns autores, principalmente Ricoeur, o esquecimento é tratado como fenômeno ligado a memória, a narrativa e ao tempo. Entendendo “elogio” no sentido de importância dada, cito essa passagem de Augé: “Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do

esquecimento na primeira e assinalar sua presença na segunda” (2001, p. 19).

Na dinâmica da ausência e presença inerente às figuras do esquecimento, é importante o papel da demora, já que ao identifica-la como intrínseca ao reconhecimento também detecto que as lembranças não sumiram, mas estão disponíveis aguardando serem trabalhadas pelo recordar e pela imaginação. Ao considerar a demora, ao contrário do apagamento, temos as lembranças permanecendo como imagem. Asman assim expõe:

Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente. (2011, p.166).

Quando lembramos estamos tirando, mesmo que não definitivamente, do esquecimento. Quando esquecemos colocamos a memória em estado de espera. O fato é que memória e esquecimento são instâncias praticadas. Os indivíduos, o Estado, os museus, a internet, estão lidando com ambos enquanto ações operadas conjuntamente. Mas

onde elas se separam, ou melhor, onde elas se unem? A recordação é o vetor: recordamos aquilo que foi esquecido e ao recordar construímos memórias. No caso do meu campo de estudo, os moradores recordam em lugares onde o esquecimento se faz presente, ou seja, são pelas iminências que a memória vem à tona.

Na verdade o norte não é só evitar que memórias entrem no esquecimento – pelo menos inicialmente – como quem busca a história dos Baixis a fim de ter um compendio de narrativas, coloca-las em livros e ter um “registro do que foi”. Mas enfatizar uma atualidade de experiências que se inscrevem em desaparecimentos que forjam as lembranças.

Nesses desaparecimentos, as referências espaciais estão sob ameaças distintas. Assim como a rememoração liga-se a objetos, sons, cheiros, os lugares despontam nesse contexto. Não no sentido de serem referências que “enquadram” a memória em busca do máximo de coesão – a perspectiva de Maurice Halbwachs<sup>31</sup> –, mas de serem eixos

que atuam na associação e organização das lembranças quando elas são recordadas.

Os caminhos de Liro são lugares imaginados (relatos do Contato 6)s: a estrada existiu, ele passou por ela quando menino, mas a forma como ela surge não é marcada por questões geográficas. A luz que o impressionava é o mote e a conexão para a narrativa dos percursos feitos nos Baixis, da convivência com o pai, então, o lugar como algo físico funciona mais como pano de fundo. Assim como Zé de Teta, onde o trajeto até o Pinga é um palco para a rememoração.

O afastamento desse tipo de referência geográfica acompanha o distanciamento de ordenamentos cronológicos. O fluxo das lembranças tem uma organização temporal mínima dada por períodos da vida das pessoas, fácil de perceber quando a forma como eles lembram segue uma sequência não tão lógica do reconhecimento de suas lembranças. Como o reconhecimento se dá no presente, momento em que a imagem toca e é tocada pelas memórias, faço um rápido comentário a partir de Marc Augé.

---

<sup>31</sup> Discussão presente no livro “A memória coletiva”, 2006.

No que chamou, também, de “figuras do esquecimento” (2001), Augé recorreu aos ritos africanos para discutir como as três temporalidades atingem o esquecimento. As três figuras, cada uma centrada em um rito, enfocam a suspensão de um dos tempos: ligada à figura do retorno no ritual de possessão tem-se o esquecimento do presente como condição para a busca de um passado distante. No suspenso – a segunda figura – procura-se o presente pelo esquecimento do passado e futuro, onde os rituais que ocorrem entre os intervalos das estações são os mais emblemáticos. Já os rituais de iniciação explicam a figura do recomeço, onde ao esquecer o passado o futuro é buscado no sentido do reencontrado – a iniciação funciona como um novo nascimento para o indivíduo. Ainda sobre o presente, explana o autor:

Do mesmo modo, também poderíamos dizer que, quando se trata do esquecimento, todos os tempos são tempos do presente, dado que o passado nele se perde ou se reencontra e que o futuro apenas nele se esboça. (AUGÉ, 2001, p. 70).

Em Cococi o passado vai sendo ofuscado pelas ruínas, o presente sendo levado pelo desaparecimento e o futuro se

esvai diante de tantas impossibilidades. Nos Baixis essas temporalidades se aproximam, variando a intensidade com que a paisagem vai sendo alterada pelas obras do CAC. E as memórias, e os “lugares”? A primeira perspectiva esboçada vai ao encontro do direcionamento dos herdeiros voltado para o abandono (em Cococi) e do poder público (nos Baixis), cuja postura diante do distrito alimenta a sua invisibilidade.

Diferentemente, os relatos dos moradores são um mergulho em seus passados e na memória coletiva do lugar. Entre a invenção e a descoberta, o “lugar-memória” estabeleceu testemunhos na forma de narrativas e, mesmo com o estado de arruinamento, houve a possibilidade de recordar – é o caso do “lugar-ruína”. Ao passo que o acontecimento foi uma condição para o início do ensaio fotográfico (debate do Contato 2), o esquecimento nos locais estudados foi o acontecimento para a memória, foi o seu choque.

No contexto do pensamento de Ricoeur, onde a memória e o esquecimento são instâncias que devem ser analisados por seus usos, já que são uma prática, duas característica que saliento desse regime de estudo é o papel

desempenhado pela imaginação, e que o esquecimento é dividido, é da ordem do compartilhado. A “A enciclopédia dos mortos”, conto de Danilo Kiss debatido por Asman (2011), traz essa característica do compartilhamento.

Essa enciclopédia inventada é como um arquivo destinado a guardar o insignificante das pessoas e acontecimentos, os fatos que foram excluídos como sem importância constroem esse arquivo na forma de listas, registros, coleções. Os leitores da enciclopédia acessam vários pontos esquecidos por uma coletividade, fazendo o esquecimento – à despeito da memória – ser também social e cultural. Se ele é coletivo é porque em algum momento de sua produção, o esquecimento foi dividido entre indivíduos que foram afetados por ele, há uma sociabilidade em torno dele.

Sobre a forma como podemos igualmente compartilhar o esquecimento e a memória, Pollack lançou uma luz ao discutir monumentos e documentos. Essas duas instâncias nomeadas pelo autor são, respectivamente, erguidos e produzidos para subsidiar memórias que são compartilhadas por vários indivíduos. Posso pensar que os lugares da

memória são também do esquecimento, já que para cada documento arquivado outro pode ter ficado de fora, para cada homenagem erguida na forma de monumento outro deixou de ser feita.

Como afirmou Didi-Huberman (2012b), pra recordar é preciso imaginar. E numa conexão com Ricoeur, acredito que no esforço da recordação (2007) esteja essa imaginação, capacidade também ressaltada em outro livro (1997), quando o autor desenvolve a ideia de que não existe o pensamento histórico sem imaginação, e o pensar a história passa também pela capacidade imaginativa.

Considerar a imaginação entrelaçada com a memória é pô-la no mesmo campo, conceitualmente e poeticamente falando. Na atividade individual da rememoração, nós trazemos as lembranças com todo o ar de renovação que o presente favorece. Aproximando a memória da percepção, Ricoeur entra no campo do imaginário a partir de Sartre: “O ato de imaginação (...) é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse dela” (SARTRE apud RICOEUR, 2007, p. 69).



Para Ricoeur, a imaginação entra em cena para trabalhar a lembrança como imagem no que toca a ausência, presença e distância. Ou seja, a imaginação pode atuar ao lado da recordação e do reconhecimento e, com isso, não só afastar, mas subverter as críticas de cunho racionalista – já que imaginação e história se valem de intencionalidades e são um modo de conhecer. Tanto imaginação quanto memória tratam de algo da ordem do ausente, a diferença é que o que é produzido pela imaginação é ficcional (RICOEUR, 2007).

Sobre ausência e imaginação versam os livros “Fotografia de instantâneos” (2010) e o “O museu da inocência” (2011). No primeiro título, Gassen e Zózimo em diálogo com o campo de experimentação de livro de artistas, enumeram várias proposições que irão orientar o leitor na realização de fotografias e em como completar o livro. O livro, como uma espécie de álbum incompleto, tem um espaço em branco em cada página à espera da foto do leitor-fotógrafo.

É como se a memória fosse ser estabelecida em um futuro que vai depender de como as pessoas que compraram os livros com edição limitada querem fazer uso dos espaços

em branco – ou mesmo se elas querem preservar a edição sem adicionar nenhuma foto. A densidade da duração, apesar de lidar com a temporalidade dos instantes, é dada pelo evento representado pelo livro: ele só estará completo se os “instantâneos” forem fotografados, ou mesmo, o livro enquanto projeto só existirá com a intervenção do fotógrafo-leitor.

O trabalho de imaginar é a mola do trabalho, no caso, a dupla imaginação dos artistas que ofereceram um detonador e também a fabulação dos que possuem a publicação – ainda existindo a possibilidade daqueles que não a tem e escrevem sobre elas no exato momento de olhar o branco pontilhado do papel. Os artistas imaginam um espaço para uma futura memória ser criada e, por outro lado, nós imaginamos algo para recordar e registrar a memória – seja a memória do que foi fotografado ou a memória da ação de preencher os vazios.

“O museu da inocência”, romance de Orhan Pamuk, foi a medida encontrada para, por meio dos objetos, contar uma história e não deixa-la adentrar os capítulos do esquecimento. O projeto narra o amor impossível entre um membro da elite

da Turquia e sua prima humilde, oriunda de classes abastadas. No desencadear da história, vários objetos relacionados e que absorveram os dramas dessa paixão, vão surgindo, quase como personagens, e sendo colecionados pelo protagonista que vê sua amada em cada um desses itens.

Se a história ocorreu ou não, assim como a existência dos objetos, não é a mola do debate, mas como Pamuk foi tocado por esses objetos ao ponto de transpor as páginas do livro para o museu. De dar volume e uma terceira dimensão às memórias escritas. O livro tanto é o processo de recordação do drama de Kemal e Füsün, quanto a biografia desses objetos e a criação do museu – por vezes fica a impressão que o protagonista está narrando a história de dentro do museu

O diferencial é que essa história foi transformada em livro e depois em um museu erguido em Istambul. Cada um dos 83 capítulos do livro são usados como referência para dividir o museu em 83 espaços. No livro o protagonista mistura a narrativa de sua história com a da criação do museu, onde em vários momentos ele informa ao leitor o

porquê de cada objeto ter ido parar no museu. Segue um trecho do livro:

Geralmente eu passava minhas duas horas no apartamento na cama, perdido em devaneios, depois de escolher algum objeto encantado com a ilusão de irradiar as memórias de nossa felicidade – por exemplo, este quebra-nozes aqui, ou este relógio de pulso com a bailarina e cuja pulseira estava impregnada do cheiro de Fusün [...]. (PAMUK, 2011, p. 175).

Em grande medida, esse Contato é sobre a exploração da relação conceitual e poética entre memória e fotografia. Em todos os trabalhos artísticos utilizados para o debate, o que estava em jogo não era apenas o poder de explicação ou de síntese das obras mas, tal como a história, a potência de organizar os acontecimentos e os passos da investigação artística de forma inteligível.

As possibilidades da memória são várias e as discussões feitas por mim levam a um percurso que menos versa sobre estar em um universo de opções do que buscar uma “(...) ordenação do campo semântico designado pelo termo memória” (RICOEUR, 2007, p. 41). Até aqui, caminhando pelo “museu histórico da imaginação visual” (ASSMAN, 2011), foi ensaiado um percurso entre trabalhos

que tratam de: esquecimento, memórias inventadas; memórias ligadas a objetos; memórias narradas por lembranças públicas e da intimidade; memórias políticas e afetivas. E, principalmente, de memórias que lidam com o esquecimento.

O esquecimento enquanto “enigma” (RICOEUR, 2007) situado entre um impedimento de acesso ou resultado de um desgaste pelo tempo, ou ainda como o paradoxo onde constantemente lembramos que esquecemos ou que não deveríamos esquecer, são condições necessárias para o esforço da recordação, esforço que significa um passo a mais nos estudos da memória.

O esquecimento está constantemente nos dizendo que temos que aprender a lembrar. O exercício é de lembrar o que desaparece, o que está ausente há muito tempo, o que foi deixado de lado. Até parece um paradoxo: quando citamos o esquecimento, o fazemos como uma lembrança, onde lembrar o esquecer é uma vontade de trazer a memória.

O artifício da imaginação também significa o desejo de não perder lembranças e de testemunhar – poeticamente –

sobre experiências diversas, sem necessidade de grandes compromissos com o aferimento de autenticidade das memórias. As discussões de Ricoeur sobre esquecimento e fenomenologia da memória, em vários momentos volta-se para a confiabilidade, o que pra mim é importante para contextualizar a fundamentação teórica do autor. Ao mesmo tempo, ao tratar da questão do estabelecimento dos “lugares”, essa fundamentação não torna-se operatória porque não almejo testar veridicamente o que os interlocutores me dizem, mas me interessa absorver as intensidades do processo de surgimento de criação dos “lugares”.

Como por exemplo, o que eles estão lembrando, como surge a narrativa sobre os dois locais, onde as memórias tocam-se? Os caminhos temporários ou o tema da água representam os moradores entrando em suas memórias e recordando seus locais de pertencimento. Entrar na questão de verificar a autenticidade das memórias seria diminuir a capacidade de afecção das imagens, iria interferir em sua produção e na capacidade de organizar visualmente uma série de eventos.

Sobre a memória e a capacidade de afeção das imagens, Barthes (1984) traz uma grande contribuição. Ao analisar a foto de sua falecida mãe, ele centra o debate na ausência – essa foto nem mesmo é exibida no livro – , ele fala de um lugar que não existe mais, de um lugar do esquecimento, de um rastro documental. É esse lugar invisível que traz a forma de como ele é afetado por essa memória, por caminhos afetivos.

Se o livro é como o seu ato de recordar, e a imagem é o local da rememoração, Barthes não só transforma a fotografia em um lugar do imaginar, mas estende esse estatuto ao que não existe mais ou ao que só passa a existir como rastro afetivo. Soulages assim comentou: “E a fotografia – Barthes expressou bem o fato – é essa arte que, ao mesmo tempo, se coloca como aquilo que pode vencer o esquecimento e se impõe como aquilo através do qual se dá o esquecimento (...)” (2010, p. 196).

Entendo a memória como um dispositivo por estar situada em um local de relações e forças, entre um conjunto de discursos e enunciados que nos provocam a pensar quais as particularidades da memória na atualidade. Memória e

esquecimento têm seus desafios sendo colocadas pelas tecnologias e suas formas de registro, pelas redes sócio-técnicas, pelas formas como são difundidos, pela ampliação e consideração de outros tipos de documentos. Outras potências da memória estão sendo exploradas, principalmente nas possibilidades encontradas pela exploração das ferramentas tecnológicas, que somada a outras possibilidades, misturam campos epistemológicos e delineiam uma expressão mais contemporânea da memória.

**CONTATO 8.**  
**DA SUPERFÍCIE PARA O ENUNCIADO:**  
**IMAGEM, MÁQUINA E CONHECIMENTO**

É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas. (DELEUZE, 1992, p. 120).

*[diário de campo]* O filme Polaroid era usado originalmente como uma prova de luz. Pela possibilidade de visualização imediata do positivo da imagem, os fotógrafos obtinham a situação de luz da cena desejada, podendo naquele momento fazer acertos e ajustes para a garantia da tomada que viria logo depois.

O efeito amarelado mostra um passado, ou uma decorrência dele. Parece possuir um tom de documento, mas não fala desse passado de teste. Não fala de futuro nenhum no que toca a preservação ou algo que se destinará a guarda. Ao andar entre os locais dos fotografados, os olhares dirigidos a mim e, principalmente, à câmera, eram de interrogação sobre tal velho instrumento recém-tirado de um filme antigo. Mal sabiam eles que era o presente das inquietações poéticas e tecnológicas que me movia.

*O Polaroid não revela outra coisa senão a ruína da/na superfície forjada. Por sua vez, revela um presente que não olha para o passado como referência inviolável pelo ato fotográfico, tampouco vislumbra um futuro de memórias. O conhecimento entrevisto na ideia de “revelar” é esse: mostrar o que não existe mais, enquanto visto; mas apropriado pelas coordenadas dadas pela câmera fotográfica e pelo indivíduo que tiram a imagem da latência pelo ato poético. O presente da fotografia é esse, de estar sempre prestes a se tornar outra coisa – outra coisa que não controlamos, mas queremos e somos absorvidos pela ideia.*

Quase que como um totem de um período “clássico” da fotografia, onde a questão do real era indispensável, o espelho é também uma das metáforas mais pertinentes à fotografia e, não à toa, até hoje ela reaparece em nosso imaginário sobre o assunto. Dois sentidos são básicos a essa metáfora: a de refletir a realidade por meio de sua capacidade mimética; e, o outro mais criativo e fabulatório, que é a sua capacidade de aprisionar as pessoas em sua superfície – comum em várias cosmologias indígenas que recusavam a presença do espelho e da fotografia temendo, que o essencial

das pessoas ficasse retido em sua superfície. O trecho do diário acima é sobre umas das formas pelas quais fui aprisionado.

Quero fazer um deslocamento de sentido: acredito que o aprisionamento também pode ser o de quem fotografa, onde o próprio fotógrafo se reflete na imagem, e não a realidade. Ao ter sua imagem espelhada na superfície fotográfica, como a materialização de uma projeção que busca essa fixação desde Platão, penso que esse é um momento que idealiza um programa onde a fotografia concretiza uma relação entre o homem, a tecnologia e o mundo – bem como um determinado visível: visto nas sensibilidades, nas práticas de imagem, nos regimes discursivos.

Ao debater a criação dos “lugares” a partir da fotografia interessa-me saber e pensar como o instrumento que permeia a produção desse lugar funciona: sua constituição enquanto objeto; sua capacidade de criar relatos e as interferências entre tecnologia e narrativa; sua relação com o ato artístico; a função de produção de conhecimento desempenhada pela imagem enquanto instrumento do pensamento. Esses são

pontos que me auxiliaram a ensaiar uma reflexão sobre a imagem fotográfica, a tecnologia e a ideia de “objeto técnico”.

Perguntar-se sobre as relações entre a sociedade e as imagens técnicas, também é indagar-se sobre como a tecnologia definiu interações com a imagem; sobre outras formas de encarar a visão e outros questionamentos sobre um “visível” que, por exemplo, emerge no século XIX – como as problematizações que envolvem a reprodutibilidade técnica, a sensibilidade e o observador. Enfim, passagens ocorridas durante o século XIX e XX que se alastraram para os tempos futuros.

Se a fotografia foi central em um território de reorganização das imagens (CRARY, 2012), penso, por exemplo, na explorada condição de reprodutibilidade proporcionada pelos aparelhos que, diferentemente do que acontecia com a gravura que ainda solicitava uma matriz fabricada artesanalmente, operavam em outros parâmetros de produção da imagem.

Algumas relações estabelecidas com a imagem lançaram questões para uma certa trajetória da

reprodutibilidade: no século XIX temos a fotografia como o primeiro momento de uma outra natureza da automatização do registro e da automatização da reprodução da imagem (COUCHOT, 1993, p. 40). Isso fez com que a imagem se irradiasse em outras relações, tanto perceptível na mídia impressa, na prática científica, quanto entre colecionadores e apreciadores que poderiam adquirir cenas de *Atget* ou os vazios noturnos em Paris de Brassai. Nesse trajeto podemos pensar nas experiências desenvolvidas ao longo do percurso das imagens técnicas, desde o cinema, o vídeo e a televisão, até o que Guimarães chama de “era da reprodutibilidade informacional do visível” (2002, p. 147).

Indo além de concentrar-se unicamente no suporte da imagem, trata-se de investigar o que essas imagens oriundas de uma técnica pautaram para a experiência sensível, para o consumo e a circulação de um material ainda sem precedente. Se “(...) as novas imagens não ocupam o mesmo nível ontológico das imagens tradicionais, porque são fenômenos sem paralelo no passado” (FLUSSER, 2008, p.12), uma série de questões próprias a esse ambiente visual são recolocadas.

Em vários momentos da história, dos acontecimentos artísticos, podemos olhar para o tecnológico, independente da forma de expressão, como uma fonte para pensar a transformação e construir passagens: da mão do artista no pincel para o olho no aparelho; do olho humano para o visível (a visão em si, sem intencionalidade não define o olhar), do visível ao visual (quando a mediação da experiência visual constrói algo diferente do que vemos passa a existir uma imagem de cunho tecnológico).

Nessas transformações, o tecnológico figura como o “correlato de expressões sociais” e “suscitando questões relativas à sua consciência enunciativa específica” (PARENTE, 1993, p. 15). Ou seja, ele é um instrumento e ao mesmo tempo está dentro de uma sociedade e de seus regimes, mesmo que o resultado desse tecnológico possa ser usado e pertença a outros regimes “sócio-imagéticos” – como ressalva André Parente.

Sobre esse ambiente tecnológico, uma das questões mais prementes, é como e até onde ele pôde influenciar na construção de tipos de visualidade, ou nas palavras de Crary (2012) “modelos dominantes de visualização”, que em cada



sociedade adquirem um contorno diferente a partir dos seus processos de modernização.

A modernização de que fala Crary – mesmo tratada em sintonia com a ideia de que o conjunto de acontecimentos pertinentes a esse período forma uma noção vaga e tautológica de modernidade (2012, p. 19) – é de orientação epistemológica, de “uma imensa reorganização de conhecimentos, lugares, espaços, redes de comunicação, além da própria subjetividade” (2012, p. 19). O que se afasta de tons positivistas, trazidos pela ideia de progresso, e estruturais, assim vislumbrados no determinismo das formações econômicas. Rouillé (2009) aproxima-se dessa posição quando considera que os saberes foram modernizados pelas novas demandas culturais e científicas.

Crory parte de um interessante ponto: do Renascimento (ou da época clássica) para a modernidade houve uma ruptura no modelo de visão. O entendimento dessa mudança é o primeiro passo para apreender os contornos de uma visualidade que emergiu no século XIX e teve desdobramentos diversos e heterogêneos no século XX, até chegar às imagens desmaterializadas do século XXI e o

que vem a reboque da eletrônica, da informática e das tecnologias digitais: “Qual a relação entre as imagens desmaterializadas, ou digitais, do presente e a assim chamada era da reprodutibilidade técnica?” (2012, p. 12), assim perguntou o autor.

Um dos caminhos escolhidos para entender essa visualidade foi partir do pressuposto de que o observador deve ser entendido como um fenômeno a ser analisado, como uma plataforma de observação de várias questões nodais: como o estatuto do observador e sua trajetória histórica; como o entendimento dos modelos de visão que guardam estreitas relações com o observador; e como esses modelos podem ser analisados ao longo do tempo.

O observador, ao funcionar como elo entre as experiências sensíveis e a tecnologia, representa um novo tipo de indivíduo (Crory, 2012), com todos seus regimes discursivos e modos de subjetividade – ideia muito inspirada em Foucault quando este fala dos processos e instituições que atuaram na constituição do sujeito moderno. Aproveito para destacar as formulações sobre o observador para

imaginar, por exemplo, um “observador fotógrafo” que também é espectador.

A premissa epistemológica que sobressai à questão do observador, pelo qual é analisado dentro do campo tecnológico, é um caminho para compreender as transformações do espectador, sejam elas de ordem sensorial, perceptiva ou corpórea (CRARY, 2012), sem, contudo, aproximar-se de qualquer entendimento determinista sobre os aparelhos óticos. Mas como essa nova maneira de ver-sentir-perceber pode expandir o campo do visível? Como o olho foi mobilizado pela nova imagem?

Os primeiros aparatos óticos recolocaram a relação do olhar com o conhecimento quando o mundo foi desvelado em sua porção “invisível”, ou pelo menos passou para a condição de visível, ao construir um canal de acesso à realidade, mais especificamente, a realidade imagética. As tecno-imagens (FLUSSER, 2008), como imagens construídas por uma operação maquínica, significaram para o olho humano um aparato capaz de leva-lo além de suas possibilidades. Como o estereoscópio, o microscópio, o telescópio, instrumentos que proporcionam agenciamentos em nossa percepção a

partir de uma realidade de imagens ainda inacessível, criando outras capacidades de visão, de se comunicar ou de ver o até então invisível.

É aí que o funcionamento do aparato mostra ir além da ideia de prótese ou extensão do olho, e pode ser pensado como uma prótese da razão fundando uma nova visão (PARENTE, 1993): “Essa visão é visionária porque ela tem a força de tornar real tudo o que ela faz surgir: ela submete a visão ao conhecimento sob a condição de submeter o conhecimento às interfaces tecno-lógicas” (PARENTE, 1993, p. 14).

Na esteira de acontecimentos inerentes ao surgimento da fotografia, creio que, além do visível trazido pelo microscópio e outros aparelhos, tivemos diferentes formas de apreciar a imagem característica desse tempo: conflitos bélicos já não eram retratados por desenhistas e pintores há séculos? Quantos retratos de ilustres conhecidos não trouxeram fama a vários pintores? O que os retratos realizados nos estúdios que se disseminavam em Paris (e pouco tempo depois no Rio de Janeiro em seu período imperial) traziam de novo que não o modo de mostrá-los, a

nitidez, a rapidez na fabricação? Talvez o mesmo que nas fotografias da Guerra da Criméia (1855), onde Roger Fenton apresentava para o mundo não só cenas posadas, mas a nova imagem impressa em chapas de metal.

Os fenômenos, acontecimentos, ou aquilo que chamamos de realidade, foram expandidos pelo ato produtor de imagens. Os estímulos aos quais os indivíduos estavam sendo submetidos, a partir das relações do tecnológico com esses acontecimentos, tencionaram as capacidades da mente e da percepção. Essa realidade visual, nas suas tramas com o tecnológico, pedia um novo observador para perceber o cenário que se apresentava pela fotografia – cenário que pode ser interpretado como o “inconsciente ótico” de Benjamim (1994, p. 94).

Houve uma modificação da própria noção do que seja realidade, já que o que é visto é a constatação de um visual até então não acessível ao olho, como as experiências com o movimento em torno da cronofotografia (Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge)<sup>32</sup> e principalmente do fotodinamismo

(Anton Giulio e Arturo Bragaglia). Estas revelaram outra face dessa realidade a partir de visões proporcionadas pela fragmentação do movimento, tão explorada por artistas que buscavam algo nos intervalos, nos interstícios do movimento para falarem sobre os significados do tempo em suas produções artísticas – como em “As bailarinas”, de Degas ou “Nu descendo a escada”, de Duchamp.

A visão entra em circuito com a produção de um tipo de imagem que teve como destino, por exemplo, os álbuns de família que foram gradativamente inundando as casas; as fotografias de viagem que levaram para as pessoas imagens de lugares distantes, alimentando seu imaginário; os retratos pintados, que suprem a ausência de cor; as criações pictorialistas que tentam burlar a impressão de realidade. O ver no século XIX pode ser expresso pelo “conhecimento pelas aparências”, expressão de Aumont ao pensar sobre o que o cinema permite e, em nosso caso, porque não, no conhecimento permitido pela superfície fotográfica:

Uma confiança nova dada à visão como instrumento de conhecimento, e porque não de ciência. Aprender olhando, aprendendo a olhar: é o tema, também gombrichiano, da “descoberta

<sup>32</sup> Em Fabris (2011) há um capítulo que discute, entre outros, a cronofotografia e o fotodinamismo.

do visual por meio da arte”, da similitude entre ver e compreender. (AUMONT, 2004, p. 51).

Esses e outros novos “exercícios do ver” são formas de pensar o diálogo entre os autores daquela época e a sociedade por meio do evidenciamento da produção fotográfica do século XIX. Não só pelos temas ou materiais que lhe caracterizam, mas por uma sociedade europeia industrial que encontra na técnica uma forma de identificação que cruza – e mistura – as fronteiras da arte e da ciência: as distintas máquinas que invadem as fábricas e os ateliês fotográficos são um efeito de descobertas do campo científico, e um instrumento da sociedade que se projeta como tecnológica e moderna. O mesmo processo de “modernização dos saberes” (ROUILLÉ, 2009) teve como consequência a racionalização e os experimentos no campo visual (CRARY, 2012)

Fronteiras que há quase dois séculos diluíram-se e onde a experiência de imagem ora aproxima-se do realismo, ora afasta-se de qualquer conexão indiciária, onde foi aberto um caminho para falarmos “de índices degenerados, transfigurados pela mediação tecno-científica”, (MACHADO,

2000, p. 9) a partir das experimentações artísticas no campo fotográfico.

As experimentações no século XIX e XX contam com um formato que encontrou na imagem uma forma de deslizar, de se mover entre práticas e discursos almejados, diferentemente, pela ciência e pela arte. Trago essa passagem de Soulages: “Percebeu-se muito rapidamente a possibilidade de um desvio do meio fotográfico: do realismo ao irrealismo, da fotografia como reprodução à fotografia como criação, ou melhor, da duplicação à ficção” (2010, p. 109). Desvio que atuou como possibilidade de pensar com/por imagens e não reduziu o olhar à simples finalidade da visão (AUMONT, 1993).

Assim, da mesma forma que a modernidade criou a possibilidade de existir da fotografia, essa criou as condições para o “ver” na modernidade a partir das experiências de imagem. Nesse caso, a atenção para a descoberta de um visível-maquínico, onde ver era apreender pela fotografia as transformações ocorridas em um ambiente técnico e cultural. Assim como o cinema era mais do que a percepção do movimento, a fotografia era mais do que a fixação da imagem:

ambos eram uma possibilidade de produção do novo (PARENTE, 1993). Era o início de um olhar interminável que deslizaria pelas vanguardas artísticas e pela história da fotográfica.

Sobre Narciso e Medusa. A despeito de parecer uma grande interrupção no fluxo de ideias, quero agora valer-me dessas duas imagens arquetípicas da história e que traduzem metaforicamente algumas importantes passagens: do instrumento para a máquina, da projeção platônica para a materialidade moderna, das sombras para a fotografia. Esses mitos são uma tradução possível de um momento de alteração do estatuto da imagem pela fotografia e, igualmente importante, de um certo estatuto do sentir – ou nas palavras de Crary (2012), um momento onde os modos de representação e suas relações com o sujeito se modificam.

No famoso quadro de Caravaggio, a fonte reflete a imagem da lenda (Narciso diante do quadro) e o próprio quadro é tido como um reflexo (o do espectador que o observa), afirmando, dessa forma, que a imagem refletida será a do observador, criada sempre por quem olha o espelho. É buscado uma equivalência entre o espelho e o

quadro a partir da descrição do mito feita por Filostrato, citado por Dubois: “Sou, portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho. Sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo” (1993, p.143).

A imagem é criada por Narciso porque este se apresenta à fonte, podendo mexer-se e buscar outros ângulos – uma afirmação simples que se corrobora ao lembrarmos que se ele se afastar o suficiente da fonte não haverá mais imagens. A fonte não só produz imagens, ela armazena traços físicos, assim como a fotografia.

Em sua análise através de um diálogo imaginado, assim fala Filostrato a Narciso, citado por Dubois:

Quanto a ti, ó jovem, não é uma pintura que causa tua ilusão, não são as cores, nem uma cera enganadora que te mantém acorrentado; tu não vês que a água te reproduz tal como tu te contemplas; não percebes o artifício dessa fonte. (1993, p.144).

Medusa, ao petrificar, cria um “objeto de representação” pelo olhar: o olhar de Medusa e de quem a olha é que dá vida à imagem e que permite sua projeção. O olhar de Medusa é a captura temporal da imagem, o golpe do

corde no tempo: “O narcisismo indiciário do auto-retrato só pode se realizar teoricamente na petrificação fotográfica” (DUBOIS, 1993, p.128).

Ao contrário da morte da representação – impressão advinda dos seres petrificados –, o congelamento surge para além de uma metáfora para a fotografia: “É exatamente essa visão instantânea, esse corte no tempo, bem como no espaço, que o quadro da ‘Cabeça de Medusa’, pintada por Caravaggio, nos mostra” (DUBOIS, 1993, p. 152).

As sombras – como os espelhos – também são referências para pensar a fotografia, mas até determinado ponto, quando falamos de representação de uma forma geral e não, particularmente, da representação fotográfica. As sombras nos fazem visualizar a imagem fotográfica que, diferentemente do espelho, carrega uma noção de continuidade. O nos leva a uma discussão que permeia a ideologia fotográfica há muito tempo, no caso, a ideia de restituição da realidade – discurso esse que arrefeceu com as pesquisas realizadas ao longo do tempo no campo da imagem.

Assim, não podem as sombras tornar-se uma imagem apenas pela sugestão de uma imagem, com a existência de formas, contornos, contrastes. Já o espelho, com todas as suas imperfeições na reprodução do reflexo, concretiza uma metáfora que lhe cai muito bem no século XIX: a da fidelidade. E aí, com a fotografia, saímos do algo sugerido para a materialização de uma plasticidade que vai alterar os padrões da representação visual do século XIX.

(...) através de todos os jogos de sobreposições de instâncias, todos os abismos e todas as perdas, através da história dos medos e temores suscitados pela cabeça de Medusa, desses congelamentos, dessas petrificações, dessas pequenas mortes, desses enrijecimentos e degolações – que só se trata de Fotografia, ainda, e sempre, e mais do que nunca. (DUBOIS, 1993, p.146-147).

O que pode ficar dessa passagem? O que elas nos fazem pensar sobre a fotografia? Primeiro, a capacidade da fotografia em transpor química e fisicamente o que preconizavam os reflexos e as sombras mitológicas com a fixação da luz em um suporte de metal – a realidade e seus traços ganhavam novo e diferenciado espaço de representação bidimensional.

Segundo, a necessidade de entender o quão importante foi a existência de um cenário possível para a fotografia (ou como a fotografia detonou esse cenário), como o mundo possibilitou o seu status de imagem-máquina – não viável no tempo de Caravaggio, uma época das sombras. Essas explanações vêm no sentido de entender o modo de existência dessa imagem compreendendo que a tecnologia é inseparável das sociedades em que estas surgem e se transformam, bem como das suas manifestações artístico-expressivas.

Esses mitos advindos de áreas distintas do pensamento e aqui trazidos por esse específico contexto, de forma perpendicular, também trazem uma visão sobre a dinâmica do pensamento fotográfico e a sua expansão. Acho essa abordagem interessante por ver a fotografia, enquanto dispositivo que nos faz refletir, capaz de pôr em funcionamento manifestações distintas do intelecto.

Uma dinâmica de pensar com imagens que vão sendo solicitadas pela literatura e psicanálise, como por exemplo: nas imbricações fundamentais da fotografia com a memória em Proust, tanto apontadas por Brassai (2005); em alguns

contos de Rosa (1974), cuja narrativa literária mobiliza imagens e fabulações sobre o espelho e o reflexo; ou em Freud, quando este se vale da fotografia por meio da metáfora do “bloco mágico de notas” para discutir o funcionamento do aparelho psíquico (DUBOIS, 1993, p. 328).

Esses momentos são passagens da experiência fotográfica, da memória de um percurso da fotografia e, não obstante, construíram a lembrança do próprio objeto fotográfico enquanto objeto capaz de produzir reminiscências, esquecimentos, ruínas. No caso, uma memória possibilitada pela técnica – vide a importância da fotografia para várias expressões da arte conceitual e contemporânea (ações, performances, happenings, instalações) que a utilizaram como uma atualização poética por meio do registro de suas ações (COSTA, 2009, p. 90).

As discussões encaminhadas, assim colocadas e pensadas a partir de determinado estatuto da imagem ordenado pelas transformações de ordem cultural-tecnológica, apontaram para o visível e suas condições de experiência no século XIX e XX. Um visível centrado em novas experiências da visão e, conseqüentemente, nos

instrumentos que a ampliavam e favoreciam a criação de imagens, singularizado pelo aparato técnico-fotográfico inicialmente e que, na mesma linha de raciocínio, podemos citar o telescópio, o cinema, o vídeo. A visão humana enquanto sentido do qual dispomos e como uma forma de observar não instrumentalizada, passou por esse processo de contaminação. Sobre esse processo:

Descentrado, em pânico, lançado numa tremenda confusão pela nova mágica do visível, o olho humano passou a ser afetado por uma série de limites e dúvidas. Para Jay, embora existam muitas evidências demonstrando que o século XIX levantou importantes e profundas questões sobre o regime escópico da era moderna (...) as inovações tecnológicas (principalmente a câmera fotográfica) contribuíram para minar o status privilegiado da visão humana. (DE PAULA; OLIVEIRA; LOPES, 2013, p.264)

Como qualquer outro invento cujo desenvolvimento remete ao passado, a consideração da fotografia enquanto dispositivo passa pela sociedade em que se desenvolveu, pela natureza do diálogo estabelecido com ela. O status de dispositivo maquínico vem ao encontro de um ambiente de transformações tecnológicas, que só encontra sua condição

de existência após as conquistas da revolução industrial e da ciência moderna. Foram essas conquistas que abriram caminho para as atuais discussões sobre a relação entre homem e natureza, sujeito e objeto, tecnologia e conhecimento.

Aonde esse olhar-visível foi parar? Assim pergunto, a despeito das imagens oriundas da revolução digital, das imagens de síntese geradas por cálculos matemáticos. Onde está o espectador? Nas galerias, na internet, dentro das ações de performance?

Este capítulo é um ensaio, no sentido de clarificar alguns pontos sobre o pensamento acerca do tecnológico. O que não me impede de aqui anunciar que o ambiente de transformações dessa época não podia prever os avanços futuros trazidos "(...) pela interpenetração de problemas da matemática, informática, robótica, comunicação, filosofia, estética, ética, semiótica, física, biologia, antropologia, cibernética, astronomia e outros campos do saber humano" (DOMINGUES, 2003, p. 5); ou mesmo assertivas negativas que colocariam as tecnologias da imagem como central na industrialização da percepção (VIRÍLIO, 2002). Ou seja,



passagens que só a experiência tecnológica porvir traria à baila.

### **Aventura da técnica**

Projetar-se a partir da imagem técnica e precipitando-se em um regime de imagens novo é não só uma tarefa de uma sociedade telemática, ou do homem desse contexto. Mas, sobretudo, uma aventura. (FLUSSER, 2008, p. 148).

Apresento as questões que movimentam esse tópico: qual o estatuto da imagem técnica à luz da perspectiva da fotografia? Que regimes de enunciação surgiram a partir de tal estatuto, que estruturas discursivas agenciaram uma visão maquínica sobre a imagem que perdurou por tanto tempo? Como tratar questões como a suposta fetichização do dispositivo?

Assim posto, dois momentos são importantes nesse debate: quando devemos refletir sobre o que particulariza as imagens técnicas e de como essas imagens detonaram a

construção de outras experiências sensíveis, transversais à arte e à ciência, à realização artística. Entre outros, o pensador alemão Vilém Flusser será fundamental para entrar nesse campo teórico.

A caracterização da fotografia como imagem técnica permite pensar que ela não é a réplica de uma cena ou situação corriqueira, mas a representação de um conceito, ideia que trouxe consequências para pensar as imagens que lhe antecederam e as posteriores, independente da natureza fotográfica: “Trata-se de imagens produzidas por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado” (FLUSSER, 2011, p. 23).

Essa definição de imagem técnica, fora de contexto, poderia soar rígida quando nos lembramos de outras passagens do autor sobre o papel da imaginação na fotografia ou sobre o ato político-filosófico de jogar contra o aparelho. Ao mesmo tempo ele deixa transparecer uma assertiva sobre determinada visão sobre a fotografia – no caso, o ideário racionalista-moderno – que resultará numa leitura “técnica” da imagem ou em uma tendência documental.

As transformações (citadas em tópico anterior) entre a sociedade e a tecnologia, deixam claro que, nesse primeiro momento, não é apenas o mundo que é visto nas imagens técnicas, mas sim, conceitos de imagens pertinentes ao mundo (FLUSSER, 2011). Um entendimento da imagem como técnica que se estende até o digital, mesmo quando consideramos a total mudança de natureza no que toca a formação da imagem.

Penso que se a máquina-fotografia convencionou um conceito de imagem, aceitamos trabalhar com o que se convencionou genericamente de cor, por exemplo, ou com a perspectiva monocular que transpõe do tridimensional para o bidimensional a partir de regras específicas, onde a fotografia vem sistematizar um antigo hábito perceptivo suscitado pela perspectiva (ROUILLÉ, 2009, p. 62) que é para o autor francês uma organização “imaginária” e “fictícia” do espaço.

O que consideramos visto por nós como cores é produto direto de como os raios de luz foram incorporados e refletidos pelos corpos. Uma ação direta de como as propriedades desses corpos produziram um tipo de cor possível dentro de um campo infinito. Quando falamos em

vermelho, falamos de um tom possível dentro de uma gama de vermelhos. Machado (2000), ao falar do verde a partir da pintura, do filme fotográfico e das plantas, fala de como a experiência cromática é pautada pela interpretação das cores que cada propriedade é capaz de produzir.

Um filme Kodakolor nunca conseguirá produzir um verde singular, como aquele que se pode encontrar apenas nas folhas de uma melissa officinalis, observada à beira de um lago da Patagônia, numa determinada tarde de primavera, logo depois de haver parado de chover, ou como aquele que se pode ver apenas num determinado afresco de Giotto, produzido com uma tinta fabricada pelo próprio pintor, a partir do processamento de plantas encontradas na periferia de Florença. (MACHADO, 2000, p.4).

Os aparelhos, como objetos que simulam um tipo de pensamento (FLUSSER, 2011), são programados a partir de conceitos que por sua vez são traduzidos em representações visuais, transcodificando para o plano visual teorias científicas que orientam a sua própria construção. Essa foi uma das aventuras pelo universo inebriante das imagens (FLUSSER, 2008, p. 148): a partir do abstrato, da teoria, criar algo concreto por meio de situações possíveis e imagináveis – formas, volumes, perspectivas etc.

A produção das imagens técnicas não acontece aleatoriamente: elas estariam programadas, inscritas nas formas de funcionamento do aparelho. Machado, ao interpretar Flusser, trata de “imagens que são produzidas de forma mais ou menos automática, ou melhor dizendo, de forma *programática*” (1997, p. 2). Flusser afirma que as cores são conceitos transcodificados em imagens por aparelhos e que o tipo de codificação pelo qual as cores passam é mais complexa que o preto e branco, “De maneira que a fotografia em cores é mais abstrata que a fotografia em preto e branco” (FLUSSER, 2011, p. 55).

O trabalho do fotógrafo paraense Luiz Braga exemplifica essa transcodificação, no caso, quando ele altera a leitura da temperatura de cor dos filmes fotográficos, conseguindo um resultado inusitado em seus projetos sobre o norte do Brasil. O universo visual de Braga é criado por um ambiente cromático possibilitado pela leitura particular que ele faz das cores e das interferências na caixa preta.

Figura 23: “Vendedor de balões”, 1990.



Fonte: Luiz Braga.

Mesmo programadas, as imagens podem ser criadas a partir da interferência no “raciocínio” programático do equipamento, seja direcionando esse critério para uma utilização criativa de seus componentes (como o filme fotográfico) ou mesmo desprogramando-o, quando tiramos a lente de máquinas SLR e fotografamos simulando uma máquina pinhole digital.

Nesse debate sobre as imagens técnicas cabe a diferenciação entre as ideias de “mecânico” e “tecnológico”: algumas imagens passam pela interferência de um dispositivo tecnológico, mas não necessariamente mecânico – embora haja uma técnica no sentido de um conhecimento que se materializa em um objeto. Cito também uma divisão entre o que Flusser chama de “imagens tradicionais” (que traduzem um pensamento linear) e “imagens técnicas” (que traduzem um pensamento circular, “mágico”), onde essa divisão pôde marcar uma novidade em termos de abordagem no que diz respeito a uma filosofia da técnica e das visualidades.

É interessante dizer que a “nova superficialidade” das imagens técnicas (FLUSSER, 2008) não precisa ser pensada, necessariamente, em uma relação de oposição às imagens tradicionais, mas da consideração de todos os novos conteúdos trazidos pelo aparato mecânico. Esse ponto de vista é trabalhado por Guasque da seguinte forma:

A princípio o termo *Technobilder* poderia ser traduzido por imagens maquinicas, próximo do conceito de Guattari de “image machine” (1996). Mas o conceito de Flusser abrange imagens que não foram processadas por nenhum aparato mecânico mas sim tecnológico, por exemplo, os gráficos e as imagens que tiveram uma origem

nos textos, no código linear como o alfabético, os quais, por sua vez, traduzem as representações gráficas do mundo fenomênico. (2008, p. 9).

A imagem fotográfica com todas as implicações de sua criação e formas de utilização foi pioneira na sua automatização analógica da criação visual (COUCHOT, 1993, p. 38). Mesmo que em “O universo das imagens técnicas” Flusser destine maior atenção a análise das imagens de cunho eletrônico, a telemática e as imagens sintéticas, a posição privilegiada da fotografia que vem desde “Filosofia da caixa preta” é mantida. Baitello Júnior assim analisa esse momento:

Vilém Flusser reserva à fotografia um status especial dentre as imagens técnicas: por sua qualidade germinativa da nova era da imagem, pelo resgate da magia após a “desmágicização” promovida pela escrita, pelo retorno à circularidade do olhar, pela volta do tempo do eterno retorno e, sobretudo, por ser ela a inauguração das tecno-imagens, imagens sintéticas compostas por granulação e por cálculos”. (2006, p. 5).

Crary, ao discutir as transformações pelos quais passou o observador diante dos novos aparelhos óticos de visão, localizou essas mudanças antes mesmo do

aparecimento da fotografia ao discorrer sobre o estereoscópio. Ao mesmo tempo não deixou de afirmar o que foi o “efeito fotografia” no século XIX e seu papel nos rumos da visualidade a partir de então: “A fotografia converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulavam e proliferavam signos e imagens” (2012, p. 22).

Se pensarmos em como instrumentos técnicos produtores de imagem podem funcionar como uma chave de compreensão para a ordenação do visível – como o cinema, a fotografia, o vídeo, os sintetizadores de imagem – a fotografia desponta como importante para entender os discursos e pensamentos sobre essas visualidades tecnológicas.

Quando a fotografia entra em cena, acredito que ela não apenas continuou uma trajetória já existente no que toca ao desenvolvimento tecnológico da imagem, como criou um lugar para experiências que vão repercutir no discurso e na ideologia sobre os dispositivos produtores surgidos posteriormente. Vale lembrar as ideias que giram em torno do caráter mecânico da reprodutibilidade técnica e que estão

presentes no pensamento benjaminiano em sua análise sobre as mudanças na arte.

Flusser, por vezes, concentra-se em iluminar a caixa preta considerando seus desdobramentos na sociedade tecnológica, postura encaminhada a partir da análise crítica do aprimoramento dos aparelhos visuais. Nesse ínterim, fica a impressão de que todos os acontecimentos partem da máquina para o mundo, sem o caminho inverso, como se o indivíduo não fosse operante nesse processo. E se pensarmos o quanto colocamos nesses aparelhos: investimento afetivo, corporal, subjetivo?

É importante saber que Flusser, a partir do pensamento sobre a trajetória dos aparelhos, os correlaciona à imaginação, à criatividade e ao “sentir” em suas diversas formas. Considerando-os em um circuito para onde confluem diversas variáveis, sejam estéticas relacionais ou da própria subjetividade do fotógrafo, visto deste a produção da imagem até as formas em que estas são colocadas em circulação.

Ao discorrer sobre aparelhos e premissas científicas para entender a estrutura da sociedade tecnológica

emergente (e depois o que chama de sociedade telemática), o autor não envereda pelo determinismo técnico do dispositivo. Na própria definição de maquínico, as instâncias do sentir – ou das sensibilidades técnicas – são conteúdos que não deixam de ser considerados operatórios no entendimento da fotografia enquanto prática criativa: “Aparelhos são indispensáveis para imaginarmos” (FLUSSER, 2008, p. 51); ou ainda: “As próteses da razão também são “equipamentos coletivos de subjetivação” (GUATARRI, 1993, p. 178)”.

Couchot (2003), Domingues (1997, 2003), Benjamim (1994), Parente (2011), foram autores que se lançaram em investidas conceituais para absorver criticamente as movimentações das sensibilidades técnicas na sociedade: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transformaram ao mesmo tempo que seu modo de existência”, já escrevia Benjamin (1994, p. 169) e cujo pensar motiva as perguntas: com que sensibilidades e inteligências podemos construir experiências estéticas no/sobre o cotidiano? Como relacionar subjetividade e conhecimento tecnológico?

Pensando em experiências a partir da criação artístico-fotográfica, a consideração do observador como fenômeno para entender as transformações visuais (CRARY, 2012), levou a duas importantes posturas que, por sua vez, giram em torno da ideia de “visão subjetiva”: a de que essa visão tem a sua existência integrada aos campos científicos e filosóficos – não localizados apenas nas expressões artísticas -; e, segundo, que os discursos científicos e artísticos se entrelaçam em campos de saberes que não se opõem.

Uma aferição possível desse cenário a partir da produção teórica em outros campos, pode ser observada em Simmel (1973), quando o fenômeno urbano na sociedade capitalista pode ser pensado em como as transformações que lhe são intrínsecas resvalaram no modo de percepção dos indivíduos. Análise semelhante é vista na introdução do livro de Schwartz e Charney (2001), onde a subjetividade e sensibilidade se transformam à luz de experiência moderna e das inovações tecnológicas. Áreas diferentes que experimentaram mudanças em suas formas de pensar e incluíram a subjetividade como uma dimensão passível de análise.

Se o dispositivo não deve ser entendido fora da história (AUMONT, 1993), ele mantém relações com o ambiente tecnológico e perceptivo, ponto em que as imagens de caráter técnico devem, também, serem entendidas a partir das experiências sensíveis. Ponto que surge na própria abordagem do dispositivo, visto em seu desenrolar teórico e experimental e que abriga formas de visualidade e tramas socioculturais.

A compreensão da fotografia como dispositivo passa por uma condição maquínica e sensorial da imagem – visão que para mim funciona como uma chave de compreensão para as reflexões de Flusser sobre a fotografia que viram à tona no decorrer do texto. Entler, ao questionar-se sobre a fotografia na contemporaneidade, trouxe essa chave numa perspectiva que extrapola alguns limites temporais:

Entenda-se como dispositivo não apenas o aparelho, mas os comportamentos e os rituais que ele gera, as dinâmicas de seu mercado, as formas de diálogo com outras linguagens, seus meios de difusão, suas formas de recepção. (ENTLER, 2011, p. 3).

Picado (2011, 2013), entra no esteio dessas questões tirando o foco de análise do aparato técnico-fotográfico, do

que ele chamou de “argumento do dispositivo” e que tanto permeia as teorias sobre a experiência fotográfica. Tendo a modernidade e certos sentidos sobre sua significação como parâmetro (notadamente as experiências visuais), a análise que ele faz é que: se a fotografia atuou como principal elemento nessa significação não foi pelos aspectos mecânicos e automáticos da construção da imagem, mas por uma “dimensão acontecimental”, um tipo de acontecimento que melhor pode particularizar a imagem fotográfica. Assim relata:

O que há de novo aqui não se localiza na condição oferecida por um dispositivo de visualização, mas no modo como sua ocorrência reflete o movimento, mais profundo, das transformações históricas nos modos de sentir e de perceber (...). (PICADO, 2013, p. 16).

Ao destinar esta “dimensão” à fotografia, ele afirma fugir de um certo *ethos* intelectual e a uma *arché* da fotografia que a hipervaloriza como dispositivo mecânico, e escolhe um percurso para entender o que de peculiar foi a fotografia para a experiência perceptiva. O que é muito importante, quando consideramos que, em tal posição, a fotografia abre um campo de possibilidades para a experiência, tanto onde ela foi

ser tencionada pelas investidas documentais, como por aquelas que apostam nos protocolos artísticos na criação de imagens.

Diante do exposto, sugiro um contraponto. Vejo que a procura por outros parâmetros para construir uma singularização da imagem fotográfica não precisa, necessariamente, alijar a fotografia do dispositivo, ou ainda, o dispositivo da subjetividade ligando-o apenas ao tecnológico.

Se houve um reflexo das movimentações tecnológico-históricas nos modos de sentir, acredito que tanto a fotografia atuou no sentido de atualizar esses modos, como o sentir põe o maquínico em movimento – por meio das experimentações e formas narrativas. Rouillé traz a seguinte perspectiva:

Reorientar assim a fotografia, e inspirar sua evolução no meio-século por vir, consistirá em, graças a uma máquina singular, inventar novas visibilidades e elaborar um regime de enunciados fotográficos – sendo os enunciados inseparáveis dos regimes, como as visibilidades o são das máquinas. (ROUILLÉ, 2009, p. 179).

Na verdade, trata-se só da imagem, do aparelho em si ou pensar o regime visual que o dispositivo maquínico possibilita? Concordo com Picado e o que ele denomina de

dimensão acontecimental tem relação com esse regime, que por sua vez passa necessariamente pelo novo aparelho. Mas a questão que surge pra mim não é o poder do dispositivo em definir a nova imagem, mas quais as direções possíveis dadas pelas novas tecnologias a essa imagem. Para Picado, a consideração dessa dimensão também tem a ver com a crítica que ele traz sobre a forma como teorias científicas validaram procedimentos de verdade, baseados no discurso que o tecnológico permite.

Mesmo que o argumento do dispositivo tenha invadido as teorias que tentam dar conta do fenômeno visual trazido pela fotografia, deslocando a atenção para a ênfase no tecnológico, o dispositivo existe dentro de uma reconfiguração onde as subjetividades estão em foco na análise de Picado. No que toca ao dispositivo, outras questões colocam-se como mais pertinentes: o que faz a fotografia tornar-se independente de seu suporte? A partir do diálogo entre fotografia e suporte como pensar a produção de subjetividade?

Refletindo no que subjaz à noção de tecnológico, a fotografia ocupa uma posição que é melhor entendida quando



a ideia de dispositivo não é vista como ponto de origem de todas as transformações dessa superficialidade, mas como um vetor, algo para onde convergem as imagens, o observador, o imaginativo – ou ainda como uma forma de modelização da experiência visual.

Ao pensar a questão do suporte me veio a ideia de materialidade. A despeito da ideia de dispositivos de impressão e projeção (AUMONT, 1993, p. 175), ou pensando apenas em dispositivos que materializam algo, a materialidade da imagem não encerra os sentidos desses formatos bem como dos discursos que o circundam.

Muitas propostas fotográficas são pensadas e executadas em forma de projeção, o que solicita não só a edição do trabalho, mas a retirada da imagem – de matriz analógica ou digital – de seu suporte primeiro para se concretizar enquanto feixes de luzes projetados em alguma superfície. Evitei, deliberadamente, dizer suporte original, por achar que a construção da imagem fotográfica pode apenas iniciar no momento da captura, onde o discurso que a acompanha é forjado na totalidade de sua proposta: seja na

projeção, na mistura com outros materiais ou na inclusão de pigmentos manualmente, caso da fotopintura.

A projeção enquanto possibilidade de visualização não é exclusividade do período digital da imagem, mesmo considerando todas as facilidades trazidas pelos aparelhos de projeção mais avançados. Mas é perceptível a grande quantidade de trabalhos que são pensados em forma de projeção na arte contemporânea, que busca criar um ambiente imersivo para a imagem, como em “A man trying to explain pictures” (1991) e “Portrait of my father” (1982) de Win Geleynse<sup>33</sup>. Enfim, material ou imaterial, a fotografia está associada a um suporte, mas não reduzida a ele, seja em termos fenomênicos ou discursivos.

A imagem tem uma trajetória e esse percurso também está na forma em que ela toma a partir das possibilidades de experimentação em torno da materialidade, assumindo feitiços diversos ao longo do seu processo criativo. Não obstante, as tecnologias digitais alteraram ou criaram outras etapas: a digitalização dos negativos fotográficos, película de cinema e

---

<sup>33</sup> <http://www.wyngeleynse.ca/index.html>.

escaneamentos de outros materiais. Até a lógica de guardar mudou com os serviços de armazenamento em nuvem, por mais que as empresas mantenham servidores em vários locais para o usuário o objeto físico desaparece.

Assim, uma coisa é tratar os modos de sentir ligados a uma dimensão que a singulariza, outra é subjugar os novos objetos e suas relações com os sujeitos da dimensão da percepção colocada em cena pelos aparelhos visuais. Nessa linha de análise vou ao encontro dos caminhos abertos pelo pensamento sobre o tecnológico, como o de Flusser: que o pensamento imagético trate do fato de que os dispositivos produtores das imagens criem narrativas que operam em termos de imaginário. Que dialoguem e estimulem as sensibilidades e subjetividades – juntamente com as questões da arte e da liberdade de criação a partir dos objetos tecnológicos.

Na sociedade telemática (onde há uma “...conscientização do processo de produção de informação e da aplicação técnica dessa nova consciência” – FLUSSER, 2008, p. 138), os artistas produzem distanciando-se da aura que envolveu o ato de criação, eles se valem de informações

já disponíveis, em diversos graus de reprodução. A partir dessa visão que muito nos remete a Benjamin, Flusser coloca o problema da criatividade afirmando ser necessário a sua reformulação, tendo em vista o que estimula o artista nessa sociedade.

Que não é mais o que girava em torno da inspiração sublime, mas processar e redistribuir informações já existentes, onde a noção de criatividade giraria em torno disso, na condição de criar e, conseqüentemente, da capacidade de subjetivação dos indivíduos, em meio a esse universo de dados e informações. Esse estar no mundo do artista contaminado pelas tecno-imagens é traduzido na passagem do “homo faber” para o “homo ludens” (FLUSSER, 2008, p. 126).

A partir dessa passagem a sociedade informática, mesmo estimulando a produção em massa, homogênea, poderia ter “lugares da liberdade” e da “produção do imprevisível”, já que os processos mentais teriam sido expandidos pelos novos estímulos, vivências, desejos<sup>34</sup>. A

---

<sup>34</sup> Flusser ao falar de “supercérebro” e ampliação da mente humana, anuncia uma problemática levantada por autores como Roy Ascott que, à

título de ressalva, vale dizer que nas manifestações tecnológicas da sociedade informática tratadas por Flusser, não temos o que apontou Couchot (2003; 1993) sobre a relação entre arte e tecnologias numéricas, onde o sujeito-artista e o sujeito-espectador estão envoltos em outras lógicas figurativas.

A fotografia como expressão primeira das tecno-imagens, e que opera em nível poético, põe para o pensar-agir do tecnológico possibilidades de funcionar, ou se preferirmos, de se relacionar com o visível (esse pensar-agir modifica-se para todos os lados com os demais tipos de tecno-imagens): de criar narrativas sobre/com o maquínico; de ser um instrumento de experimentação; e de agenciar modos de sentir.<sup>35</sup>

---

luz das transformações no mundo tecnológico virtual e cibernético, discutirá o que chamou de “hipercortex” (texto “Cultivando o hipercórtex”, que compõe a coletânea de texto organizada em 1997 por Diana Domingues citada nesse capítulo).

<sup>35</sup> Outra ressalva seria não descartar a perspectiva de que a percepção passaria também por processos de industrialização e o que vem a reboque dela. Essa abordagem defendida por Paul Virílio – no livro “A máquina de visão” – está no contexto de seus estudos sobre o impacto das novas tecnologias na sociedade.

Algumas alterações no pensar, fazer e sentir adentram o terreno da produção e, muito importante, da circulação das novas imagens – o que fez Flusser apontar o encontro entre imagens técnicas e meios de comunicação; e ainda vislumbrar uma revolução cultural possível após as transformações na paisagem tecnológica do século XIX, vista nas duas tendências que iniciaram o processo: “A primeira tendência visava a computação de elementos pontuais sobre superfícies (...). A segunda tendência visava irradiar os elementos pontuais (...)” (2008, p. 107).

A fotografia é responsável por criar uma “consciência imagística” ou “imaginação emergente” (FLUSSER, 2008) que alterou de forma sem precedente não só a capacidade de rever o seu estatuto, mas a possibilidade de conceber um mundo imaginário. A criação de uma imaginação cujo ato de concretizar o abstrato marca sua eficácia, de fazer com que a experiência da fotografia, dos filmes, dos hologramas, das imagens de computador seja concreta tanto em nível de agir como de sentir:

Redefinamos aqui “imaginar” no significado aqui pretendido: imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos

pontuais do universo para formarem imagens e destarte, permitirem que vivamos e ajamos concretamente em mundo tornado impalpável, inconcebível e inimaginável por abstração desvairada. (FLUSSER, 2008, p. 56).

Em termos de um debate mais amplo, a criação dos “lugares” significa uma tentativa de fabricação de uma experiência de visualidade a partir da fotografia. Com essa experiência mobilizo inquietações poéticas e tecnológicas que perpassam a artesanania referente ao fazer. Uma inquietação que atravessou o fenômeno da memória-esquecimento no que toca às ruínas, à fabulação e à subjetividade. A outra diz respeito às maneiras com que se entrelaçam experiência estética, tecnologia e indivíduo e de como estas se articulam por uma proposta de narrativa.

### **Sobre o Objeto Técnico**

Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. (DUBOIS, 1993, p. 32).

As circunstâncias da experiência tecnológica debatidas no tópico acima são a memória de um certo percurso da fotografia e, não obstante, construíram uma memória do objeto fotográfico enquanto objeto que detém uma trajetória – que registra e inscreve o mundo a partir de seus processos técnicos, tributários das subjetividades e ideias do seu tempo.

Ao me perguntar quais as ligações entre sujeito e dispositivo, vejo a experimentação artística como um caminho para entender o desenrolar entre arte e “objeto técnico” (daqui em diante abreviarei para OT). Ao colocar a experimentação como vetor desse desenrolar, creio na necessidade de explorar o que caracteriza o conceito de OT e assim encaminho os seguintes pontos:

(1) O reposicionamento do OT como agente no processo criativo, agora “ocupando uma posição que não é mais nem a de sujeito nem a de objeto puro” (FALCI; SOUZA, 2013, p. 3550). (2) A partir da ideia de “coletivo de humanos e não-humanos” (LATOUR, 2001), é visualizada certa forma de pensar onde não há uma relação de dependência entre sujeito e máquina, mas uma relação de potência artística. Tanto Bruno Latour como Pinheiro Neves deixam pistas

importantes no que toca a uma crítica epistemológica do tecnológico. (3) Se usarmos a tecnologia para contar histórias, como elas interferem na narrativa? Se o narrar está relacionado à tecnologia e ao indivíduo sensível, como o objeto artístico relaciona-se com o OT?

A discussão sobre o maquínico, a imaginação e os indivíduos pode transpor o objeto-fotografia para o objeto-problema. Quando Soulages coloca que “o problema não é mais o do objeto transcendental a ser fotografado, mas do objeto fotográfico a ser construído” (2010, p. 118), ele deixou margem para considerar aquilo que o dispositivo pode possuir de mais peculiar. Se a fotografia são todas as possibilidades produzidas pelo acontecimento, também há as possibilidades da superfície, onde penso em termos de OT e narrativas fotográficas. O meu ensaio e o trabalho de outro autor vão subsidiar o debate acerca do campo de ação entre os objetos, a fotografia e as subjetividades.

Pensando em uma relação entre fotografia, dispositivo e OT – necessária para os debates a seguir – o OT estabelece uma atuação, por meio das “mediações”, com o dispositivo fotográfico a partir da experiência visual dessa

pesquisa – principalmente o “lugar-ruína”, mesmo que em determinado momento eu estenda o debate para o “lugar-memória”. Se a fotografia é o gatilho para a construção de narrativas, a ideia de dispositivo explorada nas últimas páginas, daria conta das relações maquínicas e sensoriais da imagem, bem como do processo, dos materiais e das subjetividades que giram em torno do fazer fotográfico.

Latour inicia um dos capítulos com o mito de Dédalo, dele destacando a capacidade para o desvio, para encontrar saídas, principalmente no que toca ao labirinto que o mesmo criou, foi aprisionado e depois conseguiu fugir. Como inventor de diversos tipos de obras e máquinas, Dédalo carrega o sentido do pensamento não-linear, que encontra subterfúgios: “Um *daedalion*, palavra grega para descrever o labirinto, é uma coisa curva, avessa à linha reta (...)” (LATOUR, 2001, p. 202).

Neves considera o sujeito em sua relação com o OT e, na esteira do pensamento de Gilbert Simondon, também em como os efeitos da técnica atingem a sociedade e o pensamento sobre o técnico (NEVES, 2006, p. 18). A “individuação” seria uma forma de manifestação dessa

relação, uma medida que pode ser expressa pelo sentir: uma maneira de apreendemos as coisas, onde o sentir seria a maneira de apreendermos com a tecnologia.

A individuação ocorre quando o Polaroid começa a agir ou quando o fluxo da imagem digital percorre desde a máquina e passa pelos programas de edição. As coleções são o OT e a individuação se manifestando, movimentando-se ao ritmo da criação. Se o parâmetro é o da existência – “(...) já que se passa a pensar um indivíduo em termos de existência” (NEVES, 2006, p. 38) – a individuação está ligada aos usos do OT que, com o tempo, vai atualizando-a.

Assim, para sua existência, a individuação e o sentir são agenciados tecnicamente por um ato poético – já que o campo considerado é o das tecnologias na arte. As sensibilidades passam a ser o “material” que movimenta o OT durante a individuação, onde a combinação humano e não-humano é uma característica da individuação técnica. Falci e Souza refletem sobre esse debate:

Com isso surge também a possibilidade de pensar as tecnologias contemporâneas não só como uma mediação técnica, mas também como uma forma de individuação. Se o sentir, por sua

reflexividade e pela sinergia que com que apreende as coisas, constitui-se como uma individuação que contribui para o fluxo da realidade líquida (ARANTES, 2008), então as tecnologias na arte, por sua definição constante de/por/para objetos estéticos, também constitui-se como uma individuação para o fluxo da percepção e do sentir. (2013, p. 3549).

Latour discute as interferências entre homem e natureza, destacando as relações entre o que chamou de “humanos” e “não-humanos”, nomeadas pelo autor como “mediações”: um programa de ação com objetos e intenções (2001, p. 205). E nessa relação, os não-humanos são objetos-atores que emergem de instâncias coletivas formadas com os sujeitos – mais a frente discutirei como essa relação age no reposicionamento entre sujeito e objeto. A partir dos quatro significados das mediações (a “delegação”, a “interferência”, a “composição” e o “obscurecimento”) chamo atenção para como pensar o OT a partir de processos criativos.

Na mediação pela interferência há o vínculo pela atuação conjunta de dois atores, exemplificado na ideia da “translação”: a perseguição de um objetivo que vai gerar um vínculo coletivo, não existiria apenas pela ação de um dos atores, mas por dois (“humanos” e “não-humanos”) que

estariam buscando saídas em meio aos obstáculos. E por essa ação passa a existir outro sujeito: o “ator híbrido” (LATOUR, 2001, p. 207), onde esses dois atores só existem como algo composto.

Em uma postura de pensar os elementos da discussão de Latour em outras situações e contextos, trago o “cine-olho” de Dziga Vertov – ideia muito experimentada no filme “O homem e sua câmera”, de 1929 – que foi além de perceber a simples associação homem-máquina, mas o indivíduo que tem experiências sensoriais, produz e pensa com imagens no cinema. Experiências estabelecidas pela ação deliberada de criar uma imagem a partir da presença de um artefato tecnológico.

A mediação pela composição é definida em referência aos atuantes da ação. Continuando com o cine-olho, este é definido conjuntamente pela associação dos atuantes que estão “(...) em processo de permutar competências, oferecendo um ao outro novas possibilidades, novos objetivos, novas funções” (LATOUR, 2001, p. 210). O filme não se realiza pela ativação da máquina e nem exclusivamente pela vontade do realizador, e quando este

vier a ligar a máquina será mediado por essa permutação e não pelo simples uso. Além do que os atuantes não põem a mediação em funcionamento quando estão isolados – a composição é também um momento da atualização para ambos.

O obscurecimento é a mediação onde há uma dificuldade em identificar com precisão a ação. Essa dificuldade decorre de outra: de reconhecer que a ação por trás do objetivo não é levada a cabo apenas por um atuante, mas por vários atuantes em torno de uma mediação, onde os objetos não são conhecidos nem manipulados por um sujeito. Acho interessante o exemplo do “cine-olho” por justamente expandir a existência de elementos compostos, de sujeitos híbridos,

Na delegação a mediação aponta para as técnicas que iriam interferir não só na forma, mas na “substância de nossa expressão” (LATOUR, 2001, p.213), produzindo novos significados que gerariam, por sua vez, o deslocamento das fronteiras entre os signos e as coisas. Seria pensar em como os dispositivos tecnológicos – a fotografia, o cinema etc –, a partir de suas características, atuariam no terreno das

manifestações sensíveis permutando competências. Ou seja, nesse ato artístico, ao delegar, ele ocupa uma posição de ator dentro da produção de imagens.

Para Latour, que ao mesmo tempo apoia-se e se opõe a Heidegger, a tecnologia não está alheia ao universo da criação, da artesanaria. Por isso a mediação tanto pode ser levada em consideração com o contexto artístico, como carrega a ideia de que as produções são abertas, inacabadas, onde o significado é produzido pela articulação e comunicação entre os sujeitos. Tanto o seu pensamento como o de Neves exploram o OT dentro de uma reflexão que o reposiciona na sua interação com o elemento humano, ele não é mais pensado como uma linha reta entre o objeto e o sujeito, estando o primeiro apenas desempenhando o papel de instrumento do indivíduo.

Por exemplo: se o “lugar-ruína” gerou uma conexão entre as fendas e ranhuras dos locais com as ruínas do filme fotográfico, como pensar algumas características dessas mediações? Ou ainda, como ela chega na coleção?

Todo o meu fluxo criativo – as referências plásticas, o escutar os relatos e adentrar na memória-imagem, a edição fotográfica etc – flui por todas as etapas do fluxo de captura-tratamento da imagem. As coleções precisavam encontrar um material propício, para tornar eficiente a proposta, que fizessem o “lugar-ruína” e o “lugar-memória” sintetizar o esquecimento-ausência-memória.

O Polaroid vem em uma base que pode ser destacada e nas primeiras fotos eu a retirava dessa base. Fui percebendo que ela tinha diminuído, não de tamanho, mas de significados. O efeito foi de um objeto que parece ter sido cortada, separado de outra camada. Entendi que ele é mais do que a fotografia, ou então a fotografia é mais do que a imagem conseguida no espaço circunscrito após ser destacada dessa base.

Tratava-se de entender a visualidade do filme como um todo, indo além de exibir o que está à margem ou de um efeito-moldura. As imperfeições que saem do centro da foto e misturam-se ao vinco do lado esquerdo; os resquícios dos químicos nas extremidades são agora parte da imagem e concretizam – no sentido material – o conceito de ruína por



esses mesmos resquícios serem rastros e, também, caminhos abertos.

Em relação ao filme e a máquina, por mais que pudesse ser previsto, o uso que faço desse equipamento não estava programado. Tanto esse uso como sua materialidade são diferentes do Polaroid médio formato e cuja máquina que o colocava em operação era menor, mais fácil de se locomover. O Polaroid foi muito usado para fotos de família, em contextos artísticos ou como forma de registro devido a sua instantaneidade<sup>36</sup>.

O OT – como uma atuação, por meio das mediações, estabelecida com o dispositivo fotográfico a partir da experiência visual dessa pesquisa – concretiza uma operação de criação quando surge o “lugar-ruína”, onde é transformado não só quem olha, ou a visão isolada, mas o modo de olhar, funda uma transformação no momento que interfere naquilo

---

<sup>36</sup> À título de exemplo: “Mapplethorpe: Polaroids” (2007) de Robert Mapplethorpe (2007), “Walker Evans: Polaroids” de Walker Evans (2001), “The Polaroids” e “From my Window” de André Kertész (2007 e 1981, respectivamente), “Tarkóviski: instantâneos” (2012), e “Polaroid: Noturnos – São Paulo” de Cássio Vasconcellos (2002).

que crio. Há um reposicionamento do Polaroid como atuante não-humano dentro de um coletivo, onde esse reposicionar não está para o determinismo técnico nem muito menos da total dependência do instrumento pelo homem.

O OT como algo que lida com uma materialidade movimenta-se, carrega em si uma instabilidade e se modifica rapidamente, assim como seus efeitos (o sépia e o P&B do filme estão na máquina digital, no celular e nos programas de manipulação). A ideia da narratividade é que ela não deixa a materialidade ser neutra, é pela interação e pelo reposicionamento agenciado pelo OT que ele é da ordem do movimento.

O Polaroid está criando percursos dentro do ensaio ao colocar outra possibilidade de abordagem fotográfica e reflexão conceitual. Nas ruínas do filme estão as ruínas da cidade; cada falha pode ser a imagem dos caminhos que percorri para fotografar, um caminho que os interlocutores cruzaram para palmilhar a própria memória. As iminências também são duplas no que toca aos acontecimentos: estão nos locais e na fotografia, cujas propriedades moveram as questões da superfície para os enunciados.

Em ambos estão os atuantes da mediação agindo. Na superfície lisa do não-humano estão as possibilidades trabalhadas por mim por meio da construção fotográfica. O meu discurso sobre as ruínas são enunciados também propiciados pelo Polaroid e suas funções. Ou sob certo olhar, as iminências são únicas, a superfície fotográfica é um composto onde interferências e delegações enlaçaram filme, realidade e testemunhos de forma física e imaginária.

O ensaio fotográfico, ao movimentar o OT, seria uma forma de entender esses conceitos e relações que o envolvem pelo processo criativo. O próprio ensaio, onde o vejo se posicionar dentro da perspectiva de uma produção fotográfica atual, também é movimentado pelo OT no instante em que o gesto fotográfico e a minha imersão na imagem lhe é tributária: as características do OT no que toca a instabilidade do processo e do material; o meu fazer está nas competências que compartilhamos, visto principalmente no momento do processo criativo, onde entrelaço memória e imagem.

Prossigo com o trabalho de Tiago Santana. Fotografando o sertão brasileiro, principalmente o Cariri, o autor capturou

imagens que falam de forma profunda sobre gente simples. Imagens que não só ajudam a lançar um criativo olhar sobre um espaço tão explorado visualmente, como o colocaram na rota da fotografia nacional e internacional.

Em todos os livros citados, Santana utilizou equipamento fotográfico analógico (ou poderíamos dizer, “utilizou um olhar analógico”?), sempre em preto e branco. Nos livros de 2014 e 2006 ele usou uma câmera que é abastecida com rolos de filme 6cm x 6cm, mas como o formato maior do chassi da máquina comporta três negativos, o 6cm x 18cm é o formato final da fotografia. O que significou usar esse tipo de equipamento, que tipo de imersão ele proporciona?

Figura 24: “O céu de Luiz”, 2013.



Fonte: Tiago Santana.

O Cariri e outros sertões com seus personagens, lugares, cordéis, xilogravuras e ex-votos permeiam seu imaginário, e Santana faz com que suas imagens multipliquem as narrativas dentro do enquadramento fotográfico. A impressão quando vemos suas fotos é que existem várias cenas dentro da mesma imagem e o formato panorâmico escolhido por ele dá a impressão que várias histórias estão sendo contadas ao mesmo tempo.

Figura 25: “O céu de Luiz”, 2013.



Fotografia: Fonte: Tiago Santana

O formato analógico está ligado aos trabalhos autorais de Santana, não por saudosismo, mas por possibilitar seu processo artístico. Em um evento<sup>5</sup> onde mediei uma apresentação sua, Santana coloca a fotografia como uma

vivência, como um pretexto para estar com as pessoas e o formato panorâmico analógico materializa, em termos plásticos e de composição, suas intenções narrativas e seu entendimento de paisagem humana.

O processo e o produto fotográfico dessas imagens evidenciam o modo de funcionamento do objeto tecnológico – em um contexto visual específico – que nos revelam, por sua vez, os rastros das ações do fotógrafo e como estas mesmas ações fazem o objeto funcionar de determinada maneira. Ao imergir no dispositivo, com apenas quatro disparos por rolo, trabalhando com o campo visual ampliado da lente grande-angular, ele potencializa suas experiências de sertão. Não há uma relação de dependência entre fotógrafo e equipamento, mas uma relação de potência artística, onde o OT depõe sobre a potência do objeto artístico.

No meu trabalho e no de Santana os objetos deixam suas marcas, existem vestígios deles nas imagens: a cor mais saturada, um ângulo distorcido pela lente, riscos se o sensor estiver sujo ou arranhado, ranhuras e vazios se os materiais estiverem vencidos. Suas características estão, pelo caminho da criação, na produção das imagens.

O OT deixa marcas nas relações: na definição da melhor hora para funcionar (devido à baixa sensibilidade do Polaroid que uso, durante o dia ele funciona de forma mais favorável); o nível de controle da cena (o grande formato exige um equipamento pesado e que esteja em um tripé, nesse caso, eu já devo ter pensando o cenário e enquadramento da foto previamente); as possibilidades de deslocamento (posso ir a qualquer local com o equipamento, mas não de forma tão rápida). Pensando as marcas como vestígios deixados, à luz de Soulages, a fotografia como experiência estética, dar-se a entender pelos seus vestígios:

Daquilo que se quis fotografar ou do que foi fotografado sem premeditação, sem vontade, sem desejo? Do objeto em si ou de um simples fenômeno? Do fotografável ou do infotografável?

Mas por que não também um vestígio do sujeito que fotografa ou do ato fotográfico, da ação fotográfica ou do metafotográfico? Um vestígio do ponto de vista ou do enquadramento? Um vestígio da obtenção do negativo ou de seu aproveitamento?

E porque não um vestígio do material fotográfico específico ou das condições técnicas e epistêmicas em geral que tornaram possível tal foto em particular? (2010, p.13).

Se o OT é algo que se movimenta, ele não é só um lugar, mas uma relação: a aproximação com o OT muda o objeto-fotografia. O campo de interpretação expande-se com a prática fotográfica por meio de um gesto que exige a consideração do que é frequentemente colocado às margens pelo entendimento da fotografia apenas pelo produto gerado. Ao contrário, o modo de funcionamento dos objetos faz surgir os rastros do processo, das relações, dos discursos.

No caso das tecnologias digitais as marcas estão desde a produção até a finalização do trabalho. Alguns significados da mediação estão presentes em vários momentos do processo: do visível modulado pela tecnologia numérica no instante da captura, até o deslocamento por todo o fluxo digital – do RAW como arquivo digital “bruto” tratado pelo plug-in “Câmera RAW”, passando pelos softwares Lightroom e Photoshop.

Da discussão sobre processos e análises sobre como decompor a imagem feita por Couchot, não quero me deter nas unidades mínimas da imagem, mas sim o que desse processo posso entender como vestígios. A alteração na “topologia” do Sujeito, da Imagem e do Objeto (COUCHOT,

1993), onde se dá a objetivação da subjetividade, alinha essa discussão com o OT, no caso, ao explorar a feitura da coleção “lugar-memória”.

Em uma lógica de figuração analógica, a imagem – as imagens automatizadas, a partir da invenção da fotografia – era produzida em um contexto onde se alinhava: o objeto da representação (o tema-objeto da foto ou do filme, por exemplo); a ordenação dada pelo autor no que tange a aspectos de subjetividade e construção do trabalho; e a própria imagem – como algo que surge da interação homem e máquina. Em uma aproximação conceitual com o OT, o atuante não-humano estaria entre o elemento “imagem” conjugado com o “sujeito”, tendo em vista que é a mediação que organiza o encontro entre os dois elementos.

No instante em que – nos termos de Couchot – a lógica da representação dá lugar a da simulação, e a relação com a realidade é posta em outros parâmetros, a topologia modifica-se porque seus elementos se organizam alterando suas posições e, conseqüentemente, a interação – que se hibridiza:

A imagem tornar-se imagem-objeto, mas também imagem-linguagem, vaivém entre programa e tela, entre as memórias e o centro do cálculo, os terminais; tornar-se imagem-sujeito, pois reage interativamente ao nosso contato, mesmo ao nosso olhar: ela também olha. (COUCHOT, 1993, p. 42).

O termo “imagem-sujeito”, é uma medida quando a relação entre os atuantes é transformada já que o OT teve sua natureza alterada da matriz analógica para um substrato numérico: o híbrido são as interações provenientes das mediações, é a delegação e a interferência manifestando-se e chegando aos processos de criação, nas fotografias e na experiência estética. A “imagem-objeto” especifica que as marcas deixadas por esse tipo de máquina se transformaram e mudou a forma de atuar do sujeito e do objeto.

Apesar de especificar o “material”, vejo que o objeto – além de sua materialidade ou propriedades – é a ideia e, principalmente, veicula pensamentos entre distintos lapsos temporais: a espera da usura do tempo para o Polaroid vencer; o tempo de todo o processamento digital da imagem. E por que não pensar que os OT, na criação de imagens, não estabelecem uma duração própria?

A fugacidade do digital, dado a sua constituição na forma de simulação numérica, e a instabilidade do Polaroid, não minoram as suas capacidades de construir, de imaginar. Tanto podemos estar para o apagamento como para a ordenação da experiência. Existir conjuntamente com sistemas maquínicos significa que as memórias seguem o fluxo do registro ou da amnésia gerada pelo excesso de imagens. Ou seja, o OT pode ser modulado pela experiência, pelos territórios existenciais:

É que, a meu ver, todos os sistemas de modelização se valem, todos são aceitáveis, mas somente na medida em que seus princípios de inteligibilidade renunciem a qualquer pretensão universalista e admitam que eles não têm outra missão senão a de concorrer para a cartografia de territórios existências – implicando Universos sensíveis, cognitivos, afetivos, estéticos etc. (GUATTARI, 1993, p. 179).

Na dinâmica do entrar e vasculhar a caixa preta também está o sair dela: retirar-se com a experiência da memória pela imagem-acontecimento – que difere da imagem e do simples ocorrido: não é o homem caminhando na mata, mas a inscrição visual do seu relato, a memória da imagem que assume posição no “lugar-memória”, é o meu enunciado criativo na fotografia. E ainda a memória do objeto, o Polaroid

registra mais do que a cena das casas, ele testemunha (uma meta-testemunha?) o sumiço – não da imagem, mas da sua superfície.

A imagem sumiu, mas o objeto continua funcionando, a imagem – figurativamente falando – quase não existe, mas sim o registro dela, a forma como se inscreveu, a sua passagem. É um registro do testemunho do OT, do dispositivo, não da imagem. Em algum momento o “lugar-ruína”, com as fotografias das casas novas, pode contradizer o filme por não trazer essa sensação do “novo”, mas o que me interessa passa pela forma do registro, onde o que foi fixado está além do registro e ao mesmo tempo produzido – enquanto acontecimento – por ele.

Além da geografia ou aquém do visual, instala-se uma lógica de acessar o real a partir da semântica do objeto, é o objeto tocando o real, as coisas – a despeito da imagem que toca o real (DDIDI-HUBERMAN, 2012a). Eles abrem uma sensibilidade que nós temos com eles: os sons emitidos, a materialidade, a sensação de imersão dos ambientes, as texturas; o estranhamento que as formas podem causar.

O mito de Dédalo é o desvio, significa as descobertas realizadas no percorrer, as astúcias do processo. É o labirinto da pesquisa e da criação, é o pensamento fazendo curvas que não lhe deixa andar em círculos, muito menos numa linha reta, mas encontrar janelas. Onde é possível pensar a fotografia nem como processo puro, nem coisa pura, mas nas individuações possíveis durante a experiência estética; na potência da imaginação pela tecnologia e em como construir um saber crítico sobre as imagens.

Essas últimas questões levam-me a dois momentos: “(...) em fluxo o objeto técnico é um objeto desterritorializado” (NEVES, 2006, p. 12), ele pode fugir de usos já estabelecidos e ser reprogramado pela criação artística. Segundo, existe uma performatividade entre ambos quando o OT transforma o objeto artístico ao imprimir seus vestígios na materialização do resultado criado, e quando este põe o objeto tecnológico dentro de uma narrativa.

Se as narrativas são discursos problematizadores do lugar de onde estamos, e dos objetos que usamos, a partir da individuação proposta por Neves (2006) fica o desafio de pensar a técnica como um agente que interfere no

pensamento. Que entender OT é compreender a forma como ele problematiza a realidade, a relação da prática artística com o não-humano e como tudo isso pode abrir caminho para pensar “uma genealogia diferente também para os artefatos técnicos” (LATOUR, 2001, p. 201). Deixando para trás alguns postulados: “Os dois ‘Tratados de Tordesilhas’, instaurados no momento do surgimento da ciência moderna, que separavam o humano do não-humano e dos objetos técnicos começaram, pouco a pouco, a tornar-se insustentáveis” (NEVES, 2006, p. 20).

Assim, contraria-se a ideia que a fotografia é oriunda de um simples procedimento mecânico e automático, desconsiderando-se suas condições de possibilidade – seus vestígios, suas formas de sentir e o tipo de individuação que é estabelecido. Se ela assim fosse entendida – neutra –, não seria possível tecer relações com a cultural visual de seu tempo, com todas as implicações tecnológicas.

**CONTATO 9.**  
**COMO RECORDAR O FUTURO ?**



Na imersão fotográfica e conceitual representada por essa pesquisa, pontuo a experiência construída pelo Polaroid como um elo entre os debates aqui empreendidos – juntamente com o aspecto simbólico e material por ele expresso – e como subsídio para encaminhar as próximas ideias, que correm sob o caráter de anotações. Aproveitando que suas falhas significam caminhos abertos, seja pelas possibilidades de leitura, pela criação de uma plasticidade para a memória ou pela conexão entre os moradores e a fotografia – a dobra.

Ainda, nas entrelinhas, cito o diálogo que existiu entre as imagens analógicas e digitais tendo em vista que essa estética das ruínas as perpassa. Qualquer foto do “lugar-ruína” comunica-se com os traços daquela parede (foto da página 38 do catálogo), com os diversos caminhos e com a moldura como espaço que faz parte e leva a algo, e não que define algo. Falo de um trânsito como os que ocorreram entre os Contatos, que movem e que se fixam dentro do movimento, onde exclamação e pergunta às vezes dividem a mesma zona. Mobilidade que é inerente à lógica deste último Contato e que conduz mais perguntas do que ares de

encerramento por meio de tópicos – assim divididos por seu caráter de anotações, rascunhos do porvir.

1. “Como recordar o futuro?”, foi uma pergunta inspirada nas leituras de Nietzsche (1998) sobre as figurações do esquecimento e seus impactos na vida social, e também uma paragem para pensar certo estado do paradoxo esquecimento-memória que está envolto nos papéis da imagem. A pergunta foi como um vetor em um fluxo de pensamento que organiza e desorganiza imagens que, imaginadas, levaram a outras imagens.

Tomando de forma reduzida o argumento nietzschiano, ele gira em torno do fato de que o esquecimento era a maneira como o homem na pré-história se produzia enquanto indivíduo orientado por seu instinto, sem pressões de nenhuma ordem, seguindo uma vida nômade e se refazendo a cada nova situação, sem a imposição de fazer previsões. Com a memória e sua interiorização pela mnemotécnica, o homem perde essa espontaneidade, perde sua força ativa perante a vida (NIETZSCHE, 2003) e é aprisionado pelos deveres e responsabilidade sempre ativados pela memória.

O esquecimento, em um momento onde a mnemotécnica já existiria, seria a operação que libertaria o homem do passado aprisionado pela memória e o colocaria novamente sob as possibilidades e dinâmicas do presente. Com uma plena vivência do atual (desse momento do esquecimento), e este como determinante nos delineamentos do porvir, a memória passa a existir como instância aberta, fluída, e o futuro teria sua concepção alterada pelo funcionamento do esquecimento enquanto atividade positiva. Ele não estaria sendo limitado, pelo contrário, o esquecimento em atividade com a memória, ampliaria o futuro enquanto esteio de acontecimentos e consequentemente o futuro em suas possibilidades de recordá-lo.

Em uma tomada livre das concepções do autor alemão, apropriei-me da ideia sobre o esquecimento à luz dos contextos da ruína, da fotografia e das iminências. Com a ruína existindo em meio ao trânsito do aparecer, desaparecer, reaparecer, na superfície ela não irá desaparecer, pelo contrário, e seu reaparecer está entrelaçado à memória e ao esquecimento, trazidos para a superfície como acontecimento da imagem.

2. Apesar de ter discutido e relacionado a ideia de ruína ao que continua ocorrendo à vida dos moradores, não quero e nem desejo esse estado. Ao mesmo tempo almejei o desgaste do filme, por ser exatamente nesse momento em que consigo tencionar os debates. Se as ruínas remetem à inconstância do desaparecer-reaparecer, se o cotidiano dessas pessoas é invadido por esse fator, a melhor forma que encontrei de expressar tal sensação foi por meio da instabilidade manifesta no ensaio fotográfico.

Ao tratar do futuro, pensado na e pelas fotografias enquanto depreciação, considero que os moradores dos Baixis e Cococi não sabem até onde irão as desapropriações e até quando as paredes estarão firmes – acredito que esse sentimento também esteja explicitado nas fotos. No mesmo contexto em que a cena fotografada não existe mais, logo após, está o clique e a foto que continuam seu desgaste onde a corrosão é a continuação do acontecer da imagem dentro da imagem.

No ir, dúvidas vieram-me: as ruínas estão construindo sua própria memória? Parece um acontecimento fechado em si, mas não é. Os rastros, que significam coisas que se foram

ou suas lembranças, possibilitam os estudos da memória, subsidiam uma condição de existência? Se o vestígio é, a priori, o que foi esquecido, como ele pode ser escopo para a construção da memória? Como o Polaroid evidencia, pela ruína, a ruína da vida?

Quando a imagem desaparece o rastro continua lá, como tudo o que trabalhei conceitualmente na relação entre a fotografia e outras questões. O filme cumpriu seu papel. Essa ausência é o trabalho do tempo enquanto usura. É o tempo gritando. É a ruína mostrando-se de forma mais potente. Admito que para mim o mais penoso é quando fica a pergunta no ar: o que acontecerá com os moradores? Assim posto, não sei se o trabalho deixará rastros para algo – conclusão ao ver um filme totalmente apagado; ou mesmo se o ensaio e a pesquisa poderão assim serem nomeados; e deixando rastros, serão uma ausência sem imagens, feita apenas de lembranças?

A imagem que desvanece tem essa dupla função: nela foi inscrito o estado de ruína, ao mesmo tempo em que as partes vazias da imagem estão lembrando o imponderável, o que não volta mais. Aquela parcela das ruínas que não se faz

mais visível, por mais que possam surgir diversos visíveis a partir dela. Como já conceituado em Contatos anteriores, do não visível sobressaem pistas para a narrativa.

Esses visíveis têm como artífices o tempo e o acaso, foram seduzidos pela ruína: Simmel (1998), ao identificar uma oposição entre as forças da natureza e o homem, a partir da observação de obras arquitetônicas, também identificou uma proximidade quando elencou a ruína como o ponto de contato entre ambos.

O que chamou de “sedução da ruína” foi a possibilidade de equilíbrio entre o humano e natureza proporcionado pelo tempo, onde a natureza age criando outras formas para as obras, como o homem age quando deixa ruir mas não destrói as obras. A sedução é deixar o tempo agir e criar espaço para o acaso, “uma passividade positiva”: “O homem faz-se com isso cúmplice da natureza e agente da atuação desta” (SIMMEL, 1998, p. 140). O acaso está nas formas-ruínas que os monumentos ganham – previsíveis, mas não controláveis, na formação de novos conjuntos a partir do que sobrou.

O filme pode ser esse novo conjunto de sentidos, enquanto rearranjo da imagem – “(...) sua forma desmoronada constitui um acaso desprovido de sentido; somente um novo sentido acolhe esse acaso” (SIMMEL, 1998, p. 138). Assim como a natureza chegou à superfície das obras humanas, as iminências e o desaparecimento chegaram ao Polaroid pelas ruínas, por uma sedução do tempo e do acaso que não deixou de ser um estímulo para pensar nas formas de recordar do futuro.

Essa mesma imagem, seduzida, levou-me a encarar populações silenciadas, ressaltou o impacto de políticas públicas estruturais que atingem desordenadamente as pessoas. Ela remeteu ao silêncio, à altivez de indivíduos que tem o seu modo de vida ameaçado, às perdas, e ao mesmo tempo, são um aviso em bom tom: temos que nos preservar das ruínas, deixar que elas não invadam a vida das pessoas.

3. Está nos atos de reconhecer e partilhar memórias um dos pilares dos relatos e sua capacidade de inaugurar referentes. O que chamo de inaugurar é a organização que artistas e fotógrafos fazem de materiais na forma de documentos-rastros, fixando outros pontos de referência para a

compressão de temas, escrevendo outras memórias na trajetória dos objetos – vide Contato 5.

Em sua potência artística os objetos podem ser recordações, podem ser a memória viva do esquecimento trazido enquanto testemunho. Com suas estratégias os objetos na arte representam uma forma de recordar: com seu funcionamento, como gatilho do esquecimento em direção à memória. Onde estão os arquivos? A pergunta levou-me não a pensar o achado do arquivo – enquanto materialidade –, mas o que eles se tornam após a criação, e que a prática chamada de “apropriação” não dá conta dos significados que envolvem esse ato.

Considerando que o Polaroid que utilizo é antigo e que o emprego dele nessa investigação não alude às funções de seu contexto de criação, ele tornou-se um arquivo, um objeto-arquivo. Sua potência enquanto material para a fotografia resulta dessa condição. Ele é arquivo das histórias dos materiais, ou arquiva a si mesmo como meta-arquivo, arquivo de si enquanto objeto.

Apropriar leva à ideia de tirar do contexto, de um modo de existência “original”, por usos que soam estranhos. Mas se o arquivo é algo da ordem do não completo, e essa característica o acompanha, são os investimentos artísticos que o trazem do passado ao presente com a mesma força em cada nova vivência. Porque o arquivo é da ordem do atual, sua força está na intensidade do fazer, na usura que o tempo lhe impõe – nesse caso, ele não reluta à usura, mas a arquiva. Contudo, não deixei de pensar se a superfície do Polaroid não é uma metáfora da experiência destruindo a memória.

Se não fosse a condição de terem se tornado arquivo, juntamente com o gesto fotográfico ao imprimir outras durações e significados, o filme não comportaria o que faço hoje, as histórias narradas estariam fora de questão. Quando era usado para testes de luz, lembro-me de um tempo onde o arruinamento não fazia parte do filme. Boa parte da energia do objeto-arquivo adveio da lacuna, ou seja, do espaço aberto para a inventividade.

O arquivo movimenta seu ciclo quando é esquecido – temporariamente –, porque usá-lo pede a demora. A

superfície é um ponto de emanção das capacidades de existir e de criar do arquivo; emana efemeridade, ciclos que continuam em movimento. O objeto-Polaroid pede um olhar enviesado, que sempre procura outros sinais e posições para lidar com passagens, pistas, restos não colecionáveis – não achados em mercados de pulgas, mas criados por mim em dois locais onde o esquecimento está à espreita.

4. Há alguns anos surgiram as primeiras perguntas sobre conservação – perguntas iniciais e que, não a toa, retornam a esse Contato após todas as experiências. Guardava os filmes em caixa com sílica para evitar a umidade, longe da luz e calor. Com uma curiosidade súbita pergunto o porquê. Quero desacelerar o processo do filme? O que quero deter, a ação sobre o material?

A tensão que vejo entre as ponderações de Ricoeur e meu trabalho é que a fotografia com o Polaroid não traz de maneira evidente o fator da conservação – na tríade onde está o rastro, conservar é fundamental por permitir a consulta de documentos em “arquivos instituídos”. Se o uso do filme prescinde do desgaste, como relacioná-lo à ideia do durar? Escaneá-lo e digitalizá-lo vai gerar o quê? A preservação da

imagem no dia em que foi digitalizado, o registro de seu estado material nesse mesmo dia? E o que estarei preservando, o estado físico ou o caráter conceitual do uso?

De tempos em tempos escaneava a parte positiva do filme para acompanhar o crescimento das ruínas, percebendo rapidamente modificações na imagem. Ao conservar diminuo um aspecto da potência narrativa – vejo que com o tempo as ruínas se ampliam – e esse cuidado do guardar (cuidados contra o esquecer ou para o lembrar?) era meu hábito de fotógrafo preocupado com a matéria-prima.

Uma possível guarda do material desde a época de sua fabricação não asseguraria a permanência de nenhum sentido. Como citado no Contato 5, em diálogo com Foucault, o arquivo não preserva nenhum sentido antigo para o futuro, mas em sua trajetória vai sendo construído outros enunciados. Imaginando um filme Polaroid guardado há décadas, como iria fotografar uma cena para medir sua luz com o perigo de nada aparecer na imagem? Como também suponho que se o material não perdesse a validade, eu não teria o “lugar-ruína”. Vou me conter ao impulso de escanear os negativos que estão comigo desde 2013? Ao

esvaziamento do retângulo do filme? O que surgir de disforme será tal qual uma tela branca, nova, à procura do primeiro ato?

No invólucro que está o filme há tanto o negativo como o positivo – o último é que fez parte da coleção. Até o momento não digitalizei os negativos, quero esperar o encerramento da pesquisa para pensar em possibilidades de trabalho, tendo em vista que ele é a matriz da foto e mantém a imagem do dia em que foi tirada. Porém, se adiantasse o procedimento para hoje não vejo como entraria nas coleções – aos olhares atuais, os negativos são como uma lembrança guardada, já inscrita e a espera de outros reconhecimentos.

Como o negativo desempenha essa função de manter, ele não remete a uma ideia de acontecimento, ao que some, ao que não vai tornar a ser – talvez seja ele apenas a imagem da memória dos lugares. Sua serventia está na contramão, não é medida para o estado de arruinamento por aludir ao estático, não desliza, não há margem para ação da usura – com ele há um descompasso com a temporalidade da fotografia.

5. O “lugar-memória” é a superfície para a qual deslizaram lembranças influenciadas pelo esquecimento e pela vibração da ruína. Discordo de Sophie Sleigh-Johnson (2015) quando a autora afirma que a ruína pode constituir-se como objeto amorfo, porque mesmo em uma base numérica a plataforma digital passou por um trabalho que conferiu forma a ruína.

No “lugar-ruína” sua memória é dada pela medida do desaparecimento enquanto objeto. Por isso uma memória da ordem da superfície: ela está ligada diretamente ao seu estado, ao visível que se forma com ausências. Por isso, é da ordem do imaginado: ela é alegoria, instaura-se ao criar narrativas, cria estabelecendo-se como imagem.

Daí a instabilidade ser sua imagem mais pungente. Se a ruína é o que ficou, a fotografia traz o rastro como o novo sendo criado – para além de possibilitar uma aparição visual do rastro. Não o novo da representação, mas de trazer os vestígios para seu plano e observar rastros gerando outros rastros. A superfície assemelha-se ao recordar o futuro, é incessantemente da ordem do porvir.

As fotos podem se acomodar no futuro como algo que oscila, movediço – sutilezas da imagem? – em um prolongamento do acontecer dentro e fora delas, como um clique em estado estendido, onde cada marca é o vestígio do tempo impregnado. Trabalhos que circundam em torno da memória nos fazem comumente olhar para trás, ou perguntar o que ficou. As duas coleções me impelem, de forma muito incisiva, a olhar para frente e pensar quais seriam os vestígios para o futuro – poderá ser qualquer forma ditada pelo tempo.

Por um momento liguei a ideia desse Contato ao anjo da história de Benjamin, como que almejando conectar imagens e ideias. Se o arcanjo possuísse uma câmera na mão ele não seria carregado pelos ventos do progresso em direção a um futuro vazio e sem imagens do passado, porque os acontecimentos que se acumulam aos seus pés como ruínas seriam registrados e talvez tivessem um futuro.

O passado não estaria tão distante, o presente não seria uma experiência do vazio porque cada clique seria um relampejo e o futuro iria dispor de vários registros, com suas formas trabalhadas pelo tempo e o acaso. Sem a câmera

como o anjo poderia recordar o futuro? E com a câmera qual futuro ele teria para lembrar?

Em trabalhos dessa alçada, nas últimas palavras, costuma-se perguntar o que se pensar para o futuro. Ora, essa pergunta está nas coleções, no filme, no acompanhar sua forma particular. O meu pensar volta-se para um tipo de projeção do esquecer, onde o crescimento das modificações na imagem aponta para direções que levam ao futuro. Seja fotografando um acontecimento criado por mim, ou concebendo um acontecimento ao registrá-lo, ele abriga uma “reserva de porvir” infiltrada nele pelo passado (LISSOVSKY, 2005, p. 133).

Vejo o Polaroid fazendo retratos do tempo: do futuro do tempo fotográfico, incessantemente agindo dentro do filme e fora, a desafiar as pessoas. Cada marca, formas, desenhos, são anotações que vão sendo escritas, apagadas, reescritas novamente como um palimpsesto, influenciam perguntas que surgem quando a aproximação com o porvir dá-se pelos vestígios: é possível encarar o futuro como experiência do ver? O Polaroid será uma experiência do tátil, já que restará a

camada lisa e levemente áspera por causa dos químicos ressecados?

Não estou a fazer um elogio do futuro, mas me impregnando das sensações de ser povoado pelas ausências. Não é elogio por nada está desconectado do atual. O futuro, nas palavras de Santo Agostinho (*apud* RICOEUR, 2010) sobre o tempo, é o presente das coisas do futuro – vide o presente das coisas do passado e o presente das coisas do presente. Antes de tentar recordá-lo, tive uma série de vivências, inscritas em cada encontro com os moradores; nas tardes de café depois das fotos tiradas, nas noites silenciosas, ou nas noites de alpendre em Cococi. Nas noites em terreiros nos Baixis fazendo entrevistas ao som dos bichos. Nos dias de sol a pino procurando objetos e buscando relatos. “Como recordar o futuro?” é uma pergunta que necessariamente faz menção a algo que ficará para lembrar-se das pessoas.

A despeito do futuro dessas imagens e do papel da espera para o reconhecimento da memória, o que será a espera quando pensamos que não haverá apenas a demora da memória, mas do material fotográfico? Muitas vezes o



futuro apresenta-se como atual ou recente, mas nesse caso a instabilidade move o futuro para o futuro. Ela é intrínseca ao futuro por mover-se para dentro dele, e pelo fato de que no Polaroid estão os vestígios do porvir e o futuro transmitido como aparecimento do ausente. Ao ver as fotos tenho a sensação de olhar para o futuro, mas quando chegar lá, terei a sensação de olhar para trás, para março de 2017, ocasião em que escrevo?

Os acontecimentos estão espalhados, o tempo parece estar solto. Olhar para cada foto pregada na parede até agora: faz-me imaginar que as iminências povoam o futuro dessas imagens – até então não via iminências fora do tempo presente. Ao existir uma certa qualidade do recordar ligada ao Polaroid, ele relaciona-se com uma estética do que some, com uma poética da ausência, uma política do esquecimento, por fim, como uma heurística da fotografia e da arte.

Assim prossigo com as fotografias.

PS. Recordar o vazio.

As fotos que estão ao longo desta pesquisa de doutorado foram as que restaram em meu computador de trabalho, bem como as matrizes dos filmes Polaroid que estavam dentro da uma caixa. Sobre as primeiras, não sabia que o computador seria meu arquivo para o futuro, logo ele que sempre está comigo em viagens e no dia a dia exposto aos riscos – nem imaginava que o mesmo seria o depósito mais seguro.

A caixa, objeto que não achava seguro pela sua simplicidade, podia sumir facilmente por estar dentro da gaveta da mesa onde trabalho. Não despertou interesse, era mais um deixado com outros: cadernetas, fios, baterias, fitas, imãs, Pen Drive, conectores e toda sorte de objetos que vão parar nesses espaços por nossa desorganização. Mas neles estava um material caro, de difícil aquisição e, além de tudo isso, substância única que, entre outros, dá sentido a essa pesquisa. Ao mesmo tempo uma sensação boa e estranha, de que o seguro pode estar ao lado do que é instável.

As gavetas, tal como caixas e baús, são espaços físicos e metafóricos para a memória, locais de guarda. Ironicamente, neles estavam os filmes onde eu espero o desaparecimento. Estava guardando para sumir, queria arquivar o apagamento, depositar para acompanhar esse processo. Eles eram – e são ruínas. Os filmes poderiam ter sido levados e não foram.

Da madrugada para o dia, tornei-me um fotógrafo quase sem fotos, esse lapso de tempo foi suficiente para tirar uma década de imagens da gaveta – elas não voltarão mais. O furto à minha casa, tendo me subtraído de fundamental uma máquina pequena e meus HDs, trouxe a ausência para a pauta do dia: não tinha mais o material bruto dos meus ensaios e de viagens, nem o arquivo único de outras fotos não editadas e soltas à espera de alguma comunicação, até mesmo as fotos pessoais não as tenho à disposição.

Em relação às fotos a tese foi atingida por muito pouco e os textos em nada. Também, por sorte, ia fazendo pequenas seleções e guardando no computador várias fotos de outros ensaios em que trabalho há anos, pelos menos quatro deles – não tenho o ponto de saída, mas pelo menos

um entreposto para voltar a fotografar. Com minhas sobras completas tive mais uma sensação inquietante: ver as fotos no computador e na caixa foi ter um grande reencontro com algo que nunca partiu. Quase o palpite de ter voltado de uma viagem nunca feita. *Déjà vu*.

A espera até verificar o que tinha em meus computadores, Pen Drives, e-mail, foi intensa, dilatada. O que restou estava determinado por essa duração. Com essa lacuna eu nunca queria lidar – por isso são imprevisíveis. Vi, em tempo, que essa espera não precisa se inscrever de forma tão incisiva e que não podia mergulhar nela, teria dificuldades para voltar pelo impacto do que sumiu. Preferi esquecer e deixar que “voltem aos poucos”. Como raios as lembranças vão invadindo minha memória e volta e meia dou-me conta das pastas, de fotos, filmes, documentos que deveriam estar aqui – optei por ficar na superfície.

Por ironia, provocação, quem há de saber, dentro das gavetas invadidas estava minha coleção de fotografias de anônimos adquirida nos últimos anos – estavam intocadas. Artefatos por excelência do esquecimento, porém de valor artístico e memorial para mim, estavam em segurança pela

sua insignificância aos olhos alheios, papel velho, resguardados e gozando da proteção que instrumentos modernos de armazenamento – os HDs – não tiveram.

O meu futuro é feito de recordações não apenas sobre o continuar, mas o recomeçar. Mais uma vez e nada metafórico, inicio e ando ao lado de ausências. Parto dela. Tenho que continuar com elas. Crescer com as ruínas. Aceitar criativamente a força do esquecimento como potência para o novo é o caminho – mais que uma opção – e a postura de não permitir que o acontecimento seja da ordem do *in memoriam*.

Quando chegar o futuro não sei como vou lidar com essas recordações, mas o que fizer a partir de agora vai valer a pena e fazer-me dizer “tenho um arquivo fotográfico”.

Antes, dedico esse estudo sobre esquecimento, iminências e ruínas a as imagens tornadas ausências, às fotografias apagadas e a memória que começa. Também descobri o que é recordar estimulado por esquecimentos.

Parece que começo, novamente, os rituais de iniciação.

## REFERÊNCIAS

- ACIOLI, Socorro. **A cabeça do santo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ANJOS, Moacir dos. De lixo e poesia. In: RENNÓ, Rosângela. **Menos-valia (leilão)**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- Apelo**. Direção: Clara Ianni e Débora Maria da Silva. São Paulo, 2014. DVD (14 min).
- APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas**: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural. Niterói: Eduff, 2009
- ASSMAN, Aleida. Sobre as metáforas da recordação. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo, CosacNaify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- AUGÉ, Marc. **As formas do esquecimento**. Almada: Íman Edições, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento**. Flusser Studies, n. 3, 2003. Disponível em: < <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-03-november-2006>>. Acesso em 30 de maio. 2015.
- BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: documentos escolhidos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. Rua de Mão Única. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: Metrópole e Megacidade. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BRASSAI. Proust e a fotografia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRUNO, Fernanda. Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede. In: **Revista FAMECOS**, v. 19, n. 3, p. 681-704, 2012.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTON, Kátia. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Coleção Temas da Arte Contemporânea.

CERTEAU, Michel de **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

**CONTACTS 3**: la photo graphie conceptuelle. Produção: La Sept Arte; KS Visions; RIFF International Production; Centre National de la Photographie. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2015. 1DVD (130 min).

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac& Naif, 2001.

COSTA, Luiz Cláudio da (org). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2009.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

\_\_\_\_\_. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DE PAULA, Silas; OLIVEIRA, Érico; LOPES, Leila. Imagens que pensam, gestos que libertam: apontamentos sobre ética e política na fotografia. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1982

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. In: **Pós**, Vol. 2, no. 4, p.204-219, nov. 2012a.

\_\_\_\_\_. **Cascas**. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, Nº 3, p. 99-133. 2013.

\_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012b.

DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI**: A humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. (org.). **Arte e vida no século XXI**: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: UNESP, 2003.

**Dos restos e das solidões.** Direção: Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2006. 1 DVD (13 min).

DUBOIS, Philip. **O ato fotográfico e outros ensaios.** São Paulo: Papirus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. **Sentimentos em torno da fotografia contemporânea.** (2011). Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sentimentos-em-torno-da-fotografia-contemporanea>>. Acessado em: 28 de jan.15.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística.** 2000. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FALCI, Carlos Henrique Rezende; SOUZA, Leonardo. **A potência poética da individuação em performances audiovisuais criadas com objetos-sujeitos tecnológicos.** In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 22., 2013, Bélem. Anais...Bélem: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFGA, 2013. p. 3546-3561.

**Videogramas de uma Revolução.** Direção: Harun Farocki; Andrei Ujica. Alemanha: 1992. 1 DVD (106 min).

FLUSSER, Villém. **Filosofia da caixa preta.** São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas:** elogio à superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOSTER, Hal. An archival impulse. In: **October**, vol. 110, p. 3-22, Autumn, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GASSEN, Fernanda; ZÓZIMO, Michel. **Álbum – volume I:** fotografia de instantâneos. Do Autor, 2010.

GINZBURG, Carlo. Sinais; raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais;** morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 143-179.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GODOY, Vinícius de Oliveira. Arquivos de arte: entre a subjetividade e a objetividade históricas. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 30., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro: Museu Nacional.

GUASCH, Anna Maria. Arte y archivo: 1920-2010. In: **Genealogías, tipologías y discontinuidades.** Madrid: Akal, 2010.

GUASQUE, Yara. **A cidade como um medium em McLuhan e Flusser.** Flusser Studies, n. 6, 2008. Disponível em:

<<http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-06-may-2008>>. Acesso em 13 de maio. 2015.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

GUIMARÃES, Cao. **Histórias do não- ver**. Belo Horizonte: Do Autor, 2001.

GUIMARÃES, César. O novo regime do visível e as imagens digitais. In: VAZ; NOVA (org.). **Estação imagem**: desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAKOBSEN, Kjetil. Anarchival society. In: ROSSAAK, Eivind. **The archive in motion**: new conceptions of the archive in contemporary thought and new media practice. Oslo: Novus Press, 2010.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos escudos científicos. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: EDUSC, 2001.

LAUZON, Claudette. A home for loss: Doris Salcedo's melancholic archives. In: **Memory Studies**, Vol. 8, Issue 2, p. 197-211, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LISPECTOR, Elisa. Retratos antigos: (esboços a serem ampliados). In: GOTLIB, Nidia Battella (org.). **Retratos**

**antigos**: esboços a serem ampliados. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LISOVSKY, Maurício. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

MACÊDO, Nertan. **O clã dos Inhamuns**. Fortaleza: Editora Comédia Cearense, 1965.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. In: ARTE EN LA ERA ELETRÓNICA – PERSPECTIVAS DE UNA NUEVA ESTÉTICA, 1997, Barcelona: Goethe-Institut Barcelona e Diputació de Barcelona, 1997.

\_\_\_\_\_. **A fotografia como expressão do conceito**. Studium, Campinas, n.2, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

**Memento**. Direção: Christopher Nolan. EUA: Paris Filmes, 2000. 1 DVD (1h 56 min).

NEVES, José Pinheiro. **O apelo do objeto técnico**. Porto: Campo das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida; tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOBRE, Francisco Wlirian. **Baixio das Palmeiras**: apontamentos geográficos, culturais e historiográficos. Juazeiro do Norte: BSG, 2015.

OLIVEIRA, Celso. **Quem somos nós?** Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2007.

PAMUK, Orhan. **O museu da inocência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PARENTE, André. **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PENTEADO, André. **Cabanagem**. São Paulo: Ed. Madalena; Ed. Terceiro Nome, 2015.

PICADO, Benjamim. Os regimes do acontecimento na imagem fotográfica: do “estilo documentário” à “imersão testemunhal”, no fotojornalismo e na fotografia documental. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

\_\_\_\_\_. **Sobre/pelo/contra o dispositivo**: revisitando a arché da fotografia. Matrizes. São Paulo: ECA/PPGCOM/USP, v. 4, n. 2. jan./jun., p. 165-181. 2011.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, p.200-212, 1992.

\_\_\_\_\_. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

**Retratos de Identificação**. Direção: Anita Leandro. Filme. Brasil: 2014. DVD (72 min).

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Vol. 3. Campinas: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RISTELHUEBER, Sophie. **Fait**. Nova Iorque: Books on Books, 2009.

ROSA, Guimarães. O espelho. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1974.

ROUANET, Sergio Paulo. In: **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANTANA, Tiago. **O céu de Luiz**. Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2013.

SANTOS, Júlio. **Júlio Santos**: mestre da fotopintura. Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Fernando Machado. **Poiética do acontecimento**: Deleuze e Serres. Covilhã: Coleção Artigos LusoSofia, 2010.



SIMMEL, Georg. A ruína. In: Simmel e a modernidade. SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. Brasília: UnB. 1998.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SLEIGH-JOHNSON, Sophie. Ruin hermeneutic. In: **Performance Research: a journal of the performing arts**. Vol. 20, issue 3, p. 173-178, 2015.

SOARES, Iana. A eternidade de cada instante. In: **Olho de peixe**. ASSAOKA, Ademar; OLIVEIRA, Celso. Fortaleza: Tempo d'imagem, 2013.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

**Supermemórias**. Direção: Danilo Carvalho. Fortaleza: Alumbramento Filmes, 2010. 1 DVD (20 min).

VECCHI; RIBEIRO. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: os vestígios como material de uma construção possível. In: **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

VIRÍLIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio Editor, 2002.

The background of the entire page is a dark, heavily textured surface, possibly a piece of old, stained paper or a dark fabric. There are faint, ethereal, and somewhat abstract shapes in shades of purple, red, and grey scattered across the left and center portions of the image. On the right side, there is a vertical strip of material with a series of small, circular holes, resembling a metal binding or a piece of perforated metal.

# IMINÊNCIAS

RUBENS VENÂNCIO





# IMINÊNCIAS

RUBENS VENÂNCIO

Esse catálogo contém fotografias do ensaio **iminências**, composto pelas coleções **lugar-ruína** e **lugar-memória**. O ensaio integra a tese **Superfícies imaginadas: fotografia, ruína e iminências no sertão cearense** (Doutorado em Artes – EBA/UFMG – 2017)

- **lugar-ruína**

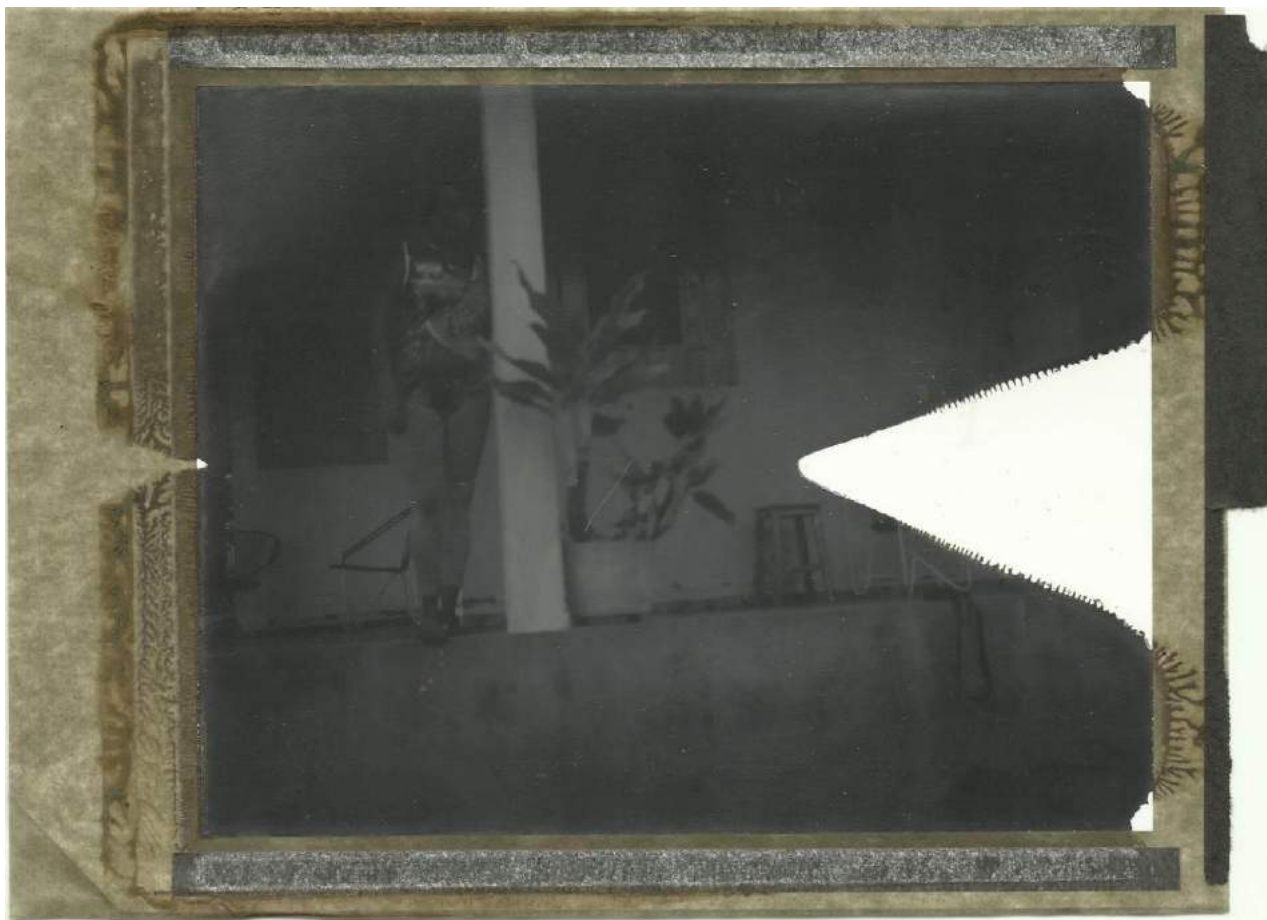
































- **lugar-memória**





































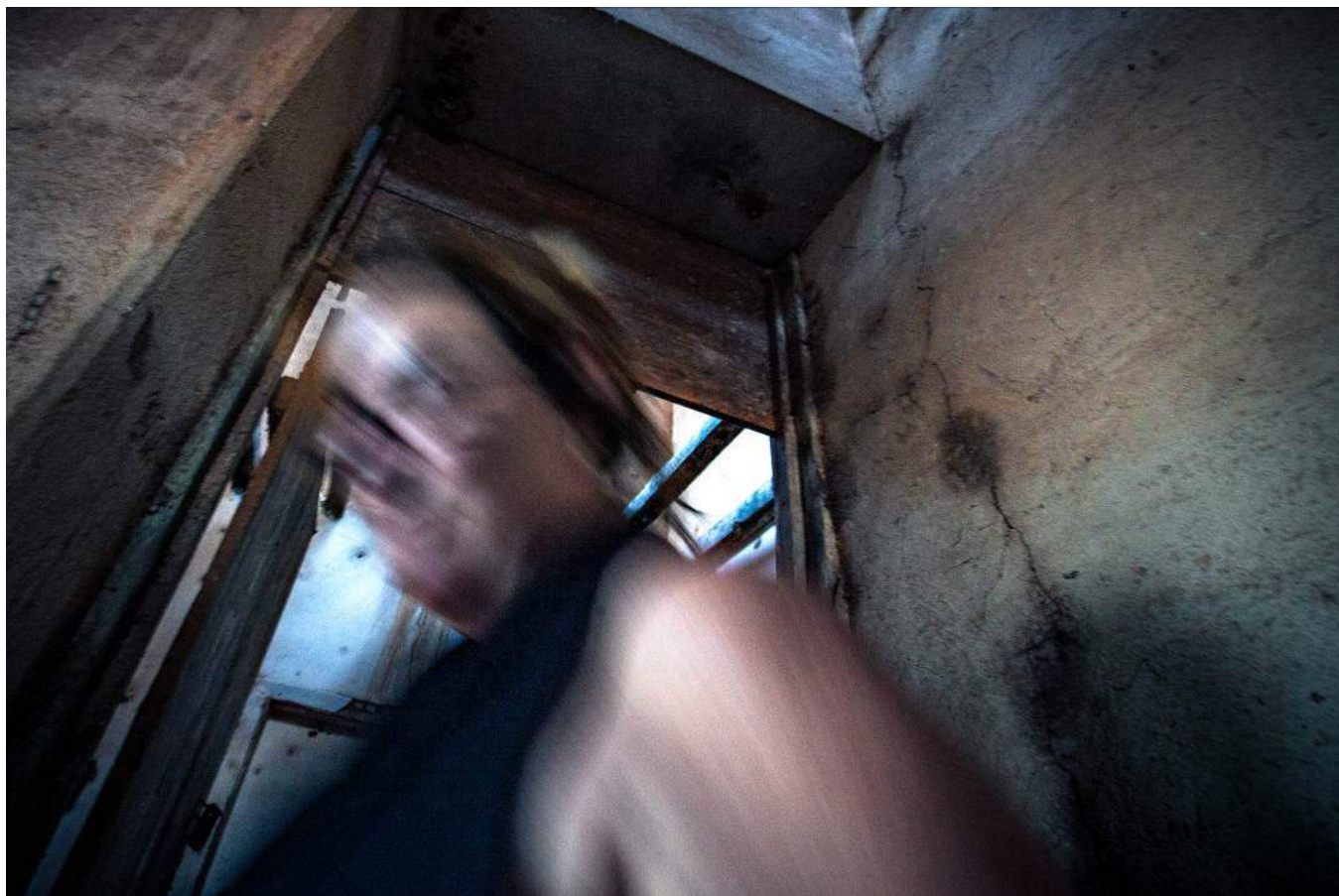


















# IMINÊNCIAS





Concepção Visual: Diego Oli.



