ATRAVÉS DO SILÊNCIO

HELENA MARTINS-COSTA

Dissertação apresentada à Área de Concentração:
Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes
da Universidade de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do Título de Mestre em
Artes, sob a orientação da Prof^a. Dra. Norma
Tenenholz Grinberg.

São Paulo
2006

Assinaturas:

RESUMO

As reflexões a seguir têm a fotografia como foco principal, partem de questões nascidas durante o processo de criação e realização do meu trabalho plástico. Partindo da apropriação de fotografias do começo do século XX até aproximadamente os anos cinquenta, procurei observar estruturas e sistemas de representação nos retratos de grupos de pessoas, especialmente os de famílias. O resultado foi apresentado numa exposição realizada dentro do programa Temporada de Projetos, no Paço das Artes (USP) em maio de 2004. O texto a seguir é fruto do intercâmbio entre prática fotográfica, análise de imagens e reflexões teóricas. No desenvolvimento do trabalho a fotografia foi abordada a partir de aspectos variados: um que investiga a linguagem fotográfica como um sistema de captação e produção de imagens; outro que vê na fotografia um meio de pensar o homem inscrito no tempo; outro ainda que descobre nos retratos uma representação mais do que um espelho da realidade.

ABSTRACT

The reflections that follow have photography as their main focus. They come from questions raised during the creative process of my work. Starting with the appropriation of photographs of the 20th century up to approximately the fifties, I tried to observe the structures and systems of representations in the portraits of groups of people, especially the family groups. The result was presented in an exhibition within the program "Temporada de Projetos" in the Paço das Artes in the University of São Paulo in May 2004. The text that follows is the fruit of the interchange between the photographic performance, image analysis and theoretical reflexions. In the development of my work, photography was approached rising from different aspects such as: one that investigates the photographic language as a system of grasping and production of images; the other sees is photography a means of thinking about man inscribed in his times; and still the other discovers in the portraits a representation, more than just a mirror of reality.

SUMÁRIO

Introdução	11
O espelho imóvel (poses e convenções)	13
Imagens de Base	17
Deslocamentos	21
O corpo fotográfico: o suporte da imagem	27
Considerações Finais	81
Referências Bibliográficas	83

A superabundância de imagens produzidas e com as quais convivemos nos coloca diante de um mundo que se constrói cada vez mais como simulacro de si mesmo. O mundo se torna aparência do mundo, e é mais belo na superfície fotográfica. O excesso de imagens dificulta a renovação do olhar. A visão direta sobre o real revela um aspecto “desbotado”, composto por visões apagadas se comparadas a fotografias.

Experimenta-se isso ao percorrer distâncias gigantescas com a intenção de vislumbrar a beleza construída pelo homem ou pela natureza. Quando se chega ao destino pretendido, prova-se uma certa decepção, pois percebermos que no contato direto com o objeto de contemplação não encontramos nem a composição nem o colorido nem o brilho nem a limpeza próprios da imagem fixada sobre uma superfície fotográfica.

A cena fotografada e a fotografia se reúnem por um único instante, no momento da captação da imagem. Após esse encontro fugaz cada uma dessas dimensões segue evoluindo por caminhos opostos. A cena fotografada continua sujeita ao cotidiano e ao fluxo do tempo; a suspensão em que permanece a fotografia a coloca em um mundo que, na falta de uma legenda, pode distanciar-se de seu referente.

O congelamento desse espaço-tempo que é a fotografia coloca a cena captada em outra temporalidade, o tempo imóvel da eternidade. Porém como objeto do mundo a fotografia seguirá também sujeita ao tempo. Entre a cena programada e a imagem que foi fixada na superfície fotográfica, permanece uma potência contida à espera para ser libertada. É nesse espaço de latência, em que a imagem vira-se sobre si mesma, que esse trabalho se desenvolve. Como escreveu Italo Calvino: “são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem em si”¹.

1- Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Tomando os retratos como foco principal de observação, um modelo comum pode ser identificado, mesmo naqueles provenientes de origens distintas. Através da análise de inúmeros retratos foi possível reconhecer uma estrutura-padrão por trás da imagem. Por um lado as convenções sociais atuam como forma de controle, regulação e domínio social. A pose torna-se o protótipo dessa ação e, no corpo fotografado, encontra o seu lugar de convergência. Ao mesmo tempo, vindas como uma forma de reação, existem no próprio corpo forças que escapam a esse controle, através de gestos que, congelados no ato fotográfico, se revelam como indícios de inadaptação.

A pose se caracteriza por um atributo artificial, em consequência disso, a idéia de naturalismo ligada ao retrato forma-se segundo uma construção ficcional². Quem posa procura aproximar-se de um modelo, sujeitando-se a um conjunto de convenções assimiladas, mas pouco compreendidas. O corpo parece nessa situação forçado a ocupar um molde não produzido por ele. Ao se aproximar o olhar dos retratos, pressente-se uma tensão, algo que denuncia o desconforto a que é submetido o corpo.

Roland Barthes em *A câmara clara*, nos diz que, aquele que é fotografado, ao saber-se olhado, é induzido a posar, o que para ele significa fabricar-se instantaneamente em outro corpo, metamorfosear-se antecipadamente em imagem. É nesse momento, segundo Barthes, que essa pressão sobre quem é fotografado revela-se em uma angústia: deve atender às exigências determinadas pelas convenções e ainda, sob essa circunstância, preservar sua individualidade. O resultado do conjunto dessas variáveis está condicionado

2 Ver análise de Annateresa Fabris, com base nas idéias de Phillipe Bruneau, sobre a pose e a pausa e sobre a contraposição que este autor estabelece entre sujeito e pessoa. In: *A pose pausada*, Revista Comunicação e Artes, São Paulo, 16: 70 -4, s.n.

por duas diretrizes: a vontade daquele que posa em ter sua interioridade captada como tal e a vontade do fotógrafo ao definir a utilização do aparato técnico.

...presto-me ao jogo social, poso, sei disso (...) mas esse suplemento de mensagem não deve alterar em nada a essência preciosa de meu indivíduo: o que sou, fora de toda efígie. Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades, coincidissem sempre com meu "eu"; mas é o contrário que é preciso dizer: sou "eu" que não coincido jamais com minha imagem³.

Contudo, por trás daquele que posa existe um enorme aparato de apoio. Na outra ponta do processo de formação da imagem, estão os conteúdos que vão possibilitar a sua sustentação. Uma estrutura velada através da qual se constroem os significados que a superfície irá revelar. Algumas características são marcantes em relação ao retrato fotográfico: a frontalidade, a superfície plana e a composição centralizada. Curiosamente, se para a paisagem a profundidade é um dos fundamentos principais, no caso do retrato é sistematicamente evitada. Quando aparece, mostra-se como uma concessão técnica, para que uma situação inesperada seja solucionada (ex: o excesso de luz que torna necessária a utilização de um diafragma menor, resultando numa profundidade de campo maior). Não acontece como resultado de uma necessidade estrutural ou de convenção, mas quase como um resíduo de uma ação circunstancial. Pierre Bourdieu, ao comentar as fotografias de casamento de camponeses, diz que: "Na linguagem de todas as estéticas, a frontalidade significa o eterno, por oposição à profundidade, ali por onde se introduz a temporalidade, e o plano expressa o ser ou a essência, em suma o intemporal (...)"⁴.

3- Roland Barthes, *A câmara clara - nota sobre a fotografia*, tradução de Júlio C. Guimarães, Nova Fronteira, 1984, p.24.

4- Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p.135-62.

Se, por um lado, os múltiplos planos representados pela perspectiva sugerem a idéia de profundidade, por outro, a frontalidade do retrato privilegia a representação de um único plano, uma visão chapada. Enquanto a perspectiva denota distintos tempos inscritos na imagem, a frontalidade induz a um tempo eterno. Através de algumas estratégias de composição, o homem cria para si a ilusão de um corpo eterno, não sujeito ao fluxo do tempo. Nesse sentido o retrato pode ser pensado como um esforço humano contra a angústia da transitoriedade e da finitude da vida. Paradoxalmente, é a própria fotografia que se torna documento da efemeridade da vida.

O contato com uma grande variedade de “retratos de família” tornou possível perceber a recorrência de alguns desses códigos inscritos na imagem. Mesmo com origens diversas, vindas de diferentes lugares (interior do Rio Grande do Sul, interior do Rio Grande do Norte, São Paulo etc.) podem ser constatadas enormes semelhanças na construção da pose: o tipo de vestimenta, o enquadramento, a formalidade, a rigidez da postura. Esses elementos terminam por igualar todas essas fotografias, tornando-se cada uma delas um ícone de todas as famílias. Sendo assim, a idéia do retrato como a captação de uma individualidade revela-se mais como forma de representação, dirigida de modo a forjar um padrão ideal.

As convenções impõem um modelo de comportamento em que a singularidade, a mutabilidade e a contrariedade – inerentes ao ser humano – estão excluídas⁵. A figuração estática, rígida e homogênea dos modelos parece atender a uma vontade de simplificação do ser humano, anulando sua essência plural e contraditória. A normalização dos corpos significa a anulação do sujeito. Fotografias realizadas sob a camisa de força destas convenções provocam uma generalização, mostram indícios de nosso desejo de fundir-nos com os estereótipos⁶.

5- Um bom exemplo de retrato que é justamente o inverso disso é a série de retratos de Andy Warhol, realizada por Duane Michals em 1973.

6- Regis Duran, *El tiempo de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p.76.

*Só podemos dizer tautologicamente, vejo o que vejo se recusarmos às imagens o poder de impor sua visualidade como uma abertura – sua perda – ainda que momentaneamente praticada no espaço de nossa certeza a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar.*⁷

As imagens que dão origem a boa parte dos meus trabalhos possuem algumas características comuns, que são tomadas como potências possíveis de serem desenvolvidas poeticamente. A primeira característica surge do fato de serem todas imagens apropriadas. A segunda é que são todas fotografias antigas, realizadas por fotógrafos anônimos. A terceira característica é de, na sua maioria, serem provenientes de espólios, mais especificamente retratos agrupados em álbuns de família.

A apropriação indica em princípio um distanciamento: imagens prontas, elaboradas por outra pessoa, em que, num primeiro momento, a escolha torna-se minha única ação. A construção já me é dada: tamanho, enquadramento, composição, suporte material etc. Isso faz com que já de partida trabalhe com um número limitado de aspectos já inscritos na imagem. Apropriando-me dessas imagens, aproprio-me também dos códigos de representação e das convenções que nelas estão inscritas. Esse conjunto de dados presentes na imagem informam sobre o modo como as pessoas foram ou quiseram ser representadas. A apropriação opera deslocamentos que re-significam a imagem.

Imagens antigas possuem uma temporalidade complexa. O caráter temporal acentua seu poder de distância. O tempo nas imagens que sabemos antigas parece ter sofrido uma condensação, um acúmulo: sei que estou temporalmente distante do momento que foram realizadas; tudo nelas me aponta essa distância: a severidade da pose (inabitual hoje em dia); as vestimentas antiquadas dos retratados, o envelhecimen-

7- Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34, p.105.

to da cópia fotográfica. Como um objeto do mundo a fotografia sofre a ação do tempo que ali se deposita: o tempo deixa seus rastros nos fungos, no desbotado, no visível processo de desaparecimento da imagem sobre o papel que lhe dá suporte e que torna-se seu corpo. Por outro lado o extremo realismo da imagem fotográfica tem o poder de fazer presente tempo e figuras tão distantes. A conexão física entre a fotografia e seu referente atesta que o momento registrado existiu; movimento contra a morte, a fotografia promete ao sujeito fotografado reviver um momento passado, substituindo a realidade presente.

A distância temporal ativa o trabalho da memória: não reconheço aqueles seres ali retratados, nunca vi aquelas imagens antes, não pertencem à minha história pessoal, mesmo assim, as reconheço; minha memória visual contém fragmentos dessas representações: fotos de família que todos possuímos, e que por serem todas semelhantes constituem uma espécie de memória social.

Os retratos de grupos familiares eram realizados como verdadeiros ritos sociais, por isso, além de individuais, também fazem parte de uma memória coletiva, formam uma visão de mundo para a sociedade. Esse rito não atinge somente aqueles que viveram à época em que se realizava esse tipo de retrato. Também podemos pensar como rito o ato de olhar esses velhos álbuns. Quem, sendo possuidor de um álbum de família, não sentiu uma atmosfera ritualística ao buscar concentrada em cada página um pouco de sua história. Ao folhear numa noite silenciosa as páginas de um velho álbum, uma estranha e indefinível sensação nos atinge, a de possuímos uma história mesmo antes de existirmos. Por isso retratos antigos, anônimos ou não, são portadores de uma potência: a de despertar em quem as olha tanto uma memória individual quanto coletiva.

Espólios são os bens materiais que pertenciam a pessoas que não mais existem, e portanto estão vinculados à morte. Enquanto permanecer preservado, esse conjunto de bens materiais compensará uma ausência, substituirá algo desaparecido pelos objetos que o cercavam e atestavam a sua existência como um recordatório. Por outro lado, fotografias retiradas de um espólio e comercializadas indicam que imagens foram rejeitadas – quebra-se o vínculo da experiência individual –, perdendo sua função. Se dentro de seu contexto original

tinham o poder de corporificar aquilo (aquele) que desapareceu, perdida sua procedência significam somente ausência. Sua presença fantasmática denuncia e reforça uma falta.

Também a fotografia contém características relacionadas à morte e ao desaparecimento: imobilidade e silêncio⁸. Características explicitamente assumidas nos retratos, onde os sujeitos mantêm-se imóveis e calados durante a captura da imagem. Ao cessar todo movimento e toda a mudança, condições daquilo que está vivo, permanecerão assim na imagem, inscritos em um tempo congelado.

A fotografia estabelece então uma relação paradoxal com a morte. Se por um lado encontramos afinidades entre ela e a morte, por outro, pode ser entendida, justamente, como um movimento de preservação, de algo que busca eternizar-se, e que portanto vai contra o desaparecimento, a ausência. No retrato vemos um esforço humano contra a angústia da transitoriedade, contra o fluxo inexorável do tempo e a finitude da vida. E apesar da utilização da fotografia para paralisar aquilo que não cessa de transformar-se e desaparecer, é justamente ela que vai se tornar documento dessa transitoriedade e desaparecimento. Ela é o índice dessa ausência. Ao contrário dos espelhos, a fotografia está sempre apontando para aquilo que não é mais; através dela podemos perceber a incessante transformação do mundo e de nós mesmos.

Através dos espólios veremos a inversão desse papel e a frustração dessa vontade de perpetuação. As imagens parecem preservar seus personagens do fluxo do tempo, enquanto se vêem, em contrapartida, na decomposição do objeto fotográfico, uma metáfora do efêmero. Os espólios, lugares onde se encontram essas fotografias, não são mais que um limbo. A imagem realizada para inscrever o homem num tempo eterno torna-se documento dessa impossibilidade, a deterioração da matéria fotográfica afirma a efemeridade da matéria de que somos feitos.

8- Christian Metz; "L'immobilité et le silence sont des caractères de la mort, e ce sont, plus encore, ses symboles populaire...", em *Pour la Photographie*, p.119. Esta afinidade entre a fotografia e a morte foi explorada por diversos autores, entre eles Roland Barthes em *A Câmara Clara* e Philippe Dubois em *O Ato fotográfico*.

*A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas.*⁹

A seguir serão descritos alguns procedimentos através dos quais uma fotografia recolhida de um espólio torna-se uma imagem de base para a criação final dos trabalhos. Considero cada uma dessas etapas de elaboração como um deslocamento. Cada deslocamento executado procura evidenciar algo além das convenções de comportamento, comuns aos retratos fotográficos. Um espaço onde potencialidades latentes surgem como resíduos dessa domesticação a que se submete a fotografia. O procedimento descrito a seguir é comum à construção de boa parte de minha produção, mas aqui será tratado mais especificamente o trabalho realizado durante o mestrado.

O critério para a escolha dessas imagens foi estabelecido com base na recorrência de alguns aspectos da pose. Por exemplo: é possível notar a repetida utilização da frontalidade e da ausência de profundidade como elementos estruturais da composição. Outro padrão bastante comum é o de grupos sentados, com as mãos colocadas sobre as pernas, de forma pouco natural. As mãos neste caso mostravam-se como um punctum¹⁰:

Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa (ao contrário do cinema) não se mexem; isso quer dizer também que eles não saem: estão anestesiados e fincados, como borboletas. No entanto, a partir do momento em que há punctum, cria-se (adivinha-se) um campo cego(...)¹¹

9- Proust, *Em Busca do Tempo Perdido - No Caminho de Swann*, p. 12, 1998.

10- Barthes fala de punctum em *A câmara clara* "pois o punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - é um lance de dados. O punctum é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica me fere)", p.46.

11- Barthes, op cit, 1984

Primeiro deslocamento: a descontextualização das imagens resultante da apropriação de algumas fotografias de álbuns de família.

O procedimento comum inicialmente é isolá-las, separando as imagens de seu contexto original. O próximo passo é a observação de cada uma isoladamente, para tentar buscar seu conteúdo de verdade. Uma certa oscilação em torno da aparência, algo que por de trás da superfície foge ao seu domínio. Em seguida passo a buscar um padrão comum em imagens de origens distintas, para criar a partir daí um novo reagrupamento. Essas imagens, mesmo destituídas de suas identidades, ainda preservam algo de seu propósito original, ser um objeto de recordação. Como se almejassem o mesmo ideal, compartilham uma infinidade de analogias, como se todas fossem a mesma fotografia. O que na verdade elas preservam são os significados sociais que as constituíram, como se todo álbum de família contasse a mesma história: atesta a coesão de um grupo. Os álbuns pertencem ao espaço doméstico, nessa situação, as fotografias bem como a leitura delas são amortecidas, domesticadas pela história que se quer contar. Somente separando-as, retirando-as deste seu habitat comum é que se pode direcionar um novo olhar sobre elas. Afastando nossas certezas ao deslocá-las do espaço doméstico para o espaço da arte¹², elas podem torna-se um objeto do saber, podemos começar a entendê-las a partir de outros pontos de vista.

Jacques Le Goff ao discorrer sobre a evolução dos conceitos de monumento e documento¹³ no campo da história, nos diz

12- O que nomeio como espaço da arte é esse lugar físico (atelier) ou mental que construímos para pensar as coisas, reiventá-las, libertando-as de sua condição comum.

13- "A palavra latina monumentum remete à raiz indo-européia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (memini). O verbo monere significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O monumentum é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (...) O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (...) O termo latino documentum, derivado de docere, 'ensinar', evoluiu para o significado de "prova" (...) O documento que, para a escola positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte de uma escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento". Jacques Le Goff, *História e Memória*, 2003, p.526-7.

que uma reflexão crítica sobre o documento leva-o a ser considerado também como monumento:

o documento não é inócuo. É antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando seu sentido aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira (...) qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez sobretudo os falsos – e falsos, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem.¹⁴

Pois bem, essas fotografias almejam atingir a importância simbólica de monumentos familiares, preservar o momento de plenitude de um clã. A rígida imobilidade das poses, das composições em bloco, as atmosferas congeladas criam um estranho vínculo com a escultura. Nessas fotografias, semelhante ao que encontramos na estatuária dos passeios públicos, a morbidez está em proporção com a monumentalidade. A observação dos retratos à partir dessa análise, auxilia uma visão mais crítica, ao mesmo tempo que abre uma fissura na imagem, a partir da qual se pode vislumbrar outros significados por detrás da aparência.

Segundo deslocamento: criação de um negativo de trabalho, refotografando algumas fotografias.

14- Jacques Le Goff, op cit, 2003. p.538.

O deslocamento acontece com a alteração das dimensões, no momento da ampliação desses negativos. No trabalho deste mestrado por exemplo, o detalhe escolhido foi ampliado até que seu tamanho se aproximasse da escala natural. O negativo serve como um instrumento que possibilita trabalhar a imagem em função da maleabilidade de suas dimensões. Permite retrabalhar a distância. Por exemplo: uma fotografia encontrada com um tamanho específico de 4 cm x 6 cm¹⁴ pode ser ampliada para 80 cm x 120 cm ou qualquer outra dimensão. Alterando essas dimensões, altera-se a relação imagem-espectador, altera-se a relação física do observador com o objeto. Não se trata mais da posição de quem segura uma fotografia em suas mãos. Se antes havia uma relação de poder, a escala natural sugere uma certa igualdade entre imagem e observador. A criação de um novo negativo também possibilita destacar, na imagem, detalhes que nas dimensões originais não eram visíveis.

Terceiro deslocamento: execução de um novo recorte no que será a imagem final; o detalhe das mãos retratadas.

Quando se fotografa o espaço do mundo, o tempo recortado é o do aqui e agora que, retirado de seu fluxo natural, se torna imediatamente passado. O espaço recortado é o da extensão imensurável do mundo, que através do corte fotográfico torna-se mensurável e geometrizável. A fotografia seleciona um detalhe do mundo e transforma esse detalhe em um todo. A imagem, como resultado de uma ação que subtrai um pedaço de um espaço contínuo, é sempre corte espacial e temporal. A informação dada só existe pela retirada de todo o resto.

Quando refotografo uma fotografia, o recorte busca focalizar na imagem a essência que dela se quer guardar, como se o pedaço recortado pudesse reconstruir a imagem total, torná-la evidente. O recorte tem também a função de evidenciar a si mesmo como condição constituinte de toda a fotografia.

Quarto deslocamento: o espaço expositivo.

Normalmente fotografias são posicionadas no espaço, do mesmo modo como as pinturas: de maneira a oferecer, em relação ao observador, o ponto de vista mais favorável. No caso da instalação realizada para este mestrado, é o trabalho que deve ser contemplado de acordo com seu ponto de vista, a partir da ordem proposta pela fotografia. O alinhamento do observador com o plano fotográfico cria uma certa oscilação em torno do ambiente. A imagem passa a exercer uma ressonância sobre o espaço de exposição. Uma frequência contínua passa a existir entre imagem e observador.

Pretende-se que o visitante, pela perspectiva semelhante entre ele e a fotografia, perceba também uma semelhança entre sua própria posição na sala, e o espaço virtual no trabalho diante dele. Esse espelhamento parece ativar no espectador a percepção do próprio corpo, como elemento constituinte dessa relação entre obra e espaço. A fotografia passa a expandir-se para o espaço, através da presença do observador.

Algumas imagens parecem aproximar-se da escultura e do monumento, com o passar do tempo adquirem mais corpo. As imagens desse tipo, por sua natureza, sugerem uma materialização, uma concretude. Como se, neste caso, pelo artifício da ampliação, encarnassem definitivamente sobre o papel.

Os trabalhos Vestidos para Morrer, Álbum de Família, Meninas a Beira do Riacho e por fim A Espera (trabalho realizado para este mestrado), que apresento a seguir, foram concebidos em torno dessa idéia.

Vestidos para Morrer, realizado em 2000, surgiu da reunião de inúmeros retratos, em sua maioria da década de quarenta, que faziam pensar que o ato fotográfico transforma sujeitos em objetos. Essa idéia teve origem na impressão que certas fotografias causavam ao retratarem duplas de homens ou de mulheres posando em pé. Todos os elementos que compunham a cena dessas imagens: pedestais, tecidos, flores, a carne dos corpos etc. parecem reunir-se numa mesma matéria, mais próximas da solidez do mármore ou do cimento, do que de suas substâncias originais. Essa aparência é dada pela rigidez de tudo o que compõem a cena, onde tudo é transformado em objeto imóvel, inclusive os seres humanos paralisados para a pose. A ausência de cor torna similares as superfícies mais distintas: vestimentas, pedestais, fundos falsos etc. O preto e branco da fotografia contribuem para que ocorra, entre as diferentes matérias, um processo de aproximação.

Na construção deste trabalho foram retiradas as cabeças das pessoas retratadas, para concentrar o olhar sobre o corpo – um corpo quase escultura, quase estátua. Essas imagens reproduzem algo semelhante a um efeito Medusa, provocado por um olhar petrificador desencadeado pela fotografia e pela paralisação imposta pela pose. Esse momento é marcado pela ação do obturador, que, similar a uma guilhotina, opera um corte no espaço e no tempo. A ação da guilhotina transporta o homem do estado de vida ao estado de suspensão, como o olhar petrificador da Medusa. Assim também a fotografia torna tudo aquilo que é movente em imagem estática, rija, através da subtração instantânea do tempo.

A lâmina fotográfica a cada instante, toma o fragmento pelo todo, articulando para si uma nova hierarquia. Se é comum encontrar na pintura a idéia de todo, de continuidade ou prolongamento; na fotografia temos o mundo como subtração e corte. A imagem da guilhotina mostra-se como emblema

daquilo que cirurgicamente retira do corpo sua condição de habitante de um tempo e de um espaço em eterno movimento.

As dezesseis fotografias apresentadas nesse trabalho, foram montadas individualmente em caixas de aço inoxidável. Um sistema de pêndulos permite que ao movimentarmos uma tampa, seja possível visualizar as fotografias no interior do objeto. Articuladas por uma estrutura de contra-peso, as caixas guilhotinas revelam pausadamente as imagens no seu espaço interno, estabelecendo um novo quadro, um novo corte a cada passo da abertura. As caixas apresentam-se fechadas exigindo participação do observador para a abertura e reenquadramento das imagens. Desse modo evidencia e assume o corte como condição primordial do fazer fotográfico. A tampa móvel simula o momento da captação da imagem, ao aproximar o olhar do observador ao olhar do fotógrafo. Convida o observador a experienciar, a ação do corte, atuando sobre a composição e formato, deixando para trás de si sempre um espaço recomposto.

Outro trabalho, *Álbum de Família* (1999), tem origem num retrato em que vemos no centro da imagem, uma mulher madura rodeada por suas crianças, uma mãe com seus filhos, formando um único corpo. Porém pela ação do tempo, o espaço parece aos poucos ruir. A degradação da matéria fotográfica inicia um processo de separação dos corpos. Essa corrosão também atinge a cor, originalmente em branco e preto, o retrato encontra-se amarelado a caminho da desapareição por veladura. No trabalho realizado a partir dessa imagem, foram fotografados detalhes: rostos, pernas, pés e mãos, cada detalhe ampliado expõem a falha, retrata a fragmentação e a dissolução da imagem, não mais composta por um corpo único, e sim pela soma de fragmentos. Cada nova fotografia montada em moldura de ferro oxidado irá denunciar um corpo por detrás da imagem. A matéria que dá suporte à imagem funde-se, revelando um novo significado. A deterioração fotográfica equivale simbolicamente à deterioração da carne. A fotografia mostra-se como ruína, como matéria sujeita ao tempo, que trabalha e re-significa incessantemente a imagem a que a ela está sujeita. Paradoxalmente só percebemos a existência desse corpo quando ele mostra sua desapareição, torna-se visível para desaparecer.

Meninas à Beira do Riacho (1999), também trata da desapareição. É composto por duas fotografias emolduradas em ferro oxidado. Em cada uma delas vemos uma menina deitada aparentemente sobre a grama. A imagem não é evidente pois foi reproduzida já em processo de desapareição, onde a figura e o fundo aos poucos sucumbem a uma luz branca e velada. As figuras que originalmente pertenciam à mesma fotografia foram separadas, como se a veladura fragmentasse o espaço onde se encontravam. O vestido de uma delas já não possui detalhes nem variação tonal. Apresenta-se como uma massa chapada e luminosa, praticamente fundindo-se com o rosto pálido também já sem definição. Esse espaço agora instável as mantém em estado de suspensão.

A foto original, que chamo de a imagem de base, de Meninas à Beira do Riacho também deu origem a um segundo trabalho, Sem título (1999). Surge de 69 reproduções exatas da imagem original: tamanho, densidade, cor. Porém, progressivamente, a partir da primeira cópia, foi-se retirando a luz que sensibiliza o papel no momento da ampliação, até que a densidade da luz, da primeira à última cópia, dissipasse totalmente a imagem. Deste modo, aquilo que no primeiro trabalho era fruto de uma ação espontânea do tempo, da degradação da matéria, torna-se agora uma ação deliberada. Como se essa manipulação criasse a idéia de aceleração do tempo pela qual podemos acompanhar sua transfiguração e desaparecimento. Montadas separadamente em molduras de ferro oxidado e instaladas na parede, sugerem uma estranha constelação.

Álbum de Família, Meninas à Beira do Riacho e o trabalho Sem Título compuseram uma exposição realizada conjuntamente com a artista Vânia Mombach, intitulada Desaparecimento e Transfiguração, realizada em Porto Alegre, no ano de 1999, na galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro. A idéia em torno desse trabalho era a de buscar, nas transformações ocorridas no suporte fotográfico, os geradores das transfigurações por que passavam as imagens originais, dando a elas um novo significado, sobretudo através da ação do tempo e da incidência de luz. A ação do tempo e da luz parece libertar a imagem da condição de um simples registro de algo exterior a ela, devolvendo-lhe a vida ao transformá-la em imagem mutante. O desgaste do suporte devolve essas fotografias para o fluxo do tempo. Decaem de seu estado de suspensão, de sua aparente permanência, para aos poucos estarem novamente sujeitos à ação do tempo sobre a matéria.

A Espera, trabalho desenvolvido durante o mestrado, foi apresentado dentro do programa Temporada de Projetos, no Paço das Artes (USP) em maio de 2004. Reuniu uma série formada por trabalhos realizados a partir de sete fotografias de grupos de pessoas. Os detalhes ampliados em escala natural nos mostram apenas a região das mãos e do colo dos retratados. A sala de exposição era escura, as paredes pretas, com a iluminação concentrada nas fotografias. As fotografias não foram penduradas na altura habitual do olho do observador em pé, e sim na altura referente à pose dos corpos retratados. Em frente a uma das fotografias foi colocado um banco de alvenaria, permitindo que o visitante se colocasse na altura correspondente à das imagens.

O banco oferece ao observador um ponto de vista similar ao da pose, como se houvesse uma frontalidade recíproca entre quem olha e a fotografia (correspondência que também existiu entre fotógrafo e fotografado). Essa semelhança entre a posição do corpo do observador e a imagem do corpo retratado amplifica a percepção da frontalidade. Esta situação é análoga à do espelhamento, o que favorece a criação de uma identificação, de um confronto ou de um diálogo entre as partes.

Desse modo o visitante é induzido a um desvio na condição de passante, a fazer uma parada. Como se o observador fosse capturado para ver o trabalho a partir desse ponto de vista proposto. Aqui também as imagens apresentam-se solidificadas em um único bloco: os corpos lado a lado como se estivessem colados, as mãos entrelaçadas ou postas sobre as pernas.

É neste momento que o trabalho pode realizar-se: diante desta situação, o observador percebe seu corpo inscrito dentro da sala de exposição, passa a perceber-se como elemento ativo dentro desse espaço, como um corpo que está sendo esperado. A sala inteira parece conduzir o visitante a participar de seu silêncio e quietude. As mãos denunciam uma mistura de disciplina e tensão, como se nelas se concentrassem toda a energia contida dos corpos.

Ao contrário das imagens ampliadas em papel, que apresentavam algo de escultural em sua ordem, outras imagens parecem dispensar esta solidez. Impõem sua efemeridade e leveza, sustentadas somente através de uma materialidade instável. Tendo a luz como suporte, a elas parece suficiente a matéria impalpável e momentânea da projeção. Esse outro tipo de imagem é formado por fotografias realizadas a partir da captação direta de imagens de situações do cotidiano, mas apreendidas através de superfícies refletoras.

Películas vem sendo formado ao longo dos anos, desde 1988, com imagens colhidas seja em espelhos, vitrines, vidraças, poças d'água ou em qualquer anteparo através do qual seja possível, por um mínimo instante, recolher um momento fugaz da realidade. Como no primeiro grupo, são também imagens de segunda mão, reveladas por um suporte instituído. Contudo, aqui a superfície desempenha um sentido mais ativo na geração dessas imagens.

Enquanto nos retratos de família as cenas estão propositalmente imóveis para serem fotografadas, os reflexos estão sujeitos a todo o tipo de deformação e mudança súbita. Seja pela brisa que sopra na superfície da água, seja pela luz do sol que incide diretamente sobre o espelho. Nesse caso, a fotografia é o meio pelo qual essa leveza e fluidez adquirem permanência. As imagens de reflexo parecem não ter suporte próprio, e é isso o que as torna potentes. Elas apenas atravessam uma extensão e logo desaparecem, mostram que a imagem não tem matéria nem lugar próprio.

O retrato de família pressupõe o monumento, como se num movimento de fora para dentro a imagem fosse atraída pela matéria. Por outro lado, a fotografia de reflexos sugere um movimento oposto. Num primeiro momento temos um movimento de fora para dentro, quando a realidade exterior é atraída pela matéria polida e fria, mas imediatamente a imagem é expulsa dessa superfície e devolvida ao exterior num movimento de dentro para fora, semelhante ao que se faz nas projeções. As superfícies refletoras são incapazes de reter aquilo que elas atraem, por isso carregam, como os retratos, um forte sentido de ausência.

Um dos impulsos que nos levam a ver fotografias é a idéia de poder rever certos momentos ou passagens. Contudo a fotografia nos mostra outra coisa. Poderíamos dizer que aquilo que realmente nos cativa sempre esteve além do referente. Aquilo que nos seduz é formado pela soma de algo que está somente na imagem, e pela sua capacidade de valer pelo referente. O referente torna-se o meio pelo qual algo que habita somente na imagem ganha visibilidade.

Em sua grande maioria fotografias são realizadas especialmente para esse fim: para que um momento, uma pessoa ou um lugar possam ser vistos novamente através da imagem. Os trabalhos apresentados na exposição de mestrado partem de fotografias que foram apropriadas, nasceram desse impulso de olhar uma imagem do passado. No entanto esse impulso não é dado por um sentimento nostálgico, por uma busca de vestígios do passado e suas peculiaridades. Pelo contrário, busca-se a realidade da própria imagem, e não o que está fora dela em um passado distante. Procura-se o que nela está inscrito e o que nela se agrega, aquilo que a imagem tornou-se. Aquilo que ultrapassa a cena retratada, algo que emana mais do destino que a imagem cumpre a cada dia.

As imagens escolhidas fazem parte do universo cotidiano e doméstico. Um universo conhecido e quase nunca questionado. O espaço doméstico é o lugar do hábito. É ele que tanto nos tranqüiliza, e onde encontramos a segurança de saber o que são e para que servem os objetos que nos cercam. Mas quando encontramos alguns desses objetos num lugar estranho à sua morada, o hábito, esse bom anjo da certeza, nos abandona. Somos obrigados a olhar para esse objeto conhecido como se fosse a primeira vez. O que era familiar e habitual deixa de ser reconhecido.

É o que pode acontecer quando se encontra uma fotografia de um universo privado, como a de uma álbum de família, levada para um universo público, transformada em merca-

doria. Aí temos necessidade de rever aquela velha imagem, desconhecida, e, ao mesmo tempo familiar. Nesse momento somos tomados por um estranhamento, essas imagens nos convidam a ver nelas tudo aquilo que antes era invisível.

Os trabalhos aqui apresentados buscam instaurar esse estado de estranhamento, pelo qual o conhecido revela-se apenas como aparência do desconhecido. Procuram revelar que objetos tão comuns como retratos de família podem transformar-se em objeto de reflexão.

Talvez o que esse tipo de imagem mais ofereça ao pensamento seja a possibilidade de através dela pensar nossa relação como o tempo. Esse é seu assunto, voluntária ou involuntariamente, a questão do tempo sempre está lá, fundida na imagem fotográfica. Ela nos fala do instante em que é realizada, do instante que se prolonga pelos domínios do tempo. Fala que automaticamente ao acionar o obturador esse instante presente torna-se, instantaneamente, passado. Fala que ao olharmos essa fotografia mais uma vez estaremos olhando para o tempo. A fotografia torna visível distâncias temporais.

A operação fotográfica estabelece relações entre sujeito e tempo; entre sujeito e espaço; entre sujeitos, e entre sujeito e uma situação dada. Esse caráter relacional é o que Régis Duran chamou de experiência fotográfica. Fotografar é experimentar essas relações. Fotografar fotografias é pensar essas relações. Trabalhar com essas imagens apropriadas e expô-las é criar uma circunstância para essa experiência.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. A câmera clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. A mensagem fotográfica. In: O óbvio e o obtuso. Tradução de Isabel de Pascal. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- BENJAMIN, Walter. Sobre la fotografia. Edição e tradução para o espanhol: José Munoz Millares. Valência: Pre-textos, 2004.
- _____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOZAL, Valério. Mímeses: las imagines e las cosas. Madrid: Visor, 1995.
- BERGER, John. Otra manera de contar. Tradução de Coro Acarreta. Murcia: Mestizo A.C., 1998.
- BOURDIEU, Pierre. Un arte intermedio – ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Tradução de Tutuna Mercado. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRUNI, Ciro (org.). Pour la photographie, la vision non photographique. Sammeron: GERMS, 1990.
- BUCK-MORSE, Susan. Dialéctica de la mirada – Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Tradução de Nora Rabotnikof. Madrid: Visor, 1989.
- CALVINO, Italo. Visibilidade. In: Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.
- COOMARASWAMY, Ananda K. El tiempo y la eternidad. Tradução de Pedro Rodea. Barcelona: Kairós, 1999.
- CRARY, Jonathan. L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX siècle. Tradução de Frédéric Maurin. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- DIDI-HUBERMAS, Georges. O que vemos, o que nos olha. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.
- FABRIS, Annateresa. A Pose pausada. , Revista Comunicação e Artes, São Paulo, 16 : 70 –4,sn.

- DURAN, Régis. Le temps de l'image. Essai sur les condition d'une histoire des formes photographiques. Paris: Éditions de la Différence, 1998.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo: Hucitec, 1995.
- PHÉLINE, Christian. L'image accusatrice. Laplume, AAPC, 1985. Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Paris: Hazan/Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. Le photographique – Pour une theorie des écarts. Paris: Macula, 1990.
- LE GOFF, Jacques. História e memória /Jacques Le Goff; Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- LISTER, Martin (org.). La imagen fotográfica en la cultura digital. Tradução de Elisa Aiza. Barcelona: Paidós Iberica, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. (Os Pensadores.)
- _____. O olho e o espírito. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores.)
- PROUST, Marcel. No caminho de Swan. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1998. v.1, Em busca do tempo perdido.
- PULTZ, John; Mondenaerd, Anne de. Les corps photographie. Paris: Flammarion, 1995.
- ROUANET, Paulo Sérgio. Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamim. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária. Tradução de Eleonora Bottman. Campinas: Papyrus, 1996.
- SEKULA, Allan. El cuerpo y el archivo. In: Picazo, Glória; Ribalta, Jorge (org.). Indiferencia y singularidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.