UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CAMILA OTTO DINIZ FERREIRA

# Fotografia como crença:
# Construindo narrativas, ressignificando memórias

BELO HORIZONTE
2012

CAMILA OTTO DINIZ FERREIRA

# FOTOGRAFIA COMO CRENÇA:
## Construindo narrativas, ressignificando memórias

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2012

CAMILA OTTO DINIZ FERREIRA

# FOTOGRAFIA COMO CRENÇA:
## Construindo narrativas, ressignificando memórias

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof[a] Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2012

Otto, Camila,1985-
Fotografia como crença [manuscrito] : construindo narrativas, ressignificando memórias / Camila Otto Diniz Ferreira. – 2014.

160 f. : il.

Orientador: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

1.Fotografia – Filosofia – Teses. 2. Fotografia – Aspectos sociais – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 770.1

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**
**ESCOLA DE BELAS ARTES**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **CAMILA OTTO DINIZ FERREIRA** Número de Registro **2010718636.**

Titulo: ***Fotografia como crença: Construindo narrativas, ressignificando memórias***

Maria do Carmo F. Veneroso.

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora - EBA/UFMG

Elisa Amorim Vieira

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira – titular – FALE/UFMG

Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2012

Aos que me constituem

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, obrigada por tudo.

À André Hauck, companheiro de todas as horas.

Aos meus queridos pais, que fizeram de mim o que sou e me deram força e exemplo para superar as dificuldades.

A Renata Otto, tia querida que me apresentou mundos mágicos, dentre eles o de Mia Couto.

À família amada, especialmente ao meu grande avô, Rafa, e à Andréia.

Aos que já se foram e me presentearam com verdadeiros tesouros: Vó Lígia, Vó Lídia, Vó Olívia, Vó Ana, Tia Lurdinha, Tia Nilza, Dona Jesuína.

À Tania de Castro Araújo, obrigada pela amizade.

Aos antepassados, aos mortos, aos vivos, aos vindouros.

A Deus

“Assim como não quero reduzir minha família à minha família, não quero reduzir minha mãe à minha mãe.”

(BARTHES, 1984, p. 112)

“A vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco.” (COUTO, 2009b, p. 72)

# RESUMO

Nesta dissertação, discorrerei sobre o uso da fotografia como objeto de crença, utilizando como mote de estudo inicial a série de fotografias *VE(lar)*, de minha autoria, na qual me aproprio de imagens do álbum de família, refotografando-as e modificando-as através do *flash* da câmera. Discutirei a relação entre o caráter documental da fotografia e sua situação atual, na qual ela é vista também como prática artística – uma fotografia-expressão. Se desde o seu surgimento a fotografia sempre carregou um caráter documental, a partir da segunda metade dos anos 1970, vários autores passaram a questionar essa concepção, considerando que "entre o real e a imagem se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes". Acarretando com isso o questionamento da relação da fotografia com o referente, sem desprezar seus diferentes aspectos e usos, mas considerando também que as condições sociais, econômicas e sociológicas afetam a produção da imagem e sua recepção. Assim, a imagem fotográfica dependerá também da vivência e da bagagem cultural do espectador. Pode-se dizer que não há fotografia "inocente" e que toda imagem possui um caráter subjetivo, e, dependendo do contexto do qual ela se encontra, poderá se dar a ver/ler de diferentes maneiras. Considerando a fotografia como uma linguagem, refletirei sobre sua relação com a escrita e a oralidade, sempre levando em consideração minha prática artística.

# ABSTRACT

In this paper, I will broach the use of photography as an object of belief, using as an initial study mot, a series of photographies *VE(lar),* of my own authorship. In this job, I borrow images from a family album, re-photographing them and modifying them through the camera flash. I will discuss the relation between the documentary character of photography and its present situation, where it is seem as an artistic practice – an expression-photography. If since its appearing, photography has always carried on this documentary character, from the second half of the 1970's on, many authors started to doubt this conception, considering that "in between the real and the image there is an infinity series of other images interposing them, invisible, but operating images". Bringing on the discussion of the relation of photography with the referent, without despising its different aspects and uses, but also considering that the social, economic and sociological conditions affect the production of the image and its reception. Thereby, the photographic image will also depend on the living and cultural baggage of the spectator. We can tell that there is no "innocent" photography and that any image has a subjective character, and, depending on the context in which is inserted; it can be viewed/ read in different ways. Looking upon photography as a language, I will reflect on its relation to the writing and the orality, always taking into account my artistic practice.

LISTA DE FIGURAS


Fig. 1 – Ultrassom, 1985. p. 25

Fig. 2 – Atestado de natalidade, 1985 p. 26

Fig. 3 – Relatório de alta, 1985 p. 27

Fig. 4 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 28

Fig. 5 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 30

Fig. 6 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 31

Fig. 7 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 33

Fig. 8 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 35

Fig. 9 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 40

Fig. 10 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 41

Fig. 11 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 42

Fig. 12 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 47

Fig. 13 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 48

Fig. 14 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 50

Fig. 15 – Daguerreótipos de autores desconhecidos p. 54

Fig. 16 – Daguerreótipos de autores desconhecidos p. 55

Fig. 17 – Southworth & Hawes, *Man Seated Beside …* p. 56

Fig. 18 – View of Brattle St. and church, 1855 p. 57

Fig. 19 – J.C. Higgins & Son, *Triple Exposure with Barrel*, 1890 p. 57

Fig. 20 – Cornelius Jabez Hugles, 1870 p. 58

Fig. 21 – Edward Steichen, *The Little Round Mirror* , 1901 p. 59

Fig. 22 – Gertrude Kasebier, *The Gerson Sisters*, 1906 p. 60

Fig. 23 – Alfred Stieglitz, *The Terminal*, 1892 p. 61

Fig. 24 – Albert Renger-Patzsch p. 62

Fig. 25 – August Sander, Menschen des 20 p. 62

Fig. 26 – Alexander Rodchenko, *On the telephone*, 1928 p. 63

Fig. 27 – Laszlo Moholy-Nagy, *Photogram*, 1926 p. 64

Fig. 28 – Man Ray, *Fotograma*, 1922-1928 p. 65

Fig. 29 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 76

Fig. 30 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 78

Fig. 31 – Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*, 2011 p. 83

Fig. 32 – Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca,* 2011 p. 84

Fig. 33 – Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*, 2011 p. 85

Fig. 34– Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*, 2011 p. 86

Fig. 35 – Jean-Baptiste Frénet, *Girl with a doll*, 1855 p. 91

Fig. 36 – Jean-Baptiste Frénet, 1855 p. 92

Fig. 37 – Acervo Fernando E. Barata p. 93

Fig. 38 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 94

Fig. 39 – Família anos 60 p. 95

Fig. 40 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 96

Fig. 41 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 97

Fig. 42 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 100

Fig. 43 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 101

Fig. 44 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 104

Fig. 45 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 105

Fig. 46 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 107

Fig. 47 – Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, 2011 p. 109

Fig. 48 – Camila Otto, *Sem título*, 2008 p. 111

Fig. 49 – Camila Otto, *A espera*, 2008 p. 112

Fig. 50 – Camila Otto, *Mãos-atadas*, 2008 p. 113

Fig. 51 – Camila Otto, *Mãos-atadas*, 2008 p. 113

Fig. 52 – Camila Otto, *Mãos-atadas*, 2008 p. 114

Fig. 53 – John Coplans, *SP 5 88*, 1988 p. 114

Fig. 54 – John Coplans, *SP 19 99*, 1999 p. 114

Fig. 55 – John Coplans, *Interlocking Fingers Nº. 17*, 2000 p. 114

Fig. 56 – John Coplans, *self portrait*, 1984 p. 115

Fig. 57 – Cris Bierrenbach, *Alfabeto*, 2003 p. 116

Fig. 58 – Cris Bierrenbach, *Alfabeto*, 2003 p. 116

Fig. 59 – Camila Otto, *Muito mais que raízes*, 2011 p. 117

Fig. 60 – Camila Otto, *Flor da vida*, 2008 p. 119

Fig. 61 – Camila Otto, *Personalidades Integradas I*, 2008 p. 120

Fig. 62 – Camila Otto, *Personalidades Integradas I*, 2009 p. 121

Fig. 63 – Vik Muniz, *Crianças de açúcar*, 1996 p. 122

Fig. 64 – Christian Boltanski, *Monument: Les enfants de Dijon*, 1985 p. 123

Fig. 65 – Christian Boltanski, *Monument: Les enfants de Dijon*, 1985 p. 124

Fig. 66 – Camila Otto, *Personalidades Integradas II*, 2009 p. 125

Fig. 67 – Camila Otto, *Personalidades Integradas II*, 2009 p. 125

Fig. 68 – Jorma Puranen, *Imaginary Homecoming*, 1992 p. 126

Fig. 69 – Jorma Puranen, *Imaginary Homecoming,* 1992 p. 127

Fig. 70 – Jorma Puranen, *Imaginary Homecoming*, 1991 p. 127

Fig. 71 – Céline Clanet, *Leur(s) petite(s) histoire(s)*, 2011 p. 129

Fig. 72 – Céline Clanet, *Leur(s) petite(s) histoire(s)*, 2011 p. 130

Fig. 73 – Camila Otto, *Muito mais que raízes*, 2011 p. 131

Fig. 74 – Camila Otto, *Muito mais que raízes*, 2011 p. 132

Fig. 75 – Camila Otto, *Muito mais que raízes*, 2011 p. 133

Fig. 76 – Pedro Meyer, *I photograph to remember*, 1991 p. 134

Fig. 77 – Luis Gonzales Palmas e Graciela De Oliveira, *Jerarquías ...* p. 136

Fig. 78 – Chris Verene, *Jewish Witches*, 1997 p. 137

Fig. 79 – Chris Verene, *Max is a Bachelor*, 2004 p. 138

Fig. 80 – Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, 1975-2000 p. 139

Fig. 81 – Nicholas Nixon, *The Brown Sister*, 1975-2000 p. 140

Fig. 82 – Camila Otto, *Habite-se*, 2011 p. 141

Fig. 83 – Camila Otto, *Habite-se*, 2011 p. 142

Fig. 84 – Moa Kalberg, *Watching You Watch Me,* 2010 p. 143

Fig. 85 – Camila Otto, *eudonajesuína*, 2011 p. 143

Fig. 86 – Camila Otto, série *VE(lar)*, 2010 p. 144

Fig. 87 – Friedl Kubelka, *Das erste Jahresportrait*, 1972 p. 148

Fig. 88 – Friedl Kubelka, *Das erste Jahresportrait*, 1972 p. 149

Fig. 89 – Camila Otto, *Personalidades Midiáticas*, 2008 p. 152

Fig. 90 – Cris Bierrenbach, *Dois Homens do centro*, 1992 p. 153

*Fig. 91 – Camila Otto, Sujeito suspeito, 2012* p. 154

# SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO..... 15

2. CAPÍTULO 1 “O fio e as missangas”..... 23

3. CAPÍTULO 2 “O caçador de ausências”..... 52

3.1. Fenômenos sutis ..... 70

4. CAPÍTULO 3 “O menino que escrevia versos”..... 79

4.1. “Meia culpa, meia própria culpa”..... 87

4.2. *O mundo cheirava a casa* ..... 90

5. CAPÍTULO 4 “A despedideira” ..... 110

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 145

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 156

# APRESENTAÇÃO

Este estudo foi iniciado em 2010, ano em que vivenciei a partida de entes queridos. Nessa época, estava terminando minha graduação em Artes Visuais, com especialização em Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Nesse período, estudava o vidro como suporte para as imagens que produzia, e através das sombras e reflexos produzidos por ele, podia observar a duplicação dos corpos. Foi a partir daí que percebi meu interesse pela imagem especular. Estudava também o corpo, sua fragmentação, seu desaparecimento e as formas simbólicas que criamos para apaziguar o vazio causado pela falta. Quanto mais me aproximava dos corpos, dos seus detalhes, mais sentia a ausência deles; seus fragmentos produziam uma abstração que me levava para um infinito distante da realidade. Percebi que pesquisava a morte, ou melhor, a ausência matérica dos seres que se vão, mas que nunca deixam de estar presentes no imaterial. Nesse contexto, a lonjura passou a ser o limite para o meu sentimento, e os corpos distantes do meu toque ficavam perto de mim através das minhas lembranças e pensamentos. A memória afetiva permitia aproximar-me do que já não era possível ser tocado. O cheiro, os sons, os objetos, as texturas, o imaginário e o simbólico faziam das minhas lembranças algo concreto; davam-me a certeza de que, mesmo separada das pessoas que se foram, eu continuava ligada a elas através do imaterial – do intocável.

Decidi então investigar a memória, o imaginário, a imagem, as linguagens e o simbólico. Nessa procura, desenvolvi a série fotográfica *VE(lar)*, principal objeto de estudo desta dissertação. Por meio desta pesquisa, pude perceber que a fotografia é um objeto que nos permite acessar o ausente e presentificá-lo. Portanto, pude tocá-lo através do olhar e da imaginação e perceber o quanto a imagem fotográfica é poderosa, eternizando-nos e transformando-nos em imagens. Ela potencializa nossa crença, nosso poder de acreditar em objetos simbólicos, mostrando-nos como nossa imaginação é importante. Através dela convivemos com objetos que representam seres ausentes, e conseguimos dar vida a detalhes repletos de imaterialidade.

> O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens em nossas mentes. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em

> geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 15).

*Fotografia como crença: construindo narrativas, ressignificando memórias* questiona a fotografia vista puramente como uma imagem documental usada para constatar a veracidade dos fatos. Proponho que vejamos a fotografia também como um objeto de apreço, uma imagem de crença, que nos possibilita acessar uma realidade captada e posteriormente criada. O que importa é que, se acreditamos ou não no que vemos, o que está em jogo é o que queremos ver. A imagem é sempre uma maneira de dar forma ao nosso imaginário, e a imagem fotográfica nos auxilia nessa busca e nos ilude diante da realidade. A evidência de algo nela contida passa ser vidência aos olhos de quem vê, e o que passamos a ver são, muitas vezes, detalhes que criamos, pois "não há nenhum indício racional convincente que garanta que a fotografia, por sua própria natureza, tenha mais valor como índice do que um laço feito em um dedo ou a relíquia" (FONTCUBERTA, 2010b, p. 45).

Sendo assim, a fotografia transforma-se em um presente para o nosso imaginário. Apesar de ser um aparato utilizado para apreender o real, ela acaba por se tornar um potencializador de lembranças. O que vemos através dela são rastros que a todo momento são ressignificados; a imagem fotográfica passa a carregar consigo infinitas possibilidades de releituras – uma imagem mental que nos traz a sensação de espelhamento. Diante dela, estaremos sempre à procura de uma verdade que nunca deixará de nos causar dúvidas. E diante da dúvida, o que nos resta é a crença. Assim, nos apoiamos na probabilidade, e não na certeza.

A crença pode ser vista como uma forma de dar *status* de realidade para as percepções, fantasias e pensamentos, tornando-se essencial para o nosso equilíbrio psíquico; imaginemos se tudo fosse possível e nada fosse provável?

Nessa busca de probabilidades e certezas, buscarei neste trabalho ressignificar a memória e a identidade, considerando sempre um contexto que transita do individual para o coletivo. Para isso, parto da minha produção artística (norteadora do processo), em direção aos autores e artistas que fornecem um alicerce teórico e visual para esta pesquisa, possibilitando uma aproximação entre a teoria e a práxis artística.

Os temas abordados serão: imagem, fotografia, espelho, escrita, identidade e memória. Para falar sobre a imagem, recorrerei quase que unicamente à linguagem fotográfica, e mais especificamente aos trabalhos de minha autoria, *VE(lar*) e *O mundo cheirava a casa*. Farei uma breve esplanação no último capítulo sobre a importância da imagem na formação da nossa identidade. O *imago*[1] é algo que nos fascina sempre. Na verdade, a linguagem é fascinante, não importa qual seja ela, pois é através dela que nossos sentidos são aguçados, que nos colocamos em movimento, modificamo-nos e transformamo-nos, perpetuando nossos saberes e indagações.

Enfatizarei também a importância da imagem fotográfica diante da memória, nos álbuns de família e na formação imagética do indivíduo. Comentarei ainda seu caráter ambíguo, que permite construir narrativas, rever histórias, propor novas abordagens e formas de se olhar e interpretar a imagem.

> De fato, é comum que as imagens que a câmera proporciona sejam identificadas com as refletidas por um espelho. Do espelho dizemos que nos "devolve" a imagem, como se a imagem já fosse nossa, como se entre a imagem e o rosto existissem laços de correspondência infinitesimal, ou como se o reflexo houvesse duplicado fisicamente o objeto. No fundo, é a mesma sensação que esperamos da imagem fotográfica ou, pelo menos, aquela que supomos que deve ter infundido em sua origem. Essa similitude se origina no fato de que o espelho, como superfície refletida, é o suporte de uma carga simbólica extremamente rica em ordem do conhecimento. Então o que o espelho reflete? (FONTCUBERTA, 2010b, p. 25-26).

Nesse sentido, o espelho servirá como ponto de partida para se discutir a imagem especular, presente tanto no processo de feitura da fotografia quanto na sua simbologia e interpretação. Comportamos-nos diante de uma câmera como se estivéssemos diante de um espelho; estamos sempre à procura de uma imagem idealizada. E diante da imagem fotográfica tentamos nos conhecer, buscamos por uma identidade, tanto individual quanto coletiva, e a partir daí, criamos nossa identidade.

[1] "Imagem" (do latim: *imago*) significa a representação visual de um objeto. Em grego antigo, corresponde ao termo *eidos*, raiz etimológica do termo *idea* ou *eidea*, cujo conceito foi desenvolvido por Platão. A teoria de Platão, o idealismo, considerava a ideia da coisa, a sua imagem, como sendo uma projeção da mente. Aristóteles, pelo contrário, considerava a imagem como sendo uma aquisição pelos sentidos, a representação mental de um objeto / objeto real, fundando a teoria do realismo. No senso comum, o que prevalece é a visão de que o imago envolve tanto o conceito de imagem adquirida como a gerada pelo ser humano, quer pelo registro fotomecânico (fotografia analógica), na pintura, no desenho, na gravura, ou em qualquer forma visual de expressão da ideia. Esse conceito será abordado superficialmente, pois, para desenvolvê-lo, seria necessária uma pesquisa muito extensa que foge aos objetivos desta dissertação.

Nesta dissertação, a escrita será explorada poeticamente, com uma breve aproximação entre a oralidade e a imagem. A palavra será de grande importância em todo a processo de pesquisa, como propagadora do pensamento, como estimuladora visual e como inspiração para o processo criativo, fazendo parte também do trabalho visual.

A memória faz com que nossos corpos caminhem em direção ao infinito ou se findem diante do esquecimento; basta um lapso para que tudo se transforme e se perpetue de uma nova maneira. Desta forma, dependemos da nossa memória, que está vinculada a fatores que, muitas vezes, fogem ao nosso controle, sendo externos a nós, como os aspectos culturais, sociais, comunicacionais, tecnológicos, etc. Mas é a partir da imaginação que os lapsos de memória se transformam em verdades construídas e nos permitem eternizar momentos, pessoas, de uma maneira livre e subjetiva. Podemos, a partir de pequenos pontos, ligar histórias distantes em sua essência. A memória será sempre aquele ponto em que a falha terá seu lugar de preenchimento pelo acaso. Portanto, minha busca não é por verdades, mas, sim, por pequenos pontos de dúvida que poderão ser preenchidos aleatoriamente por pedaços de certezas construídas.

Neste estudo, a narrativa será fragmentária,[2] estando presente a abordagem a respeito da memória, da fotografia e do álbum de família. Portanto, a linearidade não será um ponto explorado. Darei mais ênfase a um discurso filosófico, explorando aspectos ontológicos, em que questões históricas serão desenvolvidas com o objetivo específico de mostrar diferentes abordagens da fotografia desde o seu surgimento, visando esclarecer as questões propostas.

Esta dissertação parte de uma pesquisa autobiográfica, tornando-se uma maneira de estudar e refletir sobre minha práxis artística, na busca de uma base teórica para meu processo visual. Nesta pesquisa, a literatura é fator dominante no meu discurso, principalmente por meio do diálogo que estabeleço com a escrita de Mia Couto. Misturo várias vozes dentro de uma mesma narrativa, na qual o leitor se vê diante de um labirinto de eus. Para deixar mais claro esses momentos, situados entre ficção, pesquisa e relato, lançarei mão de recursos de diagramação nessas digressões, tal como a introdução de um recuo no texto. Farei isso no intuito de facilitar a leitura e o reconhecimento dessa mudança de voz, quando estiver escrevendo relatos dos quais misturo realidade e ficção. Dessa maneira, ora me coloco na posição de observadora, ou

[2] "O texto só pode ser descrito (assim como a escritura, que é a prática do texto) de modo fragmentário, constelado, relampejante" (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 51).

seja, fora do texto, em que analiso e reflito sobre a fotografia e suas diferentes abordagens, ora me aproprio das imagens e me coloco de forma ficcional dentro do texto por meio de relatos feitos a partir das imagens, ou seja, do meu trabalho, propondo, assim, uma reflexão poética a respeito da obra.

Outro recurso que utilizarei será a inserção de fragmentos da obra do escritor Mia Couto no decorrer do texto, como nos títulos dos capítulos e nas legendas associadas às fotos na série *O mundo cheirava a casa*. Ao fazer isso, modifico sua leitura, agregando novos significados aos fragmentos. O diálogo entre as fotos e Mia Couto auxiliará na criação de minha narrativa.

No texto, destaco os principais teóricos que fornecerão a base para meu trabalho, sendo eles:

- Joan Fontcuberta, com o livro *O beijo de Judas: fotografia e verdade*, obra que o levou a ser considerado um dos principais pensadores contemporâneos da fotografia, que servirá como alicerce para discutir e questionar a imagem fotográfica como objeto capaz de certificar a veracidade das coisas. Segundo ele, a história da fotografia pode ser contemplada como um diálogo entre a vontade que temos de nos aproximarmos do real e a dificuldade de fazê-lo. Dessa forma, podemos considerar que toda fotografia é uma ficção que nos é apresentada como uma verdade; como verdadeira, o que importa não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza e com que propósito. Toda fotografia tem uma tripla leitura: fala do objeto, do sujeito e também do próprio meio. A câmera fotográfica atua como uma metáfora do espelho.

- Roland Barthes, com *A câmera clara*, obra importante nesse processo, propõe uma nova forma de se ver a fotografia por seu poder mortífero, como algo que atesta que aquilo que ali está aconteceu e que não será mais possível ser retomado, ou seja, trata-se de um momento extinto, o "isso-foi". Discorrerei também a respeito do conceito de *punctum* por ele proposto, sobre a diferença entre conhecer e reconhecer, já que muitas vezes reconhecemos algo na imagem que não está necessariamente presente nela. Nesse momento o que está em jogo não é o conhecimento, mas, sim, o reconhecimento. Assim, o que importa não é a imagem, e sim o que ela representa.

- Maurice Blanchot, com *O espaço literário*, será de grande importância para se pensar os conceitos de distância, lonjura, imagem e escrita. Essa obra nos auxiliará na tentativa de se entender o inapreensível, o poder do fascínio, o que nos atrai. O que se vê, quando em estado de fascínio por algo, não pertence ao mundo da realidade, mas ao

meio indeterminado da fascinação, constituindo assim uma profundidade ilimitada que está por trás da imagem.

- Georges Didi-Huberman, com *O que vemos, o que nos olha*, fornecerá a base na discussão sobre crença e tautologia, retórica da imagem, imagem crítica e dialética, e ambiguidade. Compartilhando com Didi-Huberman (1998, p. 38), duas importantes perguntas – "O que é um volume portador, mostrador de um vazio? Como mostrar um vazio?" –, propus-me a olhar o que me olhava. Percebi que a crença se pontua por pequenos indícios de uma possível presença ou ausência, fazendo-nos ver sempre alguma coisa além do que vemos, e levando-nos a questionar a veracidade da imagem.

Outro campo importante, no contexto estudado e ilustrado, é a literatura que norteará a pesquisa a partir de fragmentos instigadores e estimuladores, servindo como inspiração poética e para estudar a relação entre a imagem e a escrita, fator que permeia meu trabalho prático e teórico. Para isso, dialogarei com os autores Mia Couto e João Guimarães Rosa. O que me interessa na obra desses escritores é o poder imagético de seus textos. Recorrerei, durante a escrita, principalmente às obras *O fio e as missangas*, de Mia Couto, e *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, mais especificamente o conto "O espelho".

No Capítulo 1, "O fio e as missangas", discorro sobre a minha práxis artística a partir de um exercício autobiográfico, desenvolvendo alguns pontos norteadores da pesquisa. Abordo a relação que estabelecemos com a imagem, principalmente fotográfica, linguagem que nos permite criar realidades. Nesse sentido, a vontade de ver algo se torna mais forte do que a realidade da existência desse algo, e através da imagem, podemos ser o que quisermos. Diante dessa liberdade, coloco-me à procura da verdade e, consequentemente, de sua reconstituição. Nesse processo, a verdade da imagem transforma-se em um ideal construído – uma narrativa tida como verdadeira. Enfatizo também o poder da imagem, que nos auxilia na construção de realidades e de reviver momentos.

No Capítulo 2, "O caçador de ausências", desenvolverei brevemente uma reflexão histórica e filosófica em relação à fotografia e à crença que temos diante dela. Discutirei a relação entre espelho, tempo e fotografia, suas características ambíguas, bem como a construção da identidade do indivíduo através desses meios. Enfocarei a sensação de estranhamento que temos quando nos olhamos no espelho, ou, até mesmo, em uma fotografia. Por vezes, nos sentimos estranhos naquele "outro" que a imagem nos apresenta. Algo parece nos escapar, como se houvesse um desencaixe. A imagem

não dá conta de realizar todo o desejo de nos vermos, pois a imagem que se apresenta aos nossos olhos não coincide com o que gostaríamos de ver. Há um desencontro, um reconhecer-se incompleto e frustrado.

No texto, farei também uma breve colocação da questão da representação, que pode implicar na substituição de uma coisa ausente por uma coisa que represente a sua presença; algo que não é a instauração de uma presença, mas uma representação dessa presença, um duplo.

No Capítulo 3, "O menino que escrevia versos", discutirei brevemente a relação entre imagem, memória, oralidade e escrita. A questão da oralidade, por se tratar de um tema complexo e extenso, será abordada superficialmente nesta dissertação. Discorrerei sobre o meu trabalho *O mundo cheirava a casa*, desenvolvendo um texto que mistura teoria e relatos ficcionais. Aproximarei imagem e texto, dando-lhes a mesma importância, convidando o espectador a percorrer de uma forma igualitária imagem e escrita. Por um lado, o objeto será mostrado como imagem; por outro, como palavra; e, às vezes, como as duas coisas. Serão abordados os conceitos de passagem do tempo, esquecimento e da memória, partindo do objeto álbum de família. Relatarei como ele auxilia na constituição de uma identidade individual e coletiva, processo mnemônico influenciado fortemente por nossas impressões e afeições.

No Capítulo 4, "A despedideira", será enfocada a relação do meu trabalho e o processo artístico com os de outros artistas, dentre eles: John Coplans (desconstrução e fragmentação do corpo), Christian Boltanski (aspectos da memória), Vik Muniz (a obra *Meninos de açúcar*), Cris Bierrenbach (daguerreótipos e fotografias), Jorma Puranen (*Imaginary Homecoming*), Céline Clanet (memória individual atrelada à memória coletiva), Pedro Meyer (*I Photograph to Remember*), Luis Gonzales Palmas e Gabriela de Oliveira (relação texto e imagem, álbum ficcionalizado), Chris Verene (imagem e legenda), Nicholas Nixon (*The Brown Sister*), Moa Kalberg (a relação da autoimagem através do espelho e a fotografia). Sem me ater a detalhes técnicos, o discurso será poético e fluido. O capítulo servirá como ponto de reflexão de todo o processo, desde o início da minha práxis artística até os trabalhos atuais, uma maneira de aproximar o leitor do meu percurso, o que também servirá como momento para refletir sobre o que foi desenvolvido.

Nas Considerações finais, farei uma breve reflexão a respeito da relação que temos com a imagem na busca do autoconhecimento, enfatizando sua importância na formação da nossa identidade, e também como a fotografia nos auxilia na tentativa de

compreendermos melhor a nossa autoimagem. Aproximarei brevemente a fotografia analógica e digital, refletindo sobre as consequências e transformações trazidas por esses aparatos para a sociedade, como mudanças de hábitos. Antigamente, colecionávamos fotografias impressas de nossos familiares, de aniversários, batizados, viagens, etc. Hoje, confeccionamos arquivos que acabam por desaparecer. Através das câmeras fotográficas digitais, presentes nos mais diversos aparelhos eletroeletrônicos, como nos celulares, cada indivíduo fotografa a todo momento a si próprio. O que mais vemos atualmente são autoimagens, pessoas que se reproduzem indiscriminadamente. Os novos álbuns digitais, presentes nas redes sociais, são compostos por imagens, às vezes, de uma única pessoa, ou da pessoa e seus amigos. A família deixou de ser o ponto de referência para o indivíduo, e o que importa é a subjetividade, o indivíduo passa a ser isolado. As pessoas se contentam em estar rodeadas de si mesmas.

# Capítulo 1

# "O FIO E AS MISSANGAS"[3]

> A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as, mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo. Contudo, sempre inacabava as suas obras (...).
> E dia e noite: dos seus palpos primavam obras, com belezas de cacimbo gotejando, rendas e rendilhados. Tudo sem fim nem finalidade. Todo o bom aracnídeo sabe que a teia cumpre as fatias funções: lençol de núpcias, armadilha do caçador. Todos sabem, menos a nossa aranhinha, em suas distraiçoeiras funções (...).
> – Não faço teias por instinto.
> – Então, faz por quê?
> – Faço por arte (...).
> A família desiludida consultou o Deus dos bichos, para reclamar da fabricação daquele espécime. Uma aranha assim, com mania de gente? Na sua alta teia, o Deus dos bichos quis saber o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu: num golpe divino, a aranha foi convertida em pessoa. Quando ela, já transfigurada, se apresentou no mundo dos humanos logo lhe exigiram a imediata identificação. Quem era, o que fazia?
> – Faço arte.
> – Arte?
> E os humanos se entreolharam, intrigados. Desconheciam o que fosse arte. Em que consistia? Até que um, mais-velho, se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses pouco rentáveis produtos – chamados de obras de arte – tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Não se lembrava bem em que bichos. Aranhas, ao que aparece (COUTO, 2009b, p. 73-75).

Tecendo minha trama, e desfazendo-a, inicio o desenovelar do fio condutor desta pesquisa. Dedicar-me-ei a esses "improdutivos afazeres" relacionados às artes visuais, tangenciando em alguns momentos a literatura.

Durante a escrita, serei praticamente monotemática, fator que tentarei disfarçar, mas no fundo retornarei obsessivamente à mesma questão: a relação que estabelecemos com a imagem, principalmente fotográfica.

> Paul Valéry dizia que no início de toda teoria há sempre elementos autobiográficos. Confesso compartilhar desse sábio preceito; o que eu possa dizer de fotografia, de qualquer época e de qualquer tendência, vem marcado por minha própria prática criativa (FONTCUBERTA, 2010b, p. 9).

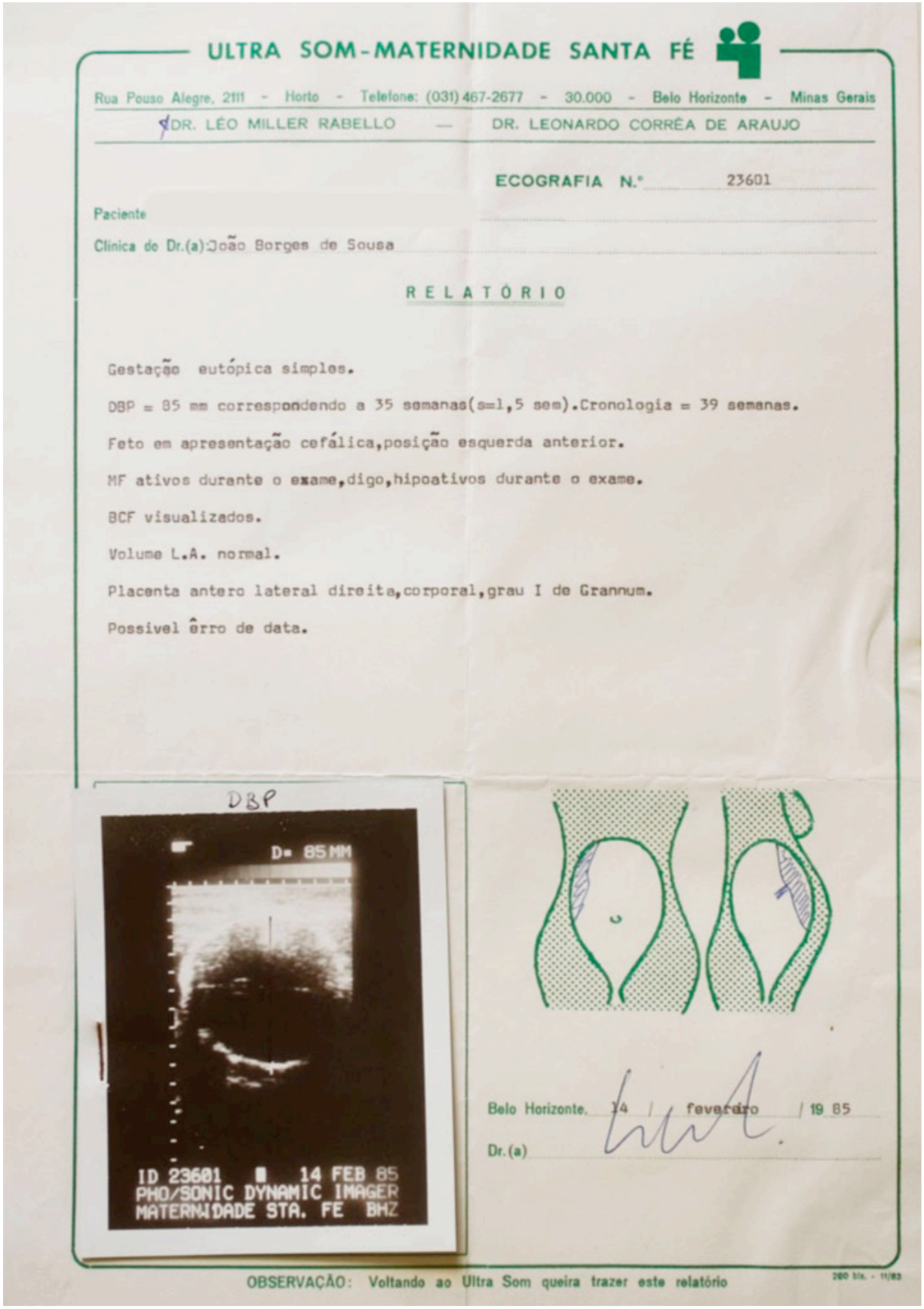
[3] Alusão ao conto "O fio e as missangas", em COUTO, Mia. *O fio das missangas*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Nessa tentativa, surge uma vastidão de imagens e recordações. Então, procurei as palavras para darem suporte ao processo. Com isso, fiz crescer uma escrita feita de pedacinhos recortados e colados, uma grande costura de ideias e olhares, princípio de uma longa busca.

Diante desse emaranhado de ideias e propostas, percebo que estou à procura de um objeto que me aproxime de um universo particular e, ao mesmo tempo, coletivo.

Nessa procura, surgem questões subjetivas e, simultaneamente, pensamentos comuns ao ser humano, presentes no inconsciente coletivo. E só me restam indagações, como "a simples pergunta: – Você chegou a existir?" (ROSA, 1985, p. 72).

> E dessa pergunta, surgem outras: "Quando é que a minha existência se concretizou?" "Será que foi a partir da primeira imagem que conseguiram captar de mim?" "Que imagem foi essa?" Sei que menos de um mês antes de meu nascimento, fotografaram-me para ver se estava tudo certo. Acho que foi a última fotografia feita antes que eu saísse da barriga da minha mãe. "Será que sou eu mesma?" Acredito que sim, a crença na imagem como documento leva a ver essa fotografia, ou melhor, o ultrassom (Fig. 1) como um aparato que certifica a veracidade dos fatos.



ULTRA SOM - MATERNIDADE SANTA FÉ

Rua Pouso Alegre, 2111 - Horto - Telefone: (031) 467-2677 - 30.000 - Belo Horizonte - Minas Gerais

DR. LÉO MILLER RABELLO — DR. LEONARDO CORRÊA DE ARAUJO

ECOGRAFIA N.º 23601

Paciente

Clínica do Dr.(a): João Borges de Sousa

RELATÓRIO

Gestação eutópica simples.

DBP = 85 mm correspondendo a 35 semanas(s=1,5 sem).Cronologia = 39 semanas.

Feto em apresentação cefálica,posição esquerda anterior.

MF ativos durante o exame,digo,hipoativos durante o exame.

BCF visualizados.

Volume L.A. normal.

Placenta antero lateral direita,corporal,grau I de Grannum.

Possivel êrro de data.

DBP

D= 85 MM

ID 23601 14 FEB 85
PHO/SONIC DYNAMIC IMAGER
MATERNIDADE STA. FE BHZ

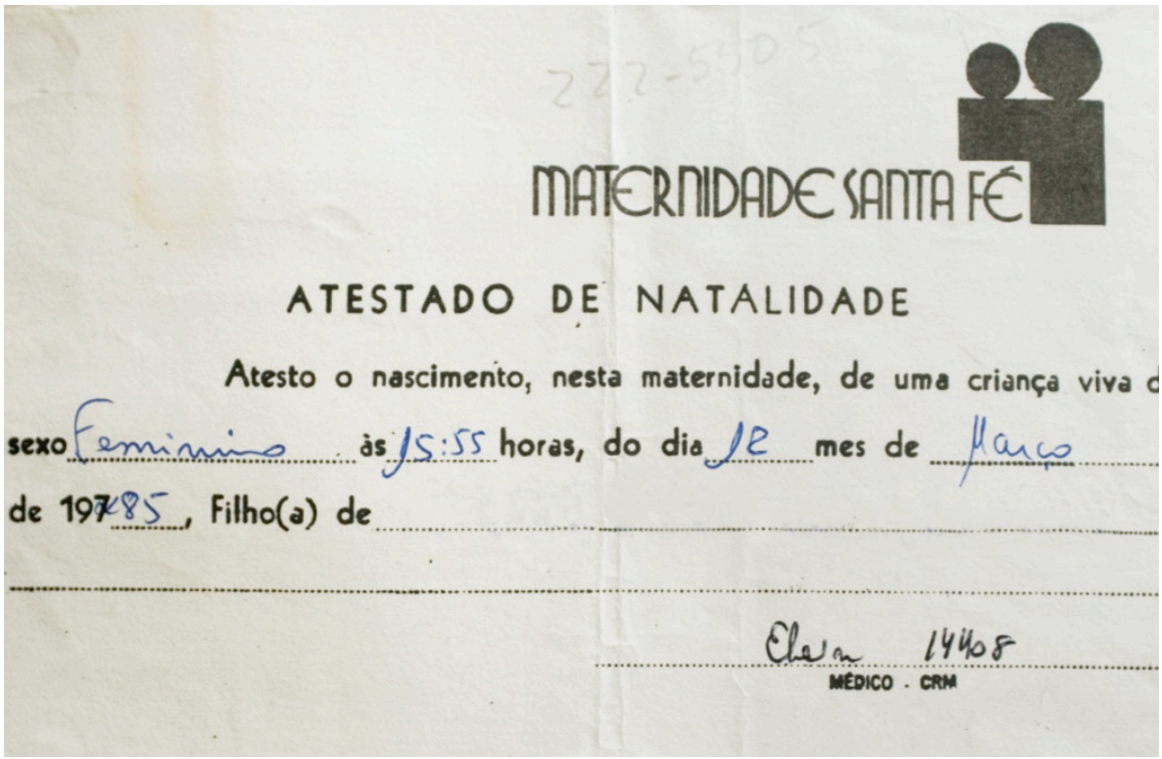
Belo Horizonte, 14 / fevereiro / 19 85

Dr.(a)

OBSERVAÇÃO: Voltando ao Ultra Som queira trazer este relatório

Fig. 1 - Ultrassom, 1985

"Ou será que foi a partir do atestado de natalidade que comecei a existir?" Pois esse documento comprova que nasci viva, às 15h55 do dia 12 de março de 1985, está escrito, "vocês podem certificar, olhem a imagem". É verdade, acho que isso comprova o começo da minha existência. A escrita, o documento e a imagem não mentem, eu já existia. E no momento em que nasci viva, consegui concretizar isso perante os olhos de todos.



MATERNIDADE SANTA FÉ

ATESTADO DE NATALIDADE

Atesto o nascimento, nesta maternidade, de uma criança viva d

sexo Feminino às 15:55 horas, do dia 12 mes de Março

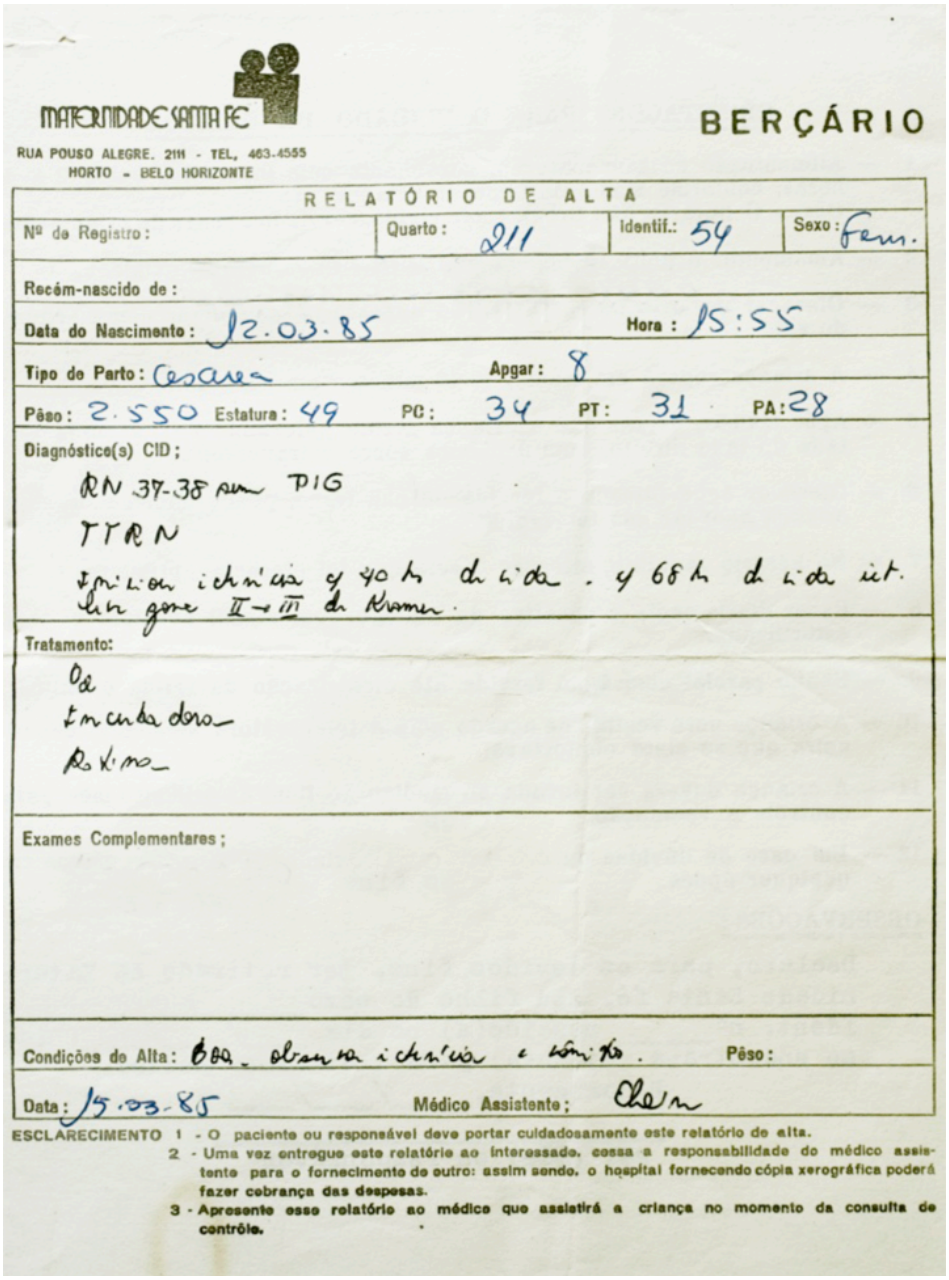
de 1985, Filho(a) de

Elcio 14408

MÉDICO . CRM

Fig. 2 - Atestado de natalidade, 1985

Agora eu tinha um documento e nele vinham escritos o horário e dia do meu nascimento, o meu peso, altura e dados técnicos para a minha identificação, ou seja, que certificavam o início da minha existência.



MATERNIDADE SANTA FE

RUA POUSO ALEGRE. 211 - TEL. 463-4555
HORTO - BELO HORIZONTE

BERÇÁRIO

RELATÓRIO DE ALTA

Nº de Registro: | Quarto: 211 | Identif.: 54 | Sexo: Fem.

Recém-nascido de:

Data do Nascimento: 12.03.85 Hora: 15:55

Tipo de Parto: Cesárea Apgar: 8

Pêso: 2.550 Estatura: 49 PC: 34 PT: 31 PA: 28

Diagnóstico(s) CID;

RN 37-38 sem PIG

TTRN

Ictiose ichtiosis 40 h de vida . 68 h de vida ict. Lin gone II → III de Kramer.

Tratamento:

Óleo

Encubadora

Soro

Exames Complementares;

Condições de Alta: Boa. Observar ictiose e vômitos. Pêso:

Data: 15.03.85 Médico Assistente: Chem

ESCLARECIMENTO 1 - O paciente ou responsável deve portar cuidadosamente este relatório de alta.
2 - Uma vez entregue este relatório ao interessado, cessa a responsabilidade do médico assistente para o fornecimento de outro: assim sendo, o hospital fornecendo cópia xerográfica poderá fazer cobrança das despesas.
3 - Apresente esse relatório ao médico que assistirá a criança no momento da consulta de contrôle.

Fig. 3 - Relatório de alta, 1985

Depois de anos passados, abro o álbum familiar e percebo que os documentos se misturam com as fotografias, e olhando-as, percebo algo estranho: não encontro meu rosto, ele está apagado, desfigurado. Começo a perceber que a luz se apodera do tempo e aos poucos começa a diluir a imagem, ou será que estou começando a imaginar coisas?

Diante dessa indagação, as fotografias começam a se confundir com os relatos; a palavra se transforma em imagem, e a imagem, em palavra. A vontade de ver algo torna-se mais forte do que a realidade da existência desse algo.

Inicio um processo de procura da "verdade" e principio a tentativa de reconstruí-la. Para isso, começo a refazer os relatos, e nesse processo, tudo se mistura.

Fig. 4 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15cm, 2010, acervo da artista

> Preciso me encontrar diante desse apagamento, meu rosto já não pode ser visto. Tento me retirar de cena, mas já não é possível, tudo já está impregnado por minha imagem, narrativa, memória e identidade. Sinto-me renovada, a cada recordação me reconstruo.

"Veja, hoje minha voz está mais forte que ontem, já não me canso a todo instante. Parece que estou rejuvenescendo enquanto recordo" (BOSI, 2004, p. 39). A verdade da imagem se transforma em um ideal construído, algo materializado a partir da fantasia, por relatos falsificados pelo tempo e espaço. Por "mentiras" transformadas em verdades, pois, afinal de contas, o que é a verdade senão uma mentira repetida várias vezes?

Partindo dos dizeres de Mia Couto, podemos ver como o tempo, sua veracidade e realidade, é colocado à prova. Como a imaginação nos permite vagar em lugares impossíveis ao pensamento tautológico das coisas, trazendo a mentira construída como uma narrativa tida como verdadeira.

> – Essa é a última fotografia de sua Tia...
> Mão na mão, as duas mulheres percorreram as linhas do rosto da falecida Luzmina, como se lhe corrigissem o destino. Alinhavam a moldura na parede como quem ajeita flores sobre uma campa.
> – Que idade ela tinha nesta foto?
> – Tinha, não. Tem.
> – Não entendo.
> – Essa foto ela tirou-a com trinta e cinco anos. Mas a sua Tia continua a envelhecer na imagem.
> – Ora, mãe...
> – A última vez que peguei nessa foto ela nem tinha estes cabelos brancos... (COUTO, 2006, p. 78).

A crença que temos diante de uma foto faz com que ela passe a ter vida, presentificando o momento retratado e fazendo com que a concretização dos instantes extintos, e até mesmo construídos, se torne possível diante de nossos olhos. Isso acontece com muita frequência, principalmente, quando nos deparamos com fotos de pessoas queridas, álbuns de família.

> Observo o álbum de família guardado no armário "cheio de mofo". Sinto a nostalgia da infância e das lembranças, e nele encontro rastros de memória imperfeitos e imóveis, armazenados ali e, por tempos, esquecidos. Diante dele, fascina-me a possibilidade de visitar o passado e poder de alguma maneira acessar minha memória afetiva e familiar.

Então, novamente, me ponho a olhá-lo: um álbum grande e pesado. Folheando-o, viajo por várias épocas, até lugares onde nunca estive, passados que não me pertenceram. Através das suas longas páginas, posso criar novas histórias. Assim, recomeço outra narrativa, e a cada novo dia e acesso, surgem novas possibilidades.

> Não pode haver álbum de família sem família representada, sem foto revelada ou sem predisposição a algum tipo de arquivo; também não haveria sem contar ou pretender contar uma história (...) não se pode contar se não há o que narrar (o que se pressupõe a foto, o álbum e a família), mas, quando se cumprem essas três condições, já se está narrando (SILVA e DOLINSK MARTHA, 2008, p. 23).

De acordo com esses elementos, ponho-me a olhar mais de perto o álbum. Percebo que sempre que apareço não me reconheço, o que vejo está embaçado, parece que tive uma amnésia, não lembro mais a última vez que me vi no espelho, qual era mesmo a minha idade?

Fig. 5 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Parece que ainda estava na barriga da minha mãe, sentindo a viscosidade dos fluidos a me embalar, navegando pela correnteza daquela atmosfera particular, acolhedora e única. Ou será que estava brincando de embalar a boneca com meu irmão ao meu lado?

Quando nasci, a luz era tão forte que ofuscou a minha visão e não pude ver muita coisa. Dizem que era uma tarde normal, e quando pude ver a luz do dia no caminho de casa, as gotas de chuva no vidro do carro não me permitiram ver com nitidez o que me aguardava lá fora, mas pude ver as chuvas de março caindo do céu, e é assim todo mês em que

> comemoro a minha chegada. Fui ganhando idade e o álbum, volume. A cada data importante, novas fotografias eram captadas e arquivadas, assim como os diplomas... Quando vi o mar pela primeira vez, vi também o sol ofuscar minha visão e sumir na imensidão das águas salgadas, uma paisagem mágica. Nossa! Mágico era tomar banho de mangueira na casa dos meus avós. Estranho! Ver os primos nascerem, crescerem. Divertido! Ir para o sítio da minha tia, nadar e cansar de tanto comer...

Parece que vivi tudo isso ontem, e através das imagens, revivi esses momentos de outra forma. Agora, diferentemente de quando foi capturada a fotografia, é possível interferir na imagem e criar novas versões para a realidade fixada no papel. Sinto que o álbum é um pedaço do meu corpo, o que me permite ser transportada pelo tempo e espaço, possibilitando que eu me transforme e recrie.

Fig. 6 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Desmedidamente, desprendi-me do tempo. A cada vivência diante de uma fotografia, resgatava histórias armazenadas nas "gavetas da minha memória". Desta forma, o tempo se desfazia na finitude do momento, já não me importava mais a data

real dos acontecimentos. Das pessoas que não conheci, bastavam as fotografias para eu poder contar suas histórias.

Percebi que os limites entre ficção e realidade, público e privado, arte e vida se desfaziam. Já não era mais possível dividir em categorias o arquivo familiar e meu trabalho – ambos viraram uma coisa só. O álbum agora dormia na minha cabeceira, transformando-se no meu livro de processo.

> Talvez estejamos tornando as coisas fáceis demais quando, ao reconstituir o movimento que é o de nossa vida ativa, ao contentarmo-nos em invertê-lo, acreditamos dominar assim o movimento do que chamamos arte. É a mesma facilidade que nos faz encontrar a imagem ao falar do objeto, que nos faz dizer: em primeiro lugar, temos o objeto, depois vem a imagem, como se a imagem fosse apenas o distanciamento, a recusa, a transposição do objeto. Do mesmo modo, gostamos de dizer que a arte não reproduz as coisas do mundo comum, o artista afastou pouco a pouco o que é utilizável, imitável, o que interessa à vida ativa. A arte parece então silêncio do mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto (BLANCHOT, 2011, p. 41).

Com o decorrer do tempo, esse objeto de estima se transformou em uma superfície refletora, onde o que via era meu reflexo e as fotografias se transfiguraram em espelhos. Comecei a ver uma realidade que já não sabia mais se era verdadeira. O que via eram sobreposições de imagens, veladuras, sombras.

Através dessas visões, tentava a todo custo compreender o que via, e a partir do espelho, percebi que estava conhecendo a mim mesma. Nesse momento, fiz como a personagem "Alice", de *Alice no País das Maravilhas*, resolvi entrar no outro lado do espelho.

Na ilusão de poder ver minha imagem em duplicata, refletida e velada, comecei a trabalhar com uma infinidade de possibilidades, e, cada vez mais, me transformava através dessa superfície fantástica.

Fig. 7 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Nesse universo, encontrei-me com João Guimarães Rosa, que também teve seus momentos de reflexão sobre essa superfície mágica que é o espelho:

> Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? (ROSA, 1985, p. 71).

Nessa realidade, percebo a proximidade existente entre a fotografia e o espelho, dois dispositivos multiplicadores da imagem. Encontro comigo mesma em dois momentos, um no presente e outro no passado. Vejo-me multiplicada pelo suporte fotográfico, ou seja, através de uma imagem captada no passado sou refletida no presente. Deparo-me então com o sentimento de angústia, onde será que realmente me encontro? Onde está minha imagem, onde estou?

> Um problema de sujeito e de máscara, um problema de morte e de dissolução. Há duas imagens e duas temporalidades. Há o espelho, que oferece uma representação sempre direta, que sempre remete unicamente ao aqui-agora em curso, ao presente singular de quem está se olhando (se vendo e sendo visto). Há a foto, sempre adiada, que remete sempre a uma

> anterioridade, a qual foi detida, congelada em seu tempo e seu lugar. (...) O auto-retrato irá funcionar a partir da tensão entre esses dois universos. (...) É, ao mesmo tempo, condenar a relação imediata consigo mesma, é destiná-la a estar sempre acabada, é começar a fazê-la desaparecer na imagem e sob a mesma (DUBOIS, 1993, p. 17-18).

Já não sei bem quem é quem, se sou sujeito ou objeto. O rosto passa a ser representação, uma espécie de máscara. Tudo se dilui em um tempo que já não é mais linear. Através do espelho, ou da fotografia, me multiplico em uma serialização descontrolada.

Meu rosto mascarou-se, sofri uma mutação, parece que me transformei em um fantasma, começo a perceber que a luz se apodera do tempo, e aos poucos, começa a apagar-me, ou será que estou começando a imaginar coisas?

> – [...] meu neto, me chegue aquele álbum.
> Aponta um velho álbum de fotografias pousado na poeira do armário. Era ali que, às escondidas, ela vinha tirar vingança do tempo. Naquele livro a Avó visitava lembranças, doces revivências.
> Mas quando o álbum se abre em seu colo eu reparo, espantado, que não há fotografia alguma. As páginas de desbotada cartolina estão vazias. Ainda se notam as marcas onde, antes, estiveram coladas fotos.
> – Vá. Sente aqui que eu lhe mostro. [...]
> E vai repassando as folhas vazias, com aqueles seus dedos sem aptidão, a voz num fio como se não quisesse despertar os fotografados. [...]
> Não passe a mão pelas fotos que se estragam. Elas são o contrário de nós: apagam-se quando recebem carícias.
> Dulcineusa queixa-se que ela nunca aparece em nenhuma foto. Sem remorso, empurro mais longe a ilusão. Afinal, *a fotografia é sempre uma mentira. Tudo na vida está acontecendo por repetida vez*.[4]
> – Engano seu. Veja esta foto, aqui está a Avó. [...] (COUTO, 2003b, p. 49, grifos nossos).

Parece que entrei em outro mundo; as imagens na minha frente começam a se confundir com a realidade; os relatos ouvidos no passado começam a fazer parte do presente. A vontade de ver algo torna-se mais forte do que a realidade de se poder ver algo. Assim como Dulcineusa,[5] empurro a ilusão para mais longe e vou folheando o álbum, reformulando minha identidade, refazendo meu reflexo.

Vou fazendo crescer meu relato diário; a cada dia uma nova narrativa; escrevo e reescrevo uma escrita construída de água, um fluxo inconstante. Um rio que abunda e deságua. Um correnteza que lava, purifica e renova.

[4] Será retomado posteriormente na página 52.

[5] Personagem do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto.

Vejo-me em meio a uma vastidão de possibilidades. O reflexo se abre para uma imagem múltipla, e a escrita que vou construindo para tentar eternizar esse momento, se desfaz em relatos vagos e rarefeitos, feitos de ilusão.

Fig. 8 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Naquela tarde estávamos à espera do pôr do sol, esperávamos que este se fosse, afogado pelas águas do mar. Mas ele estava tão forte que de tanto olhá-lo, seguei-me. E do seu fim, só pude ver sua luz

> ofuscar meu olhar. Sentadas ali, em meio à grama, posávamos ansiosas e felizes para uma possível captura daquele momento, e nessa ânsia, a luminosidade apoderou-se de mim, e o que vi foram fragmentos de luz. Nesse dia, gostaríamos de ficar ali, naquele aconchego, durante muito tempo, para podermos sentir o calor do corpo do outro emanado por um simples abraço. Eternizar esse momento foi a melhor escolha. Então, nos deixamos capturar. Mas, no momento da eternização, fui confundida com meu reflexo, e a luz acabou por deixar a face descoberta para que o tempo pudesse reconstituí-la da maneira que lhe conviesse.

Pude perceber que quando apreciamos determinadas fotografias, nos vemos, quase sem perceber, mergulhados na imagem, criando sua narrativa. Trata-se de um exercício mental de reconstituição quase intuitivo. É uma forma de reativar lembranças jacentes da memória, emergi-las, dar-lhes corpo no presente, de atualizá-las. Quando deparamos com fotografias de pessoas conhecidas, que fazem parte da nossa história, essas possibilidades são reforçadas.

> Peguemos uma coleção de fotografias pessoais. Aparentemente só se incluem situações agradáveis entendidas como exceções do cotidiano: ritos, celebrações, viagens, férias, etc. Fotografamos para reforçar a felicidade destes momentos. Para afirmar aquilo que nos dá prazer, para cobrir ausências, para deter o tempo (FONTCUBERTA, 1996, p. 12).

E nessa ânsia de deter o tempo, percebemos o quanto a fotografia é ambígua. Da mesma maneira que ela nos dá acesso ao passado e o transforma em presente, causando-nos uma sensação de preenchimento, ela também nos angustia quando percebemos que esse momento está extinto, e o que conseguimos acessar está simplesmente repleto de ausências.

Dessa maneira, o momento vivido transforma-se em momento capturado, construído, e posteriormente, imaginado, um convite ao sonho. Pois, mesmo que a fotografia tenha aspectos distorcidos e diferentes do real, como cor, iluminação e perspectiva, acreditamos que ela reproduz a realidade com precisão. É como se a foto fosse o que os nossos olhos veem, como se ela fosse a realidade nua e crua. Por isso, ela é um estímulo aos nossos sonhos, uma forma de acreditarmos naquilo que construímos, e de dar veracidade e materialidade a isso.

O passado extinto transforma-se em presença atual, e a similaridade entre dois objetos ou duas realidades se torna tão próxima que somos convencidos de que essa experiência é real. Portanto, as lembranças se apossam do real e se corporificam como verdade.

A fotografia mascara sua verdadeira essência, a de ser uma reprodução do que já foi visto, um registro de um momento por ela modificado, transformando-se em um aparato para se vivenciar o presente.

> A redução do processo ao seu dispositivo físico vem, assim, sustentar uma concepção metafísica binária: de um lado, a representação das coisas do mundo; de outro, o testemunho de sua existência. Oscila entre a essência da fotografia e a existência das coisas (ROIULLÉ, 2009, p. 199).

Esse ponto de vista, de a fotografia ser vista como uma representação do real, remete à "democratização" da mesma a partir de 1940, quando a vida passou a ser registrada pelas imagens fotográficas e a memória individual e familiar passou a ser construída, tendo por base também esse suporte imagético.

A câmera passou a funcionar como uma extensão do olhar. A fotografia adquiriu o *status* não de um objeto (uma imagem num suporte), e sim de uma maneira de ver e de pensar; uma maneira de se ver no mundo. Esqueceu-se de que a fotografia não é apenas uma forma de se ver o estado físico e material das coisas existentes, mas, também, de se olhar o mundo imaterial.

A partir da descontrução desse conceito – da fotografia como um objeto de apreensão do real – torna-se interessante compreendê-la como apreensão da perda, de um rastro de algo que possivelmente esteve ali, e que pode ser reconstruído a qualquer momento, mas nunca da mesma forma. Tendo infinitas possibilidades, releituras e ângulos.

Pensando dessa maneira, a fotografia poderá ser vista como um objeto visual que mostra a diluição e o desaparecimento dos corpos, pois o momento de sua captura se torna único e extinto. Um momento congelado pelo tempo e pelo espaço, que pode ser apreendido, e ao mesmo tempo, desfeito de variadas formas, possibilitando, dessa maneira, a transformação da imagem em um substituto imaginário do real, deslocando-a. Permitindo-nos, assim, tocar o intocável e ver o que não está presente. Portanto, deveríamos prestar atenção naquilo que não vemos, não mais veremos e que perdemos. Pois, de acordo com Didi-Huberman, "ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: ver é perder, e tudo está aí" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Na fotografia, morte e eternidade são inextrincáveis, como as duas faces de uma moeda. O instante capturado ficará vagando pelo infinito. O objeto fotografado é tragado e transposto para um outro tempo, "interminável, imutável, imperecível, tempo por onde o tempo não passa, perpétuo, mas também a eternidade latente do indestrutível" (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 135). Como verdadeiros rastros que ficam para a eternidade.

Os rastros deixados pelo ausente sempre estarão presentes, porém nunca poderemos acessar o momento capturado na sua plenitude, e sempre que o fizermos, nos perderemos na vastidão de possibilidades e na incerteza da realidade. A imagem pode ser vista como um limite perto do infinito. A mera presença do signo cria, por isso mesmo, uma espécie de morte, uma nostalgia do ausente.

Contudo, ter essa consciência diante da imagem é um processo difícil, pois assumir que a imagem é distinta do objeto retratado faz parte de um processo de dessacralização que nos faz "separar de modo irrevogável do mundo dos tempos e dos lugares sagrados em que se acreditava que uma imagem participava da realidade do objeto retratado" (SONTAG, 2004, p. 171). Implica deixar de crer na veracidade total da imagem. Isso não implica em deixar de crer, mas de saber que existirá sempre um grau de fingimento entre o que vemos e o que realmente é visto, vazio que é preenchido pela crença.

A fotografia proporciona às pessoas a posse imaginária do passado, a falsa sensação de segurança. Isso porque ela nos preenche, alivia a dor da perda, ameniza o distanciamento. Traz-nos de volta o passado. Estimula nossa memória.

Para Joan Fontcuberta (1996, p. 15), "o princípio básico tanto da memória quanto da fotografia é o de que as coisas têm que morrer de forma ordenada para viver para sempre". Talvez por isso, ordenamos nossas fotografias em álbuns e construímos psicológica e cronologicamente uma narrativa para eternizá-las. Acreditamos que com isso a nossa história estará protegida diante do esquecimento, ignorando o fato do esquecimento fazer parte da nossa vida.

> Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contando que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família (SONTAG, 2004, p. 19).

Olhar a foto e reconhecer que ela representa algo imaginário faz parte do ritual familiar, mesmo que inconscientemente. Folhear o álbum é reconstruir histórias a partir de nossas lembranças; alinhavar os momentos felizes; ignorar o real; preencher o vazio deixado pela ausência. Olhar as fotos de seres amados e não presentes é pensar no imaterial. É uma forma de resgatar, através da imaginação e dos sentimentos, e de reconstituir aquilo que se foi, recorrendo, assim, à nossa memória.

"A memória será visual ou não. Mas o exercício visual dessa memória será feito em pensamento. Tudo está aí. E é por aí, sem dúvida, que a arte da memória alcança a fotografia (imagem mental)" (DUBOIS, 1993, p. 316), como o álbum de Dulcineusa, que possui uma memória em branco, em que aparentemente tudo se apagou, embora pressintamos que em alguma parte do inconsciente sobreviva armazenada sua história profunda.

A imagem mental pode ser vista como o domínio imaterial das imagens em nossa mente. Nesse domínio, as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Contudo, de acordo com Lucia Santaella, as representações visuais e as representações mentais não existem separadas,

> pois não há imagens mentais como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (SANTAELLA e NOTH, 1999, p. 150).

Dessa maneira, começo a perceber que a dualidade da imagem fotográfica deixa de ser algo próprio, passando a ser característica de toda imagem que vemos.

O contato com o álbum de família, como objeto potencializador das memórias mentais e visuais, estimulou a minha vontade de adentrar nas imagens. Assim, em *VE(lar)*, as fotografias foram remexidas, apropriadas, reconstruídas, e sua narrativa foi refeita. A imagem fotográfica já não era mais uma forma de se "ver o real".

Fig. 9 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

> [...] fomos obrigados, para "ter" o objeto, a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, seu lugar agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, não o temos como tal (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176).

Fiz como Dulcineusa e seu neto, deixei as imagens vagarem pelo infinito. Porém, no caso de Dulcineusa, as fotos estavam ausentes, as páginas estavam em branco e com isso ela e o neto criaram e recriaram suas lembranças. Em *VE(lar)*, as fotos existiam como matéria, mas o que se ausentou foi o meu rosto, minha imagem foi velada pela luz.

Pensando nesse aspecto da luz na construção da imagem, faço mais uma aproximação do trabalho, agora com o mito de Orfeu. Pois, assim como Eurídice se desfez quando os olhos de Orfeu captaram a luz emanada por ela, o meu rosto se desfez quando a câmera captou a luz refletida da imagem fotográfica.[6]

[6] O trabalho consiste em fotografar os retratos arquivados no meu álbum de família. Esse ato implica usar o *flash* da câmera para que o feixe de luz emitido seja refletido para a câmera no momento da captação da imagem, e a partir de uma angulação específica, consiga-se o apagamento do rosto.

> [...] de volta dos Infernos, Orfeu, que não aguenta mais, no auge de seu desejo, transgride finalmente o proibido. Ao sair das Trevas, volta-se para sua Eurídice, a vê e, na fração de segundo em que seu olhar a reconhece e a apreende na Luz, de uma só vez, ela desaparece. Desse modo, qualquer fotografia, no momento em que é feita, remete para sempre seu objeto ao reino das sombras (DUBOIS, 1993, p. 312).

Fig. 10 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Orfeu perde Eurídice através da apreensão da luz, assim como o rosto se desfaz a partir da luz emitida pela câmera, quando fotografo os retratos do álbum de família.

Em *VE(lar)* trabalho a questão de que olhar uma fotografia é não ver: "Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos" (BARTHES, 1984a, p. 16). Pois tudo que ela nos dá a ver gira em torno da ausência e da morte. Ela instiga nosso desejo de ver o que não pode e nem deve ser visto outra vez, ou seja, olhar uma fotografia é recorrer às imagens mentais presentes em nossa memória, dar vazão à imaginação, se permitir ver além da imagem.

Desse modo, a foto pode ser vista como um objeto que nos permite refazer fatos e negar acontecimentos que não se queira lembrar. É como se fosse um túmulo sem corpo, um vazio preenchido por uma matéria imaginária, pelas lembranças que utilizamos para preencher nossas angústias. "Uma espécie de horror ou de denegação do cheio, isto é, do fato de este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a

nós, mas morto, e deste modo cheio de angústia que nos segreda nosso próprio destino" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38).

Ou seja, tentar refazer histórias e trazer ao presente o passado através da fotografia é uma forma que encontramos de preencher o vazio com uma presença imaginária, mas que possui um limite de acesso, pois, "a distância nos detém; essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas" (BLANCHOT, 1987, p. 263). É o intangível e inatingível; não se pode tocar o ausente, e ao desaparecer em forma de matéria, o morto passa a existir pela aparição, sendo sua presença somente possível a partir do olhar, ou melhor, da sua imagem fotográfica.

Fig. 11 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Na procura desse intangível, a partir da série *VE(lar)* (Fig. 11), olhei-me através do espelho, e, ao fazê-lo, não conseguia ver o meu rosto, o que via era apenas uma impossibilidade de decifrar a luz que em mim incidia.

Então, olhei para o espelho e "voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não

se me espelhavam nem eles!" (ROSA, 1985, p. 70). Não consegui reconhecer-me, já não me reconhecia. Não fazia parte mais daquele álbum.

Já não sabia mais em que contexto me inseria, no imaginário ou real, pois meu rosto estava apagado na imagem. E eu, já nesse momento, me tornara imagem, não conseguindo me dissociar dela, sentindo-me esvair. Já não me reconhecia.

> A descontextualização não só modifica um valor de uso, mas, sobretudo pulveriza a noção mesma de que a fotografia é a prova de algo, o suporte de uma evidência. Porém, evidência de quê? Talvez evidência apenas de sua própria ambigüidade. O que fica então do documento? (FONTCUBERTA, 1996, p. 13).

Diante do dito documento, da imagem fotográfica, restava a dúvida. O álbum e suas fotografias se transformaram em um dispositivo para longas viagens. E já não me importava se elas eram reais ou imaginárias, verdadeiras ou falsas.

Segundo André Rouillé (2009), a fotografia, por mais documental que seja, não representa o real e não tem de representá-lo, pois ela não ocupa o lugar da coisa fotografada. Mas a partir do discurso que ela faz existir, fabrica o mundo, faz acontecer. E foi pensando na condição de a fotografia se transformar em discurso que revisitei as imagens do meu álbum, transformando-as.

Velando alguns detalhes das fotografias presentes em meu álbum e retirando delas rastros da minha identidade, fiz das fotografias um objeto de descaso. Segundo o senso comum, foi um ato horrível. Desfiz da imagem e transformei-a em algo ambíguo e sem vida, e segundo alguns parentes, um objeto de horror.

Destruí, de certa forma, o cânone da fotografia de família, e transformei essa imagem tão idealizada, bela e dita real, em uma imagem crítica: "uma imagem que critica a imagem [...] que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que ao nos olhar (segundo Didi-Huberman: a imagem nos olha), ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). E ao mesmo tempo dialética, pois, colocando-a em crise e criticando nossa maneira de vê-la, fiz da imagem um objeto repleto de ambiguidade, algo em total formação e transformação.

> Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformação, portanto efeitos de perpétuas deformações. No nível do sentido, ela produz ambiguidade (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173).

Assim, ao desfazer do meu rosto em *VE(lar)*, deixei claro que a imagem presente no álbum e usada, muitas vezes, para dar vida às lembranças, é, na verdade, a

representação de algo passado, que nunca mais poderá ser revivido. É um objeto ambíguo, pois nos fala de vida e morte, passado e presente, realidade e imaginação, verdade e falsidade. Uma imagem que coloca em questionamento sua origem.

Para Roland Barthes (1984, p. 118), "se a fotografia se torna horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta". Desta forma, a fotografia representa algo que está morto, mas que, paradoxalmente, permanece vivo através da sua imagem.

Sabe-se que, "num certo momento", a potência da morte faz com que ela não se mantenha mais no belo lugar que lhe atribuíram. "O cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa" (BLANCHOT, 1987, p. 261), ou quem sabe, dentro do álbum familiar.

Sendo assim, as pessoas representadas na fotografia podem estar em qualquer lugar, e para isso só se faz necessário imaginar – a sua existência não é mais física, ela se desfaz, ao mesmo tempo que se abre para uma infinidade de possibilidades. É uma imagem viva de algo morto, extinto, como se estivéssemos diante de um túmulo, onde o que vemos é uma imagem esvaziada de realidade e repleta de crença, vemos o que queremos ver, o que importa é o que vem além da representação, a presença se faz diante do vazio. De baixo da terra depositamos nova fé, pois não vemos o morto, mas acreditamos que ele está ali, queremos crer que ele se mantém intacto.

Desta forma, a imagem fotográfica servirá como um objeto para referenciar os mortos presentes na imagem, pois mesmo sendo ela realista e as pessoas representadas vivas, o que vemos é somente uma representação de algo extinto. A partir da imagem podemos sair da realidade e colocar o que ali está representado em qualquer lugar, basta acreditar. Assim, o corpo passa a se constituir como imagem, ou seja, o corpo na fotografia não é o que está lá. O que está lá são possíveis significações – um espaço aberto ao engendramento de um pensamento imagético descolado da realidade.

> Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas) (SONTAG, 2004, p. 180).

Talvez daí venha a atração que temos pelo álbum e suas imagens. Um objeto de crença no qual encontramos imagens que visitam nossa memória, revisitam nosso passado e duplicam a nossa imagem no tempo e no espaço. Que nos preenchem o vazio

e a necessidade de identificação com a nossa própria imagem, de ver o outro e ao mesmo tempo a nós mesmos, de ver a nós mesmos como os outros nos veem.

Para Maurice Blanchot (1987), olhar a si mesmo (acrescento, através da foto) se assemelha a olhar o nada. Ele abandona a ideia da simples semelhança, e percebe que pela imagem nada existe como matéria, só o imaginário. Um objeto que carrega consigo o seu próprio fantasma, que já não tem outra vida senão a do outro, e que se transforma em fantasma. As fotografias são essa condenação dos tempos. Seres instáveis, simultaneamente sincrônicos e diacrônicos. Estão aqui e agora, conosco, e ao mesmo tempo nos fornecem o testemunho do que foi. Atravessam o tempo assim como os fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é e o que será (o espectro da nossa própria morte). Assim, a fotografia é vista como tudo que nos resta do instante extinto. E, apesar de a imagem

> ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa de que ela é então a sua negação vivificante [...], corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou (BLANCHOT, 1987, p. 264).

Com isso, podemos pensar que o homem é feito à sua imagem, ou melhor, "o homem é desfeito segundo a sua imagem" (BLANCHOT, 1987, p. 262), ou que ele é refeito a cada vez que se encontra com sua imagem, com seu duplo. Portanto, "a imagem de um objeto [...] não é o sentido desse objeto e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtrai-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar" (BLANCHOT, 1987, p. 262).

> Desde que o ser humano, ainda nas cavernas, tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza, o mundo começou a ser, cada vez mais crescentemente, povoado por duplos, réplicas do visível, do imaginado e até mesmo do invisível (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 130).

No mundo real, quando algo acontece, ninguém sabe o que vai acontecer sequencialmente, mas no mundo-imagem, o que aconteceu sempre poderá acontecer da mesma maneira, ou ser modificado, a sequência dos fatos vai depender do interesse de quem faz a leitura da imagem. Assim, as pessoas se transformam em imagens e as fotos as tornam reais, fazendo-as se sentirem eternas, multiplicadas por todo o infinito, réplicas do visível.

Desta forma, conviver com a imagem fotográfica é lidar com a apreensão do real e do visível, e ao mesmo tempo, com as coisas que desaparecem, que serão impossíveis

de serem revividas, parcelas invisíveis da imagem. Uma espécie de latência, virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. Sendo em sua grande parte, segundo Philippe Dubois, uma imagem mental.

> É até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no movimento que vai desse aqui até aquele ali. São essas passagens, esses deslocamentos, essas idas e vindas que constituem literalmente o jogo de mil maneiras diferentes, do olhar do espectador sobre as fotografias (DUBOIS, 1993, p. 88).

Na procura de uma imagem mental de si mesma, ao olhar um retrato, a pessoa que olha está sempre à procura de uma relação entre ela e a imagem, entre ela e o outro; ou melhor, entre ela e a imagem mental que tem do outro ou dela mesma. Desta forma, ao olhar o morto, o retratado, o ser se coloca, sem perceber, num exercício de olhar além da imagem.

> Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente [...]. É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38).

Diante do túmulo surge a necessidade de ir de encontro ao vazio, ao desconhecido, de se desprender da realidade. Uma vontade de olhar para si e para outro e ver além da matéria.

Buscando esse vazio, diante do outro presente na fotografia, olhei-me, contudo, através da série *VE(lar)*, não me encontrei, do meu rosto restou a nudez, fui reduzida à percepção. Minha identidade foi velada e meus traços se ausentaram.

Partindo dessa ausência, comecei a questionar a relação que temos com os retratos, e como fazemos para identificar o outro e a nós mesmos nas imagens fotográficas. Nessa procura, quanto maior era a minha satisfação perante a aproximação, mais longe ficava de mim mesma. Transformei-me no Outro, que era apenas rosto e ao mesmo tempo rosto algum.

Olhar já não era mais suficiente. Diante da imagem a lembrança vacilava entre realidade e reconstrução de fatos. Selecionar o que lembrar e o que esquecer passou a ser corriqueiro. Não queria me lembrar de cada detalhe daqueles dias congelados naquela imagem. Precisava selecionar o que me interessava e reinventar o que eu bem quisesse. “Lembrar quer dizer selecionar certos capítulos de nossa experiência e esquecer o resto. Pois não há nada tão doloroso quanto à lembrança exaustiva e

indiscriminada de cada um dos detalhes de nossa vida" (FONTCUBERTA, 1996, p. 12).

Fig. 12 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Como "Ireneo Funes", personagem de Jorge Luis Borges que, em seu conto "Funes, o memorioso", é uma pessoa que nada esquece e que por não esquecer não consegue pensar: "Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair". Assim, "no abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos" (BORGES, 1972, p. 124-125).

Nesse sentido, quando apago ou velo meu rosto nas fotos de família, nas quais apareço junto aos meus familiares, estou buscando esse esquecimento, essa rasura na memória.

Buscando o esquecimento, ao invés de ser como "Funes", aproximo-me de "Mnemosine", titã da memória, inventora das palavras e da linguagem, símbolo da transmissão oral antes da invenção da escrita, preservadora do esquecimento. Quero que ela me banhe no *Lete*, pois banhada pelo rio do esquecimento, deixarei minha imagem livre para se abrir a novas formas, para se reinventar.

Fig. 13 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Como lembrar cada detalhe? Como reconstruir cada fragmento do rosto? Será que pela fotografia posso reconstituir a realidade tal como ela foi?

> A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à consciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde a outra, atrás dela, sob ela, em torno dela (DUBOIS, 1993, p. 326).

Observar uma fotografia é considerar o invisível, aquilo que a acompanha mas que não podemos ver materializado; o seu extracampo, fora do campo, espaço em *off*: aquilo que, embora perfeitamente presente, não se vê. É o que não se encontra presente na tela, mas que complementa aquilo que vemos. Designa o que existe alhures, ao lado ou em volta do que está enquadrado.

Dessa maneira, quando nos deparamos com uma fotografia, o que vemos não é o todo. O todo real pode muito bem ser uma continuidade indivisível, pois o todo não é um conjunto fechado, nunca está completamente isolado, tem sempre aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se um fio tênue o ligasse ao resto do universo.

A noção do todo é o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio, e o que o força a se prolongar num conjunto maior. O todo é, pois, como o fio que atravessa os conjuntos e confere a cada um a possibilidade de se comunicar com o outro, ao infinito. Assim sendo, um sistema fechado nunca é absolutamente fechado; mas, por um lado, ele é ligado no espaço a outros sistemas por um fio mais ou menos "tênue", e por outro, é integrado ou reintegrado a um todo que lhe transmite uma duração ao longo desse fio.

Sendo assim, a fotografia se comporta como um pequeno fragmento que representa um todo que não está ali materializado, mas que não deixa de estar presente. Um suporte que carrega com ela vestígios do que se foi, mas que se coloca aberto a outras ordens discursivas. Dessa maneira, e seguindo esse raciocínio, *VE(lar)* se propõe a abrir novos caminhos indo em direção ao que não se vê representado, ao que está além do recorte, do fragmento e da imagem.

> As obras inventam formas novas; para responder a elas – e se a interpretação quer de fato se mover no elemento do *responso*, da pergunta devolvida, e não no da tomada de posse, isto é, do poder – que há de mais rigoroso que o discurso interpretativo inventar por sua vez novas formas, ou seja, a cada vez modificar as regras de sua própria tradição, de sua própria ordem discursiva? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 178, grifo do autor).

Indo em direção a uma imagem que Georges Didi-Huberman (2010, p. 178) chama de "imagem de memória e crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário, uma imagem dialética que através do trabalho crítico da memória, confronta tudo que resta como indício de tudo o que foi perdido", proponho, a partir de *VE(lar)*, que a imagem não se detenha diante da representação, e que a memória possa agir de uma forma a dar-lhe corpo para voar pela vastidão do pensamento.

Fig. 14 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

Como bem diz Italo Calvino: "qualquer interpretação nos deixa insatisfeitos; se há uma mensagem, é a que se colhe nas sensações e nas coisas, sem as traduzir em palavras" (CALVINO, 2010, p. 183). Às vezes, torna-se impossível traduzir em palavras o que vemos, e vice-versa. E o que acaba por nos restar é a experiência.

> Nesse exercício parece que comecei a flutuar, a sensação de leveza tomou posse do meu ser, olhei-a e o que via já não era mais sua imagem. Penetrei-a através de seus lindos olhos azuis e consegui tocá-la. Sua mão afagava meu sentimento de tristeza trazido por sua ausência. O azul do céu confundiu-se com o azul do mar, e a linha do horizonte se desfez diante do meu pequeno delírio. Tornamos-nos um só corpo, estávamos a sós e juntas novamente. Queria tê-la para a eternidade e por um curto período de tempo pude ter isso.

Termino este capítulo fortalecendo a certeza de que nossas sensações devem sempre estar livres de preconceitos e medos, viajar diante de uma imagem não se concretiza em pecado. Já somos imagem desde nossa aparição inicial e convivemos com o delírio desde o reconhecimento do primeiro ponto de luz captado por nossos olhos.

Aprendemos a significar as nossas sensações e dependemos da linguagem para tentarmos dar um pouco mais de concretude para a nossa existência. Vivemos em um mundo de imagens que, muitas vezes, precedem a realidade, e o que vemos pode ser fruto da imaginação. Conviver com a imagem é uma maneira de ressignificar nossa existência.

# Capítulo 2

# "O CAÇADOR DE AUSÊNCIAS"[7]

> Sabem aquela misteriosa luz que parece arredondar o escuro quando apagamos todas as luzes?
>
> *Mia Couto*

Retomando a Mia Couto com um fragmento retirado de seu romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, discutirei o princípio segundo o qual "a fotografia é sempre uma mentira", pois "tudo na vida está acontecendo por repetida vez" (COUTO, 2003b, p. 50-51).

> (...)
> Dulcineusa fixa a inexistente foto de ângulos diversos. Depois, contempla longamente as mãos como se comparasse com a imagem ou nelas se lembrasse de um outro tempo.
> – Pronto, agora vá. Me deixe aqui, sozinha.
> Vou saindo, com respeitosos vagares. Já no limiar da porta, a Avó me chama. Em seu rosto, adivinho um sorriso:
> – Obrigada, meu neto!
> – Obrigada porquê?
> – Você mente com tanta bondade que até Deus lhe ajuda a pecar
> (COUTO, 2003b, p. 50-51).

Enfatizarei neste capítulo a possibilidade de "pecar" diante da fotografia, visto que ela nos instiga a isso e nos aproxima da imagem especular.

> Toda fotografia é uma ficção que nos apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa (...) (FONTCUBERTA, 2010b, p. 13).

Segundo Fontcuberta (2010b, p. 13), um bom fotógrafo pode ser visto como aquele que mente bem a verdade. É aquele que utiliza a fotografia como testemunha da existência de algo. Mas isso não implica que esse algo tenha uma existência verdadeira, pois o peso do real vem do fato de a fotografia ser um traço, e não mimese. Isso porque, apesar da possibilidade de a imagem ser vista como objeto e o objeto como imagem, a fotografia representa uma técnica privilegiada para a criação de uma alucinação

[7] Alusão ao conto "O caçador de ausências", em COUTO, Mia. *O fio das missangas*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

verdadeira, já que ela se materializa como uma imagem que participa da natureza, mas não é a natureza. Dessa forma, ela se assemelha ao *trompe l'œil*,[8] técnica utilizada na pintura para simular, através do realismo pictórico, a existência de algo real.

> Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico "presta contas do mundo com fidelidade" (...). A fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, não pode mentir. Nela a necessidade de "ver para crer" é satisfeita. A foto é vista como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (DUBOIS, 1993, p. 25).

A câmera testemunha aquilo que aconteceu, esse é o consenso que existe em relação ao filme fotossensível,[9] de que ele está destinado a ser um suporte de evidências. Pretendo colocar em questão essa ideia, por considerar que isso é somente uma convenção que se fixou em nossa consciência. Seguindo o que Joan Fontcuberta diz em relação à fotografia – que ela "atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas. Um gesto hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia de quem justamente diz personificar a Verdade e a Vida" (2010, p. 13) –, podemos pensar que ela atua no desejo e no imaginário de forma a nos fazer acreditar na sua verdade e no seu caráter de índice, atuando como um *trompe l'œil*, como um simulacro do real, um mentira consentida, um fingimento.

A fotografia, desde o século XIX, era considerada a imitação mais perfeita da realidade. Era vista como uma técnica automática, natural, objetiva e que não sofria a intervenção da mão humana. O seu papel era conservar o traço do passado ou auxiliar a ciência na apreensão do real. Pensava-se que ela podia transmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza. Esse era o ponto de vista comum em que o saber trivial se fundamentava.

> Em 1853, Albert Bisbee escreveu em seu manual sobre a daguerreotipia: "Uma das principais vantagens do daguerreótipo é que ele atua com tamanha capacidade de certeza e magnitude que as faculdades humanas resultam, ao

[8] Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: *tromper*, "enganar", *l'œil*, "o olho". A imagem representada com o auxílio do *trompe l'œil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional.

[9] Atualmente, os filmes fotossensíveis são muito pouco utilizados, pois foram substituídos, na sua grande maioria, por sensores de captura digital. A imagem, que era fixada em uma película sensível (o filme fotossensível), hoje é codificada e transformada em informação digital. Esse aspecto, da relação entre analógico e digital e seus aparatos, será desenvolvido nas Considerações finais desta dissertação.

> seu lado, absolutamente incompetentes [...] Daí que cenas do maior interesse possam ser transcritas e legadas à posteridade do poeta ou do pintor." "Os próprios objetos se delineiam e o resultado é verdade e exatidão" (FONTCUBERTA, 2010b, p. 20).

Seguindo esse conceito, de que a fotografia, ou melhor, o daguerreótipo, desde sua invenção, foi visto como um aparato para representar a verdade e a exatidão, podemos explorar um pouco mais esse pensamento.

Quando o daguerreótipo foi inventado, ele era visto como o espelho do real, e por causa desse raciocínio foi chamado de "espelho com memória", um objeto mágico que refletia o real e fazia com que o momento pudesse ser apreendido e eternizado. Era uma maneira, para muitos, de materializar a realidade e fazer com que ela se perpetuasse.

Fig. 15 - Daguerreótipos de autores desconhecidos. <http://www.bostonathenaeum.org/node/669>.

> A expressão dada à fotografia como "espelho com memória" foi proposta por Oliver Wendell Homes, em 1861, para qualificar o daguerreótipo e pegou com tanta força que foi utilizada mais tarde como título genérico de vários tratados de fotografia. De fato é verdade que introduz os dois eixos temáticos mais proveitosos para discutir certo estatuto do fotográfico, a memória e o espelho (FONTCUBERTA, 2010b, p. 25).

O famoso "espelho com memória", o daguerreótipo, é um processo fotográfico anunciado pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre em 1839, que consiste em fixar uma película de prata pura no cobre, sensibilizada com vapor de iodo, obtendo uma imagem positiva direta e única a partir de uma câmara escura. A superfície prateada

reluzente produz conforme o ângulo em que se observa, ora uma imagem negativa, ora uma imagem positiva.

O daguerreótipo era apresentado em luxuosos estojos decorados – inicialmente em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelite – com *passe-partout* de metal dourado em torno da imagem e dotado de elegante forro de veludo, como podemos ver na fig. 15.

Esse aparato foi uma invenção revolucionária, tendo modificado a relação entre imagem e realidade. As pessoas, os momentos, os hábitos, etc., eram reproduzidos a partir do aparato fotográfico, e a fotografia passou a ser encarada como a forma mais fidedigna e realista de se comprovar a existência de algo.

A partir do daguerreótipo, pode-se perceber que a crença no estatuto de verdade fotográfica surge juntamente com a manipulação do aparato. Mesmo sabendo que a fotografia já surgiu a partir de mecanismos de manipulação e idealização, raramente se admite que ela é a representação de uma realidade construída, uma ficção.

Fig. 16 - Daguerreótipos de autores desconhecidos. <http://www.bostonathenaeum.org/node/669>.

Para exemplificar esse raciocínio, tomemos a Fig. 17 como objeto de discussão. E a partir dela, observaremos que o método de retratatar uma cena, por meio da técnica de daguerreotipia, era elaborado e passava por processos de manipulação. Observando-a, identificamos um homem notável sentado em uma cadeira segurando um livro com sua mão posta em uma mesa, e mais atrás à fotografia, uma janela com vista para a torre da Igreja da rua Brattle (Fig. 17). Se pensarmos nas possibilidades técnicas disponíveis na época, poderemos perceber que com as lentes e o maquinário existentes nesse período inicial da fotografia, não seria possível retratar essa cena com uma exposição única do filme. Para conseguir uma imagem nítida do ambiente externo seria necessária uma exposição muito longa que deixaria o homem retratado desfocado ou borrado. Dessa forma, provavelmente a imagem teve que ser produzida em dois momentos distintos, para que, posteriormente, fosse realizada a sua junção em uma mesma imagem. Então, para conseguir o resultado desejado, a imagem foi programada tecnicamente.

Fig. 17 - Southworth & Hawes, *Man Seated Beside a Window Showing Brattle Street Church*. Daguerreotype, 1850. Matthew R. Isenburg Collection. < http://www.photographymuseum.com/phofictions1.html>.

Na Fig. 18 podemos ver a rua Brattle de um ponto de vista mais amplo e observar melhor a igreja e sua torre.

Fig. 18 - View of Brattle St. and church, 1855 (Bostonian Society). <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/1855_BrattleSt_BostonianSociety.png>.

Os manuais de fotografia de 1858 já forneciam instruções para o uso de máscara e exposições múltiplas, assim era possível uma pessoa aparecer duas vezes em uma única fotografia; e clones humanos eram criados através de uma câmera.

Fig. 19 - J.C. Higgins & Son, *(Bath, Maine): Triple Exposure with Barrel*. Albumen cabinet card, 1890. <http://www.photographymuseum.com/phofictions1.html>.

Tudo isso mostra que, desde o seu nascimento, a fotografia já expressava uma realidade manipulada, demonstrando que, apesar da crença de que ela representa o real, a fotografia já surgiu representando o imaginário de uma época, de uma sociedade, ou seja, ela representa uma realidade idealizada, construída a partir de um aparato óptico que apesar de captar, através da luz, rastros da realidade visual, ela também manipula e

transforma-a. Portanto, o que vemos através de uma fotografia nunca será igual à realidade do tempo presente. A imagem fotográfica será sempre uma maneira diferente de se ver a realidade.

Em 1861, o fotógrafo e filósofo Cornelius Jabez Hugles[10] já se questiona a respeito do caráter documental da fotografia propondo que ela pudesse ser também uma imagem de deleite estético. "Até agora a fotografia se contentou em representar a Verdade. Não pode ampliar seu horizonte? Não pode aspirar também plasmar a Beleza?" (FONTCUBERTA, 2010b, p. 19).

Porém, eram poucos os que pensavam dessa maneira à época; e até mesmo hoje a fotografia ainda é vista, por muitos, como um documento que comprova a veracidade das coisas. Felizmente, existem movimentos que demonstram o quanto esse pensamento é arriscado; e mesmo sendo uma maneira de se eternizar momentos, esse aparato sempre estará cercado de armadilhas técnicas, visuais e culturais.

Fig. 20 - Cornelius Jabez Hugles. <http://www.npgprints.com/search/keywords/%28Cornelius%29%20Jabez%20Hughes>.

[10] Nascido na Inglaterra em 1819, Hughes começou sua carreira fotográfica em 1847 como assistente no estúdio de John Jabez Edwin Mayall, em Londres. Após um breve período trabalhando em Glasgow, ele voltou para Londres em 1855 para assumir a propriedade do estúdio de Mayall. Hughes, e mais tarde construiu seu próprio estúdio, na Ilha de Wight, onde muitas vezes fotografava a rainha Victoria e a família real. Mais para o fim de sua vida, ele se juntou com seu assistente, Gustav Mullins, para formar uma nova parceria, Hughes & Mullins. Hughes era popular tanto como fotógrafo de retratos e como escritor da área da fotografia.

Os pictorialistas também tentaram ir contra esse culto dominante da fotografia como uma simples técnica de registro "objetivo" e "fiel" da realidade. Mas ao tratarem a foto como uma pintura, e apesar de a terem manipulado de diversas maneiras, continuaram o discurso dominante, ou seja, o da mimese. Saindo da necessidade de se representar o real a partir de um aparato técnico, passaram a utilizar esse aparato como uma nova possibilidade técnica para a pintura.

Fig. 21 - Edward Steichen, The Little Round Mirror, 1901. <http://artblart.wordpress.com/tag/edward-steichen-alfred-stieglitz/>.

A partir das figuras 21 e 22, produzidas por fotógrafos pictorialistas, podemos perceber como a fotografia passa a se beneficiar de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução e manipulação. Porém, o modo de entendimento dessa época, de que ela era uma forma da natureza representar a si mesma, não foi alterado.

Ela continuou sendo vista por sua capacidade de mostrar um objeto sem ocultações, ou seja, seus aparatos técnicos e realistas se mantiveram como pontos principais.

Fig. 22 - Gertrude Kasebier, *The Gerson Sisters*, 1906. <http://www.all-art.org/20ct_photo/Kasebier1.htm>.[11]

> Alfred Stieglitz, ponte entre as práticas pictorialistas e documentais do século XIX e a modernidade do XX, declarou: "A beleza é minha paixão; a verdade, minha obsessão." E, apenas alguns anos mais tarde, radicalizaria essa máxima afirmando que "a função da fotografia não consiste em oferecer prazer estético, mas proporcionar verdades visuais sobre o mundo". As

[11] Gertrude Käsebier (1852-1934) fez parte do grupo Foto-secession – associação surgida nos Estados Unidos em 1902, liderada pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (1864 - 1946), com o objetivo de reunir praticantes do pictorialismo e promover seu reconhecimento como meio de expressão artística. Gertrude Käsebier, ainda em vida, chegou a ser reconhecida como uma das mais importantes personalidades da fotografia nos Estados Unidos e morreu no ano de 1934, seu nome figura entre os renomados da fotografia.

> décadas seguintes serviriam para averiguar como deveriam ser entendidas essas "verdades visuais", se é que podiam sê-lo de alguma maneira (FONTCUBERTA, 2010b, p. 10).

Alfred Stieglitz, juntamente com outros fotógrafos da época como Edward Steichen e Gertrude Kasebier, por volta de 1902, propôs o deslocamento da fotografia para o campo das artes a partir do pictorialismo. Porém, por volta de 1907, Stieglitz direciona seu trabalho para os pressupostos da fotografia direta, e começa a valorizar aspetos técnicos, como: máxima resolução, fiel tradução da escala tonal, instantaneidade, etc.

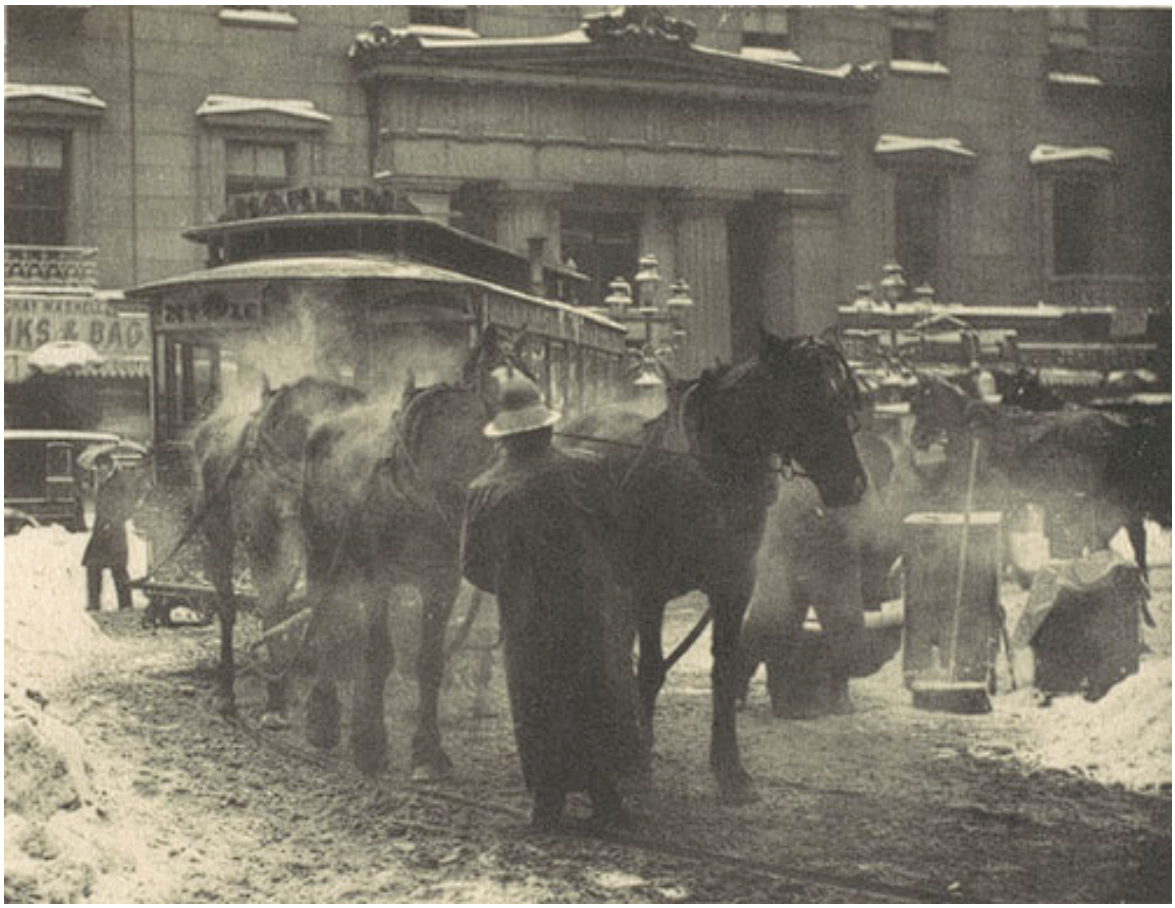



Fig. 23 - Alfred Stieglitz, *The Terminal*, 1892

A partir desses conceitos, por volta de 1925, surge a Nova Objetividade na Alemanha, conhecida como um estilo realista que propunha uma fotografia puramente objetiva. Seu maior representante é Albert Renger-Patzsch, autor de fotografias que se caracterizam por linhas fortes, documentação factual e grande realismo. Outro expoente do movimento é August Sander.

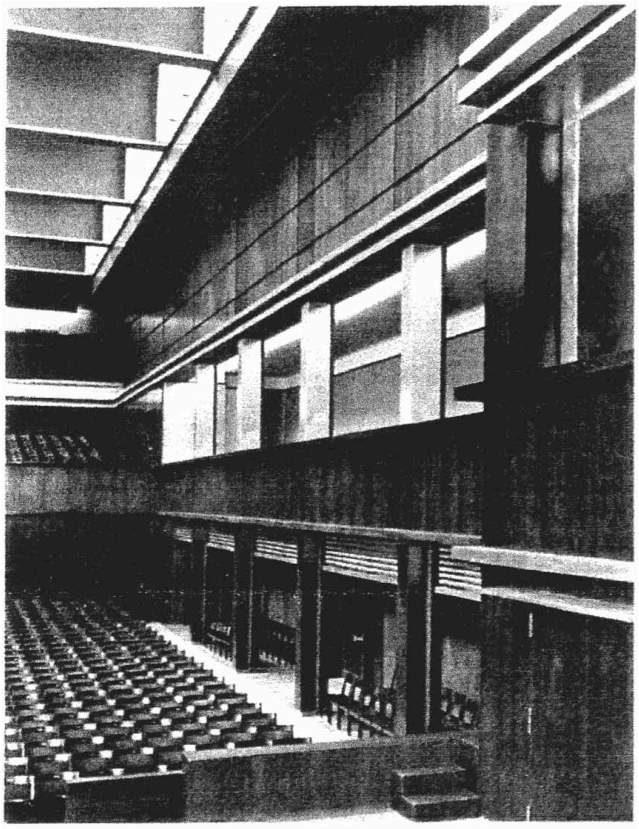


Fig. 24 - Albert Renger-Patzsch. <http://wineandbowties.com/art/image-objectivity>.

Fig. 25 - August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. <http://www.theglassmagazine.com/forum/article.asp?tid=375#title>.

No século XX, a partir de movimentos que consideravam a fotografia como transformadora da realidade, dá-se abertura para o livre mimetismo recorrendo à efeitos de construção do real. Novos movimentos surgem explorando ângulos inusitados e recortes que fogem da intenção de representação fiel da realidade. Um momento importante é o construtivismo russo, e artistas como Alexander Rodchenko e László Moholy-Nagy ampliaram as possibilidades da fotografia, incutindo o desafio de mostrar o mundo de uma forma diferente e inusitada, iniciando a história da fotografia abstrata. Estes movimentos foram importantes para a construção da ideia que construo neste texto, para quebrar barreiras e para descontruir crenças.

Fig. 26 - Alexander Rodchenko, *On the telephone*, 1928. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/photography.html>.

Com os surrealistas, representados na fotografia principalmente por Man Ray, a fotografia abstrata conquista seu espaço. Man Ray retoma a técnica criada por Henry Fox Talbot no início da história da fotografia, rebatizando-a de rayografia, técnica hoje conhecida por fotograma. A ideia é colocar objetos diretamente sobre o papel

fotográfico, no laboratório, sem o uso do negativo, pesquisando formas abstratas em ricas gradações de cinzas, luzes e sombras.

O valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível, é recolocado em questão – a fotografia deixa de ser realista por excelência. Surge a desconfiança diante da objetividade, da neutralidade e da naturalidade do meio fotográfico na sua reprodução da realidade. A foto passa de espelho do mundo a codificador das aparências. Deixa de ser a vista como a verdade, já não se acredita piamente na foto como se acreditava. A dúvida começa a sondar esse aparato e seus resultados.

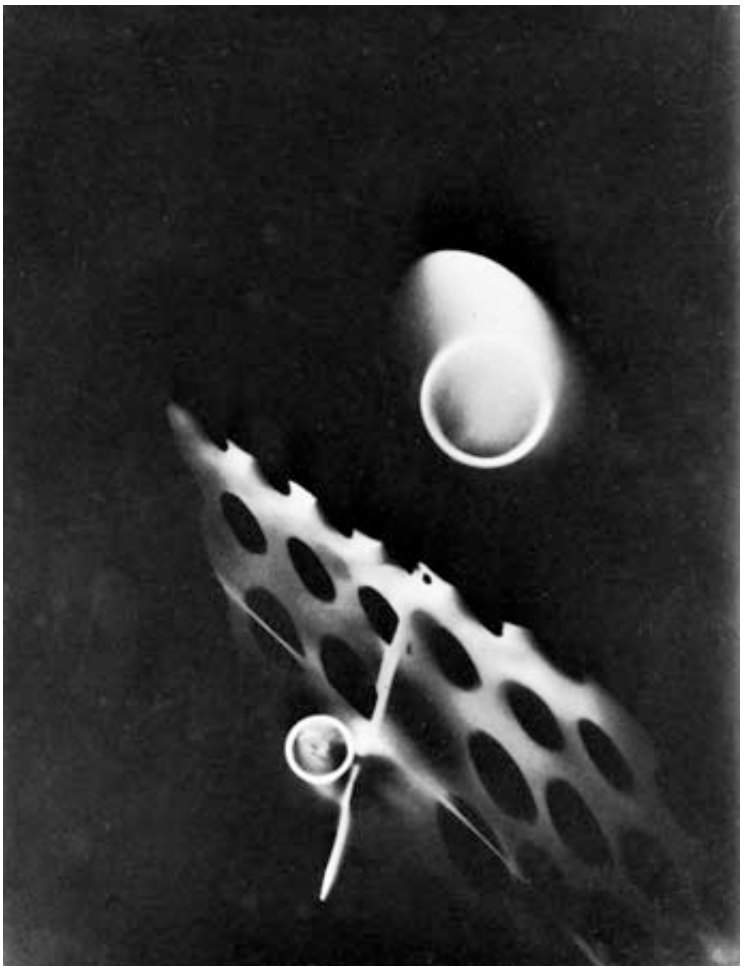


Fig. 27 - Laszlo Moholy-Nagy, *Photogram*, 1926. <http://www.britannica.com/EBchecked/media/39409/Photogram-photogram-by-Laszlo-Moholy-Nagy-1926>.

Os detalhes, o fragmento e a imagem se vestem de pontos que lhes dão significado. O que interessa é o que atrai o olhar, não importa se é algo significativo de fato para a imagem, mas, sim, se o é para quem olha a imagem.

> Às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um "detalhe" me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse "detalhe" é o *punctum* (o que me punge) (BARTHES, 1984, p. 68).

Fig. 28 - Man Ray, *Fotograma*, 1922-1928. <http://gurtekh.blogspot.com/2011/04/man-ray.html>.

Roland Barthes (1984) considera que o imaginário, os aspectos culturais e pessoais são considerados parte do processo de reconhecimento da imagem fotográfica. Segundo ele, o *punctum* de uma fotografia é o que nela nos atrai, aquilo que nos toca. Por isso, podemos propor que o *punctum* nasce de uma situação pessoal, é a projeção de uma série de valores que procedem de nós, que não estão originariamente contidos na imagem. "O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)" (BARTHES, 1984, p. 46), é um "detalhe", um objeto parcial. Delimitado ou não, trata-se de um algo a mais, mas que já está na foto. Um ponto de paradoxo, ao mesmo tempo que permanece como um "detalhe", preenche toda a fotografia.

> O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: não somente para "o resto" da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intricados (BARTHES, 1984, p. 89).

E ainda:

> Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Essa alguma coisa, de um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório) (BARTHES, 1984, p. 77).

A origem da dimensão alucinatória da imagem fotográfica permite que o que é falso no nível de percepção possa ser verdadeiro no nível do tempo. Dessa forma, abre-se uma nova visão da foto: ela nos permite criar o "real".

Neste texto, falo da fotografia como construção do real, porque a vejo, mesmo aquela documental e desprovida de subjetividade, como uma forma facilmente manipulável de se dizer uma verdade. Não vejo o aspecto manipulável como algo negativo, mas, sim, como uma realidade construída, rica de possibilidades de interpretações [12].

> Devemos enterrar a falácia de que o procedimento fotográfico é "natural", "automático", "espontâneo", carente de filtros culturais ou ideológicos. Talvez o que aconteça seja justamente o contrário e que detrás dessa suposta transparência se esconda o complexo dispositivo que inculque um determinado *état d'esprit* diante de uma imagem reconhecida como "fotografia" (FONTCUBERTA, 2010b, p. 20).

Desta forma, a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos que irão influenciar a sua leitura, e dependerá, também, da ação do espectador diante dela para se concretizar como tal. Pois a foto quase não tem uma significação absoluta nela mesma, seu sentido é determinado por sua relação com o objeto e a sua situação de enunciação. A sua existência depende não só do que nela está representado, mas também de quem irá vê-la e das circunstâncias desse momento. Dessa forma, qualquer foto pode ser analisada de acordo com a interpretação e transformação do real realizada pelo espectador.

A fotografia-documento serviu durante muito tempo para representear o real, ordenar o visual e torná-lo crível, uma ordem acima do verdadeiro e do falso. Mas, ela

[12] Um ótimo exemplo para essa discussão é o capítulo "A tribo que nunca existiu" em *O beijo de Judas: fotografia e verdade* de Joan Fontcuberta.

deixa de ser vista somente pelo viés documental e começa a considerar que entre o real e a imagem existe uma série infinita de outras imagens, invisíveis e operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Podemos dizer que a fotografia-documento apoiava-se na ilusão, ignorando tudo aquilo que preexistisse virtualmente ou efetivamente além da imagem. Porém,

> as crenças modernas revelaram seus limites, e o mundo tornou-se muito complexo para que, também com ele, a fotografia-documento pudesse estabelecer um elo pertinente. Mas, sobretudo, o regime de verdade mudou. A verdade do documento não é mais a verdade da expressão. Outras imagens, outras tecnologias parecem dispor de trunfos mais bem adaptados aos tempos atuais. A perda do elo com o mundo, ou o declínio da imagem-ação, é um dos aspectos da crise da fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009, p. 139).

De acordo com Rouillé (2009), esse sintoma da perda do elo com o mundo manifesta-se na prática, o que importa é uma imagem, e não o mundo, que passou a servir de referente. As imagens passam a ocupar o lugar das coisas, tendendo a tornar-se mundo.

Assim, a fotografia-documento deixou de ser vista como objeto transmissor da "verdade", passando a ser questionada. As mentiras, falsas realidades, por ela sustentadas vieram à tona. A imagem fotográfica deixou de ser objeto detentor da verdade, e desde então a ser vista também como expressão. "Enquanto a fotografia-documento era apenas uma das engrenagens da máquina de capturar o real sem falhas, a fotografia-expressão o reabilita, colocando-o no centro do processo" (ROUILLÉ, 2009, p. 176).

De acordo com Rouillé, (2009, p. 177), o ato de fotografar e ser fotografado passa a ser visto como um diálogo, uma relação mediada pela câmera. E a intenção que antes se tinha de fotografar a realidade com perfeição para reforçar o caráter documental da foto deu lugar a uma liberdade maior de se fotografar, ou seja, o conceito de verdade fotográfica passou a ser uma categoria pouco operativa.

Segundo Fontcuberta (2010b), de alguma forma, só conseguimos mentir diante da realidade, e o ato de fingir e de aceitar o fingimento passou a ser corriqueiro. A imagem fotográfica, aparato veiculador da verdade, passa a ser uma maneira de se falsear momentos, lugares, pessoas. Através dela tudo é possível, a mentira pode transforma-se em verdade diante de nossos olhos crentes. O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro: entre "mentir bem" e "mentir mal. Também Umberto Eco discorre sobre isso ao afirmar que:

> Sabemos que alguém, ou por *mise-en-scène*, ou por efeitos ópticos, ou por misteriosos jogos de emulsão, solarização, *et similia*, pode ter feito aparecer a imagem de alguma coisa que não era, que não foi nem será nunca. A foto pode mentir (ECO, 1989, p. 34).

Assim, diante do exposto acima, a fotografia deixa de ser sujeito e passa a ser objeto praticante da ação, ela também passa a "mentir". Em um movimento circular, ela passa a praticar o ato de falsear as coisas, e seus caracteres advinhatórios, ritualísticos e imaginativos passam a ser considerados.

Enfim, o jogo começa! E já que é para jogar, joguemos! E já que é para falsear, falseemos! Afinal, quem nunca pecou, atire a primeira pedra! Como ainda não fui atingida por nenhuma, proponho que comecemos a pecar e entrar um pouco mais nessa história.

Diante do espelho e seu reflexo da verdade e lembrança, percebo o milagre: a miragem, a fantasia. Percebo que posso "mentir", assim como também o posso através da fotografia. Ambos, o espelho e a fotografia, se aproximam, e diante das suas similaridades, me confundo. O fragmento a seguir, escrito por Gregory Bateson, narra de uma forma quase imagética esse encontro entre o espelho e a fotografia diante do homem, que também interroga a respeito da sua existência diante a sua imagem, ou melhor, a sua imagem dupla, seu ser duplicado:

> Um homem se questionava sobre o espírito presente não na natureza, mas no fundo do espelho diante do qual se reencontrava cada manhã. Ele perguntou-lhe, fixando-o profundamente: "Será que um dia você poderá ver como eu te vejo, ver como um ser humano?" O espelho começou a refletir longamente e analisar quais seriam suas maneiras próprias de ver e de olhar. Enfim, ele imprimiu sua resposta sobre o fundo do estanho, como todos os espelhos fazem. O homem extasiou quando descobriu essas palavras, impecavelmente traçadas sobre a superfície polida: "Isto-me-lembra-uma-história?" Aturdido ainda, o homem lhe perguntou: "O que é uma história?" O espelho lhe respondeu: "São pequenos nós, maneiras de ser atadas e reatadas, modos de ser reunidos, como você e eu estamos neste momento." Acrescentou:– Minha história não é apenas a sua, a de seu pai e de sua mãe, a história do feto que você foi e – antes disso – a história do nascimento da animalidade e a história da emergência da vida; é também a história do nascimento da sombra e da luz, a história dos seus olhos que aprenderam a ver e não poder ver, a história das representações humanas e da perspectiva, a história das imagens que fabrico e das imagens que você concebe para tentar se entender. Todas essas histórias são escritas em mim e em você, mesmo que elas não sejam, dentro de nós, imediatamente legíveis.
> O espelho, então, estremeceu e, em seguida, esfacelou-se no chão. Perante o homem, havia apenas uma fotografia (BATESON, 1979, *apud* SAMAIN, 1998, p. 130).

A partir desse fragmento, podemos propor que a realidade é uma narrativa construída pelos momentos vividos e fixada pelas sensações, principalmente pela imagem. Ou melhor, a realidade é substituída pela fotografia que se apossa do *status* de espelho do real. Perceber a diferença entre imagem e realidade, verdade e mentira, torna-se uma tarefa complexa. Por isso, ambos – o espelho e a fotografia – não devem ser vistos como verdades, pois eles apenas refletem o real, materializam uma presença, mas a distorcem, ao mesmo tempo. Olhar algo que foi refletido é olhar algo duplicado e alterado pela presença da luz, do tempo e de uma matéria presente não mensurável. É olhar a si próprio através da ação de um suporte que é capaz de refletir algo, e ao mesmo tempo alterá-lo.

> De fato, é comum que as imagens que a câmera proporciona sejam identificadas com as refletidas por um espelho. Do espelho dizemos que nos "devolve" a imagem, como se a imagem já fosse nossa, como se entre a imagem e o rosto existissem laços de correspondência infinitesimal, ou como se o reflexo houvesse duplicado fisicamente o objeto. No fundo, é a mesma sensação que esperamos da imagem fotográfica ou, pelo menos aquela que supomos que deve ter infundido em sua origem. Essa similitude se origina no fato de que o espelho, como superfície refletida, é o suporte de uma carga simbólica extremamente rica na ordem do conhecimento. Então, o que o espelho reflete? (FONTCUBERTA, 2010b, p. 25-26).

O espelho, assim como a fotografia, pode refletir a realidade; porém ambos nunca poderão refletir a realidade por inteiro, pois o que eles representam são sempre recortes, fragmentos da realidade. E o ser, o que ele representa?

Será que poderíamos dizer que o ser é uma imagem? Pois, pensando bem, se considerarmos que o ser se forma através da imagem, então podemos dizer que o ser é imagem, que somos todos, a princípio, imagem. E é a partir dela que formamos nossos laços, assumimos um modo de vida, enfim, é a partir dela que iniciamos uma ficção sobre quem somos.

O eu imaginário, total e completo, nunca corresponderá totalmente à realidade, e o eu (unidade corporal) forma-se fora de si. É uma existência extracorpórea, pois para a formação do eu tem-se que renunciar a si e confundir-se com o espaço. O eu se perde no ambiente e encontra uma tela de projeção no outro. Esse inacabamento faz com que a imagem tenha uma função primordial no estabelecimento da relação entre o organismo e sua realidade.

É através da imagem, assumida ou apropriada, formada na exterioridade do sujeito, que o eu assume uma forma. Portanto, é partindo de uma experiência fora do

corpo que o sujeito se encontra com o seu duplo. Nesse encontro, o sujeito pode sucumbir à imagem (daí um encontro fadado ao fracasso com a realidade), ou se perder (paradoxalmente, para encontrar-se) no outro. Dessa maneira, o eu, alienado no outro, não compreende que é ele o meio para conseguir o que deseja.

Seria a fotografia uma outra forma do ser alienar-se em si mesmo e no outro? O que torna a fotografia tão próxima e tão distante do espelho?

> O que torna a fotografia semelhante a uma imagem especular? Uma convicção pragmática segundo a qual a câmera escura deveria dizer a verdade tanto quanto o espelho, e, de qualquer modo, atestar a presença de um objeto impressor (presente no caso do espelho, passado no caso da fotografia) (ECO, 1989, p. 33).

É através do espelho que vemos uma imagem captada a partir do reflexo da realidade, um objeto que possui uma materialidade presente, real, porém momentânea. Já na fotografia, essa materialidade se perpetua por meio do suporte fotográfico, contudo, o objeto por ela reproduzido recorrerá ao passado, a uma materialidade extinta pelo tempo.

> O que significa, de fato, ser capaz de viver de nossa forma mesmo quando ela não insiste mais em nós, não nos dá mais vida e não é mais o lugar onde pensamos? O que significa ser capaz de viver nas formas mesmo quando elas abandonaram as coisas, os objetos, cuja natureza definia, mas ainda não se tornaram os nossos conteúdos psíquicos (ainda que possam vir a fazê-lo)?[13]

Mas de onde vem esse fascínio em se tornar imagem? Essa faculdade de reconhecer-se (ou de mal reconhecer-se) no sensível, de identificar-se com ele, de trocar-se por uma imagem que é algo ainda mais estranho e profundo, mais profano e cotidiano.

## 3.1 Fenômenos sutis

> Se quer seguir-me, narro-lhe, não uma aventura mas uma experiência
> Sim, são para se ter medo, os espelhos
>
> *João Guimarães Rosa*

Diante do espelho podemos perceber como nos damos a ver ao outro, na nossa concretude, na nossa materialidade? Como seria nos ver sem levar em consideração o

[13] CERA, Flávia. Verbete Espelho, SOPRO Panfleto Político-Cultural, n. 55, julho 2011. Disponivel em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/espelho.html>.

nosso imaginário, a imagem que criamos de nós mesmos? Será que as fotografias seriam a resposta para essa pergunta? São elas que comprovam como somos? Diante da imagem revelada, o mistério assombra. Se é a imagem fotográfica que nos diz como somos diante do visível, então por que mesmo que "tirados de imediato, um após o outro, os retratos sempre serão entre si muito diferentes" (ROSA, 1985, p. 65)? E diante do espelho, porque é que somos, a cada olhar, tão iguais e ao mesmo tempo tão diferentes?

A história nos mostra: "a fotografia pode ser contemplada como um diálogo entre a vontade de nos aproximarmos do real e as dificuldades para fazê-lo. (FONTCUBERTA, 2010b, p. 9). O olhar supersticioso estará sempre presente, pois, juntamente com a expectativa de se ver a realidade, teremos sempre presente o invisível, o registro do desaparecimento, o fantasma da morte, o fascínio, e sempre a dúvida.

> O medo de que a imagem nos roube a alma está enormente estendido, inclusive além da superstição e da magia negra, e pode adotar múltiplas variáveis, das estatuetas de vodu aos espelhos como objetos maléficos. No Congo, por exemplo, algumas tribos de língua banto utilizam amuletos antropomórficos com um pequeno espelho na área do umbigo, cuja função consiste justamente em arrancar e aprisionar a alma do inimigo invocado. Contudo, a imagem de um espelho é fugaz e o reflexo não fica retido. A fotografia, ao contrário, "espelho como memória", como foi chamado o daguerreótipo, imobiliza nossa imagem para sempre, como toda minúcia de detalhes e a verdade como pátina. Uma imobilização e um aprisionamento que nos aproximarão inelutavelmente à ideia de morte (FONTCUBERTA, 2010b, p. 21).

Dessa forma, a imagem – seja ela refletida no espelho ou impressa no suporte fotográfico de maneira realista – causará no ser humano a sensação de estar diante da realidade, mas ele estará diante da representação de uma realidade idealizada pelo sujeito.

Essa realidade capturada e transformada pelo nosso imaginário e olhar, será sempre uma tentativa de o sujeito voltar-se a si, e encontrar a resposta da sua existência. O sujeito, temendo o vazio da sua existência, espera que a realidade por ele idealizada seja sempre materializada, no caso da nossa discussão, através do aparato fotográfico, causando-lhe a falsa sensação de perpetuidade. Essa realidade, portanto, é um ideal criado pelo ser para que ele possa se reconhecer e ao mesmo tempo se afirmar como objeto real, concreto e imortal. É uma forma de autoafirmação e reconhecimento através da sua imagem e semelhança. Diante da procura desse autoconhecimento, Guimarães Rosa ilustra:

> O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo (ROSA, 1985, p. 65).

Assim, o espelho assume a função de auxiliar as pessoas na evolução da consciência e busca da verdade, transformando-o em um simulacro enganoso e abissal, sendo aquilo que nos induz ao erro, aquilo que nos revela um mundo despedaçado, deformado e fantástico. Sua presença se transforma em dupla negação (ausência da ausência), ou seja, a ausência como uma poderosa presença.

> Os espelhos têm uma curiosa característica. Enquanto eu os observo, me restituem os traços do vulto; mas se eu mandasse pelo correio à minha amada um espelho no qual me observei demoradamente, para que ela se recordasse da minha aparência, ela não poderia me ver (e veria a si mesma) (ECO, 1989, p. 21).

O espelho, objeto que proporciona a primeira relação consigo mesmo, será também uma forma de se relacionar com o outro. "A magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos vêem os outros" (ECO, 1989, p. 18). E ao olhar-se no reflexo do espelho, tem-se a angústia do despedaçamento e ao mesmo tempo o processo de constituição do "eu". É, no entanto, ilusório esse processo, pois vem alicerçado sobre um fundo de alienação, porque essa imagem jamais poderá constituir um reflexo fiel: ela informa uma unidade subjetivamente inexistente. Já aparece distorcida, no mínimo em função da inversão do campo visual a partir da qual o que era direita torna-se esquerda e vice-versa.

> Nem mesmo os espelhos verticais invertem ou emborcam. O espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador (ingênuo, mesmo quando físico por profissão) que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho, e olhando-se percebe que usa, por exemplo, o relógio no pulso direito. O fato é que o usaria se ele, o observador, fosse aquele que está dentro do espelho (*Je est un autre!*). Quem, ao contrário, evita comportar-se como Alice e não entra no espelho, não sofre essa ilusão (ECO, 1989, p. 14).

A imagem (alvo da identificação) não será necessariamente o reflexo da pessoa no espelho, mas a forma humana em geral, representada pela presença do outro. Assim sendo, a origem da capacidade de dizer "eu" sempre será algo que vem de fora, do

horizonte da alteridade, colocando o ser no lugar do outro e em relação ao outro. Dessa forma, é no outro que o sujeito se identifica e se experimenta.

> Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão (ROSA, 1985, p. 67).

O olhar que engloba a imagem refletida no espelho é um olhar multidimensional e, portanto, labiríntico. Pois a representação corrompe e inaugura um outro tipo de espaço, a imagem refletida é fonte de divertidos enganos e enigmas.

Vejo um espelho que me espreita, e percebo, através da sua superfície, pois ele me multiplica e aos outros também, algo de estranho.

Ao buscarmos a etimologia da palavra "espelho" em português, *espejo* em castelhano, *espill* em catalão, ou *specchio* em italiano, chegamos a *speculum*, que também deu origem ao termo "especulação". Considerando essa significação, podemos concluir que tudo que sonda esse universo fará parte de uma forma de se especular a realidade.

> Embora o paralelismo entre o objeto e seu reflexo nos confunda à primeira vista, os espelhos eliminam a tridimensionalidade e invertem a imagem; alguns diminuem ou a aumentam; outros, como os que produzem grotescas distorções em feiras e parques de diversões, deformam-na. Alguns espelhos são semitransparentes e servem para espiar; outros são côncavos e ampliam a porosidade de nossa pele para comprovarmos a perfeição ao se fazer as sobrancelhas ou a barba. Há inclusive espelhos cujo prodígio não é a verdade, mas a fantasia, a miragem: na continuação de Alice, Lewis Carroll mostra que por trás das aparências de um mundo simétrico escondem-se insuspeitadas quimeras. Os espelhos, portanto, assim como as câmeras fotográficas, regem-se por intenções de uso e seu repertório de experiências abrange da constatação científica à fabulação poética (FONTCUBERTA, 2010b, p. 26-27).

Partindo dessa fabulação poética, podemos encarnar pela especulação o ser apaixonado por sua própria imagem, o Narciso sujeitado obsessivamente ao seu reflexo; ou o vampiro, que comporta diversas peculiaridades exóticas, e que carece de reflexo, pois os espelhos não refletem sua imagem. "Narcisistas" e "vampiros" designam categorias contrapostas no mundo da representação. Pois em uns, prevalece a sedução do real; em outros, a frustração do desejo, a presença escondida, o desaparecimento.

Na psicanálise, o Narcísico é visto como uma tensão conflitiva interna ao sujeito, que determina o despertar de seu desejo pelo objeto do desejo do outro. Já a

relação narcísica é a relação com o outro, pois é o olhar do outro o verdadeiro espelho onde se decide a subjetividade; é porque o espelho mostra minha imagem do modo como ela é vista pelo outro que o reflexo pode erigir-se em um primeiro esboço do eu, surgir como paradigma fundamental da constituição do sujeito pelo imaginário.

O "narcisismo" é um conceito criado por Freud, que adotou o termo a partir do mito grego de Narciso. A origem da palavra "narciso", em grego *narkissos*, vem de *narkes*, que significa entorpecimento, torpor, inconsciência. Para Narciso, o ego vem a ser tomado como objeto de amor, em torno de uma imagem refletida no espelho que o alienará para sempre nesse outro que é ele mesmo, uma experiência em que o eu e o tu se confundem. O narcisismo, portanto, surge e permanece dirigido por aquilo que no corpo ou no psiquismo é percebido como objeto de desejo do Outro.

A partir desse raciocínio, podemos trazer à tona uma possível explicação para a paixão do ser humano pela fotografia, pois ela estimula a nossa necessidade "narcisista" e "vampiresca", de ver tanto o eu quanto o outro de uma maneira realista e comparativa. É uma forma de termos acesso aos nossos "personagens" internos.

Tanto a fotografia quanto o espelho são mágicos e temíveis, pois nunca se sabe o que será refletido. O fato é que a verdade sempre será relativa e narrada de acordo com o momento vivido e imaginado.

Dessa maneira, apesar de a fotografia "constituir uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo" (FONTCUBERTA, 2010b, p. 31), dela só resultam fantasmas, lembranças de algo passado. E mesmo a fotografia, se preocupando em inverter a imagem para nos iludir que ela representa o real tal como ele é, não deixa de se aproximar da realidade do espelho, uma realidade "fantasma". Assim, ela acaba se transformando em um "noema, *Isso-foi*" (BARTHES, 1984, p. 116), "um traço que não precisa de explicação", um objeto que nos suscita milhares de formas de interesse.

> Tendo apurado que o que percebemos é uma imagem especular, partimos sempre do princípio de que o espelho "diga a verdade". A tal ponto que nem mesmo se preocupa em reverter a imagem (como faz a fotografia revelada que quer dar-nos uma ilusão de realidade) (ECO, 1989, p. 17).

Dessa maneira, sempre teremos diante de nossos olhos armadilhas que podem estar presentes na imagem. A "verdade" pode nos fazer acreditar em falsidades muito bem construídas e embasadas, pois a fotografia não só permite o engano como também o facilita.

Como bem diz Borges (2008) em seu conto "O imortal", tudo pode ser verdadeiro e falso ao mesmo tempo, e talvez seja por isso que facilmente aceitamos a realidade, quiçá também porque intuímos que nada é real.

Roland Barthes contribui para essa discussão, ao questionar: "Será que eu a reconhecia?" Através das fotografias que tinha de sua mãe, segundo ele: "sempre a reconhecia apenas por pedaços, uma forma de reconhecimento diferencial e não essencial" (BARTHES, 1984, p. 99); num reconhecimento de imagens verdadeiras mas totalmente falsas para ele, pois elas não representavam sua mãe da forma que a via e como a conhecia; não conseguia, a partir delas, captar sua essência que ele tanto procurava.

Partindo disso, será que podemos dizer que reconhecemos na fotografia o que nela está representado, ou será que só vemos o que queremos que nela esteja representado, algo repleto de fascinação?

Segundo Maurice Blanchot (2011, p. 24-25), "quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação".

> O que nos fascina, nos arrebata o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza "sensível", abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço (BLANCHOT, 2011, p. 24).

Mesmo sabendo da "falsidade" da imagem fotográfica, acreditamos piamente no seu caráter de verdade. A crença nos objetos que nos rodeiam e que nos trazem o real com a perfeição que esperamos preenche o vazio da impossibilidade de respondermos às indagações daquilo que não podemos ver e que nunca poderemos obter uma resposta definitiva em relação à impossibilidade de se apalpar o imaterial.

Fig. 29 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

> O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna (BLANCHOT, 2011, p. 24).

Nesse contexto, após a morte de sua mãe, Barthes reconhece-a numa foto em que ela tinha apenas 5 anos de idade. Mesmo sendo impossível ele ter presenciado esse momento, pois ainda nem sequer pensava em nascer daquela barriga, ele se reconhece naquela imagem, o que representava a essência de sua mãe agora morta. Dessa forma, ele buscava diante das fotografias algo que trouxesse a todo custo a figura que no decorrer da sua vida havia transfigurado como sendo a representação de sua mãe, uma representação da inocência e da doçura.

> Olhei a menina e enfim reencontrei minha mãe [...] Tudo isso tinha transformado a pose fotográfica em um paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém (BARTHES, 1984, p. 102).

Desta forma, encontrou a imagem que "continha mais do que aquilo que o ser técnico da fotografia pode razoavelmente prometer" (BARTHES, 1984, p. 104), ou seja, mais do que a imagem propriamente dita pode representar. Dessa maneira, "essas fotos

suscitavam apenas sua identidade, não sua verdade, realizava segundo ele a "ciência impossível do ser único" (BARTHES, 1984, p. 104), pois mesmo sendo uma imagem de uma criança, não deixa de ser uma imagem de sua mãe, e de materializar o que ela representava para ele. Portanto, não importa qual é a imagem que nos toca, mas o que ela representa para nós.

> Assim, eu remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte (tão cansada, tão nobre, sentada diante da porta de nossa casa, cercada de meus amigos), cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança: olho intensamente para o Soberano Bem da infância, da mãe-criança. É verdade que então a perdia duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última; mas foi então também que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim tal que em si mesma... (BARTHES, 1984, p. 107).

Como já não se faz possível o contato com a figura palpável e real de sua mãe, o que ele tem é somente um contato pela lonjura, onde o perto e o longe se confundem.

Retomo então à minha família, ao álbum e aos objetos de apreço que guardamos para rememorar, o que vai de encontro a essa distância separadora que é ao mesmo tempo aglutinadora, a lonjura. Uma distância que permite que nos aproximemos das coisas sem que necessariamente possamos tocá-las, mas que nos faz sentir próximos o bastante para nos confortar e dar segurança diante da presença ausente. Dessa forma, a fotografia é um objeto importante nesse processo, em que a busca pelo outro e por si mesmo se torna intensa, onde o encontro com o ausente se torna possível.

> É verdade que uma imagem pode ser sem ser percebida; pode estar presente sem estar representada; e a distância entre esses dois termos, presença e representação, parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela (BERGSON, 1990, p. 24).

Partindo disso, *VE(lar)* fica no limiar da presença e da ausência, entre mostrar e esconder. A luz refletida pelos objetos e captada pelo aparato fotográfico pode revelar ou velar a imagem. Assim, realizando uma escrita de descobertas e apagamentos, a imagem se abre para novas formas de narrativas.

Surge, então, o reflexo! As coisas perdem a proporção do real, o longínquo transforma-se em próximo, a distância é anulada. "O semelhante envolve o semelhante, que, por sua vez, o cerca e, talvez, será novamente envolvido por uma duplicação que tem o poder de prosseguir ao infinito" (FOUCAULT, 2002, p. 35-36).

> A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade (FOUCAULT, 2002, p. 43).

A partir da sua semelhança com o real, a fotografia, vista como o "espelho do mundo", transforma-se em um dispositivo para dar visibilidade e multiplicar as coisas, mas também para apagá-las, trazendo o inapreensível para a concretização de sua existência, materializando-o, e tentando transformá-lo em uma forma concreta que represente a realidade.

> O grande espelho calmo, no fundo do qual as coisas se mirariam e remeteriam umas às outras suas imagens, é, na realidade, todo buliçoso de palavras. Os reflexos mudos são duplicados por palavras que os indicam (FOUCAULT, 2002, p. 44).

Fig. 30 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

A imagem fotográfica pode ser vista como um labirinto que carrega consigo a visibilidade e a invisibilidade, a representação imagética e narrativa, podendo assim narrar fatos e acontecimentos, e até mesmo ser vista como uma forma de escrita.

# Capítulo 3

## "O MENINO QUE ESCREVIA VERSOS"[14]

– Ele escreve versos!
Apontou o filho, como se entregasse um criminoso na esquadra. O médico levantou os olhos, por cima das lentes, com o esforço de alpinista em topo de montanha.
– Há antecedentes na família?
– Desculpe, doutor?
[...]
O rapaz em vez de se lançar no esfrega-esfrega com as meninas, escrevia versos.
[...]
– Dói-te alguma coisa?
– Dói-me a vida, doutor.
[...]
– E o que fazes quando te assaltam essas dores?
– O que melhor sei fazer, excelência.
– E o que é?
– É sonhar
[...]
– Não continuas a escrever?
– Isto que faço não é escrever, doutor. Estou, sim, a viver. Tenho este pedaço de vida – disse apontando um novo caderninho – quase a meio.

*Mia Couto*

Neste capítulo peço ao *menino que escrevia versos* que me empreste seu fôlego para que eu possa começar mais uma pequena caminhada. E assim, possa recolher meus pedaços e sonhar mais um pouco.

Partindo da fotografia, pretendo discutir a relação entre fala, escrita e imagem, bem como o papel da memória no processo de reconhecimento dessas linguagens.

> De que vale ter voz
> se só quando não falo é que me entendem?
> De que vale acordar
> Se o que vivo é menos do que o que sonhei?
> (versos do menino que escrevia versos)
> (COUTO, 2009b, p. 131).

Através da linguagem, a realidade se coloca para o homem como uma forma de se aproximar das coisas, seja por meio da fala, da escrita ou da imagem. Afinal, segundo alguns teórico, como Anne-Marie Christin, a escrita nasceu da imagem. Creio que essa

[14] Alusão ao conto "O menino que escrevia versos", em COUTO, Mia. *O fio das missangas*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ligação é cíclica, pois ambas, palavra e imagem, sempre estarão conectadas de alguma forma, assim como a escrita e a fala, pois "escrever, como falar, é imitar, através de sinais, a realidade" (ECO, 1989, p. 66).

Independentemente da linguagem que usamos, sempre nos colocamos na busca incessante de uma aproximação da realidade, de nós mesmos, do outro. A linguagem serve para dar forma aos nossos sentimentos, conhecimentos e sonhos, e também para nos humanizar e sensibilizar.

Para os egípcios, a linguagem escrita significava literalmente "a língua dos deuses". Em uma passagem da antiga mitologia egípcia, o deus Thoth, advogado da sabedoria e patrono dos escribas, defendeu perante Amon, o deus-rei, sua invenção da escrita. Amon lamentou o invento de Thoth dizendo que sua descoberta fomentaria o descuido dos estudiosos, pois eles não se serviriam da memória, e confiariam totalmente na aparência dos caracteres escritos e se esqueceriam de si mesmos. Segundo Amon, o que Thoth descobriu não foi uma ajuda para a memória, mas para a rememoração, e o que ofereceu aos seus discípulos não foi a verdade, mas, sim, seu reflexo. Dessa forma, na sua concepção, os que se dedicassem à escrita teriam a aparência de homens sábios sem realmente sê-lo.

> Quando chegaram à escrita, disse Thoth: "Esta arte, caro rei, tornará os egípcios mais sábios e lhes fortalecerá a memória; portanto, com a escrita inventei um grande auxiliar para a memória e a sabedoria." Responde Tamuz: "Grande artista Thoth! Não é a mesma coisa inventar uma arte e julgar da utilidade ou prejuízo que advirá aos que a exercerem. Tu, como pai da escrita, esperar dela com o teu entusiasmo precisamente o contrário do que ela pode fazer. Tal coisa tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos. Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites aos teus alunos uma aparência de sabedoria, e não a verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber, embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos. Em conseqüência serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios" (PLATÃO, 2002, p. 119).

Recorrendo a Umberto Eco (1989, p. 65-66), após a invenção da escrita, acreditava-se que o homem nunca mais conseguiria cultivar os próprios pensamentos e a própria interioridade, porque aprenderia a objetivar a própria alma sobre "tabuinhas e papiros", confiando a eles sua própria memória.

Percebemos que mesmo confiando à escrita o poder de ampliar e arquivar a memória, o esquecimento nunca deixou de estar presente, e é diante dele que fazemos o uso da nossa imaginação e criamos pontos para preencher os vazios deixados no tempo.

A evolução das linguagens e consequentemente o seu poder de arquivamento por diversas mídias digitais foi um dos meios encontrados pelo homem para sanar seu medo do esquecimento. Contudo, nesse contexto, o processo de esquecimento se torna necessário, pois apesar de querermos lembrar de momentos prazerosos, precisamos esquecer os traumáticos. Assim, o esquecimento é vital, porque diante de tragédias ele nos auxilia no apaziguamento da dor trazida pela perda e por vivências indesejadas. Dessa maneira, mesmo diante de arquivos que documentam momentos felizes ou traumáticos, inconscientemente, lembramos somente o necessário e esquecemos o desnecessário.

Podemos ver, por exemplo, o caso da oralidade, uma linguagem que está atrelada ao fator esquecimento e que se perpetua diante da complementação interpretativa e criativa de cada ouvinte e difusor das informações, através de narrativas e vivências transmitidas.

O surgimento da escrita não extinguiu a oralidade, que ainda é usada para transmitir saberes. Um bom exemplo seriam os núcleos familiares que ainda usam-na para transmitir seus ensinamentos. Segundo Veneroso:

> O surgimento de novos meios de comunicação, como o fonógrafo, o telefone, o rádio e o cinema, que privilegiam a comunicação oral em detrimento da escrita, levou a uma nova oralidade. A cultura eletrônica, além de estender, ampliou nossos sentidos, promovendo essa nova oralidade (VENEROSO, 2012, p. 121).

Dessa maneira, "enquanto os meios de reprodução gráfica se prestam a garantir, a perpetuar a imagem e o texto, os meios eletrônicos privilegiam a fala" (VENEROSO, 2012, p. 121-122).[15]

Contar histórias é uma tradição de todos os povos, seja pela oralidade, pela escrita ou através das imagens produzidas, pois é a partir das histórias que evocamos nossas lembranças, exercitamos e revitalizamos nossas memórias pessoais e, principalmente, coletivas. Através da oralidade o narrador se aproxima não apenas das palavras e dos seres, mas também das pessoas, falantes e ouvintes.

[15] Estudiosos como Walter Ong desenvolveram estudos sobre essa "nova oralidade" em obras como *The presence of the Word* (1967); porém esse assunto não será desenvolvido aqui, por extrapolar o tema proposto nesta dissertação.

Assim, em culturas predominantemente orais, sem a prática da escrita, não há uma memorização integral, exata, porque através da memória oral tem-se mais liberdade e possibilidades criativas para transmitir a tradição e a história. A oralidade permite uma releitura e um refazer constante do passado ao ponto de não separá-lo do presente.

Uma coisa é o fato acontecido, outra, é o fato escrito ou falado, o pronunciamento que irá legitimar ou não o dito. Podemos pensar então que nada é legítimo em sua completude, porém tudo é legitimável, tudo depende do ponto de vista de quem diz, lê e vê. Nesse contexto pode ser citado o ditado popular: "O curvo pode virar corcunda."

Chegamos então a um ponto que já foi dito: afinal de contas o que é a verdade, senão a mentira narrada por mais de três vezes?

Para que aconteça o narrar necessita-se da presença de ouvintes, e estes não são indivíduos isolados, mas um grupo: a narração só tem sentido se dirigida ao coletivo, e pela mesma razão, depende da oralidade, da memória e da capacidade narrativa do orador e da certificação dos ouvintes. Mas quando o orador extingue-se, o conhecimento se esvai com ele.

A passagem do oral para o escrito, além de representar a mudança de lugar do suporte, deixando de ser a voz para adotar a objetividade e o anonimato do papel ou outro material, também passa a apresentar-se como inalterável, suplantando e descartando as subjetividades. Pela oralidade, o orador orientava sua narrativa de acordo com as necessidades de seus ouvintes; porém a escrita fará com que o leitor tenha que se adaptar à sua forma de linguagem, seus dizeres, e só assim, posteriormente, poderá colocar-se na narrativa usando para isso seu imaginário.

A memória deixa de se relacionar diretamente à narrativa, e sua expressão passa a ser credenciada pelo suporte que a transmite. Com efeito, sua garantia lhe é conferida por seu objeto: o texto, matéria que preservará seu conteúdo.

A equação, de certo modo, inverte-se: se, originalmente, a narrativa sustentava a memória por oferecer-lhe um espaço de manifestação, agora é o papel – ou seus precursores e sucessores – que lhe afiança a legitimidade. Valida-se o que está depositado na forma escrita, registrado em alguma entidade material, constituindo este em documento que abona o fato narrado.

O que vemos atualmente é que acontecimentos não traduzidos pela escrita e transformados em documento não são considerados evidências, e, muitas vezes, são

extintos. Assim, o discurso e a memória de um indivíduo ou grupo passa a ser representado pela subjetividade de quem escreve a história e a perpetua.

Contudo, não podemos restringir a escrita tão somente à função de transcrever o discurso oral; ela não se reduz ao decalque do verbal, e nem a imagem e a linguagem oral são referências absolutas e exclusivas da escrita.

Em *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*[16] (Fig. 31), trabalho de minha autoria, essas questões são abordadas. Diante da oralidade, pude construir narrativas imaginárias baseadas em relatos de mulheres que fizeram parte de minha vida. Partindo da memória sinestésica que tinha de cada uma delas, construí uma narrativa feita de lembranças afetivas. Para cada personagem, escolhi um objeto como oferenda; presenteando-as. Através desses objetos pude materializar minhas afetividades, recorrendo, para isso, às suas falas. Dessa forma, segundo Paul Ricœur, "a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa" (RICŒUR, 2010, p. 98).

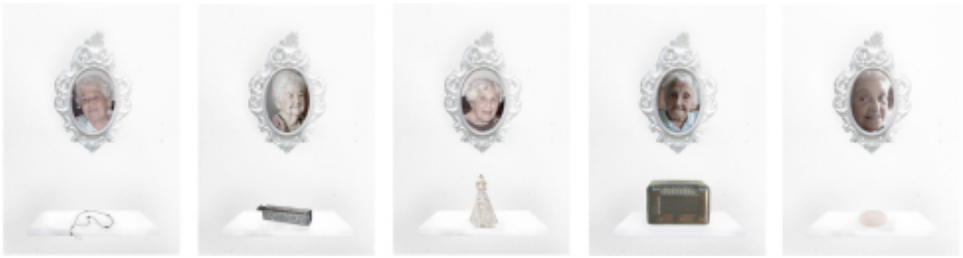


Fig. 31- Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*, técnica mista, 100x500 cm, 2011, acervo da artista

> De onde vem a minha lembrança? Parece que estou ouvindo suas vozes, seus dizeres, seus contos. Como soam como cantos. Não é possível esquecer. A sinestesia apossa-se das minhas lembranças, os cheiros, sons, texturas. A partir de objetos, consigo aproximar-me dessas lindas mulheres. Consigo ouvir suas vozes, sentir seus cheiros, tatear seus corpos, reescrever histórias. Para saber seus mistérios bastava ficar bem pertinho. Para aprender uma receita, ficar de ouvidos bem atentos. Era preciso acompanhá-las com o olhar. Os sentidos ficavam todos em alerta.

[16] "Na África, cada velho que morre é uma biblioteca que se queima." Esse dito, o qual remeto no título do meu trabalho, é do escritor malinês Amadou Hampâté Bâ, ícone dos estudos acerca da tradição oral africana. Conhecidos pela tradição privilegiadamente oral, muitos povos da África mantêm a cultura de respeito e admiração aos idosos, por vezes, considerados verdadeiras bibliotecas ambulantes.

Fig. 32 - Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*, detalhe , técnica mista, 100x100 cm, 2011, acervo da artista

> Tinha uma voz forte e rouca, seu olhar era doce e firme. Adorava incensar a casa, cantava uma canção interna, orando para acalmar os prantos, chamando os santos, pedindo a Deus a paz. Seus olhos, que pareciam o mar, sempre me embalavam em um sono leve, levavam-me para a imensidão marítima. Ela me contava sobre os antepassados alemães, sobre a Guerra, o seu avô cientista, sobre as coisas boas. Vivia rezando para que a paz reinasse entre nós. Não podia ouvir uma notícia ruim ou triste que se punha a pedir proteção aos outros, pessoas desconhecidas. Ensinou-me a amar o próximo. Diziam: "protetora dos fracos e oprimidos", ou era "frascos e comprimidos"?

Fig. 33 - Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*, detalhe, técnica mista, 100x100 cm, 2011, acervo da artista

> Ela dizia não querer mais viver e perguntava: "Para que viver tanto? Já tenho 106 anos, já passei da hora de ir." Mas como eram afetuosas as suas lembranças, tudo se misturava, o presente não importava mais, o passado sim, era mágico. "Ah, quando eu era criança! Casei-me aos 14 anos... Fui dona de pensão... Tenho muitos filhos... Mas o que mais gosto é de ouvir uma música." Ah!, quanta doçura. Sabe, gravei sua fala, arquivei seus gestos, fotografei-a, mas na verdade o que realmente pude guardar foi sua voz, fecho os olhos e ouço seus dizeres, uma voz suave e firme, de quem intimamente retornava às suas origens, ao seu passado longínquo. Os arquivos, assim como ela, se extinguiram, mas a sua imagem ficou guardada em minha memória. Conhecia-a por intermédio de seu neto, que me perguntou se gostaria de conhecer uma senhora com mais de 100 anos. Nossa, que proposta ele me fez, quem não quer conhecer uma enciclopédia dessas?!

Fig. 34 - Camila Otto, *Quando morre um velho, queima-se uma biblioteca*, detalhe, técnica mista, 100x100 cm, 2011, acervo da artista

> O perfume, como era doce seu aroma. Seu cheiro até hoje paira no ar, parece que vem das plantas, das flores vermelhas, doces rosas. Em seu colo, dormia um longo sono embalado pelo seu canto leve e sua fragrância. Como era quente seu colo, e sábias suas palavras. Suas mãos sempre quentes afagava nossas angústias, esquentavam nossos corações, preenchiam nossos vazios com seu calor materno. Até hoje tento lembrar de sua voz. Vejo que seus dizeres se perpetuaram no espaço, e que, sem saber, acabo por colocá-los em prática no meu dia a dia. Ela era mãe de todos, a grande matriarca. O grande livro dos saberes, a quem todos recorriam para pedir conselhos, para solucionar problemas, para conter angústias, passar o tempo, pedir um afago, sentir seu perfume, dormir um sono, sonhar um conto.

> Ficaria aqui dias escrevendo, poderia virar um livro, mas deixo que fiquem guardados em minha memória alguns detalhes secretos, para que mais tarde possa revelá-los. E, mesmo sabendo que quando morre um velho é como se queimasse uma biblioteca, sei que tenho em mim, armazenado, grande parte dos conhecimentos que elas deixaram. Mesmo que não tenham sido escritos, fotografados, arquivados em uma matéria concreta, estão armazenados em minha interioridade. O que sei e o que sou, devo muito aos que se foram. É a partir de seus ensinamentos que caminho hoje com mais firmeza.

Foi por meio da fala, da imagem e da escrita que pude dar forma aos meus sentimentos e anseios, assim como personificar meus heróis do passado, materializar minhas lembranças e ampliar meu campo de visão.

## 4.1 "Meia culpa, meia própria culpa"[17]

> Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nuca fui eu, nem dona, nem senhora. Sempre fiquei entre o meio e a metade. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade. Daí meu nome Maria Metade.
>
> A verdade não confio a ninguém. Verdade é luxo de rico. A nós, menores de existência, resta-nos a mentira. Sou pequena, a minha força vem da mentira. A minha força é uma mentira.
> Por isso, lhe deitei aviso: eu minto até a Deus.
>
> Não tenha medo eu também já menti por causa de palavras e de papéis.
>
> *Mia Couto*

Platão, no livro *X d'A República*, analisa o valor ontológico da *mimésis*, no qual discute o limite entre verdade e realidade. Segundo ele, existem três estágios da imagem: o primeiro é a forma única ou a ideia de cada coisa (a mesa em si); no segundo, há o objeto de uso que o artesão produz (no caso da mesa, seria o objeto

[17] *Mea-culpa* é uma expressão latina que em português pode ser traduzida como "minha culpa", ou "minha falha". De forma a enfatizar a mensagem, o adjetivo máxima pode ser inserido, resultando em "mea maxima culpa", que poderia ser traduzido como "minha mais [grave] falha" ou "minha mais [grave] culpa". A origem da expressão vem da prece tradicional da Missa da Igreja Católica conhecida como *Confiteor* (latim para "eu confesso"), na qual o fiel reconhece seus erros perante Deus. No caso do termo "Meia culpa, meia própria culpa", ele foi retirado da obra do escritor Mia Couto.

produzido pelo marceneiro); no terceiro, a imagem produzida pelo pintor, que é a cópia da cópia, pois é imitação do objeto feito pelo artesão e não do conceito que temos desse objeto. "Três tipos de cama. Uma que é a forma natural e da qual podemos dizer, creio, que Deus é autor [...] depois uma segunda, a do marceneiro [...] e uma terceira, a do pintor" (COMPAGNON, 1996, p. 69). A produção humana se compõe, portanto, de realidades e de imagens, estas últimas se dividindo, por sua vez, em cópias e simulacros.

> Na cadeia que vai da idéia (*eidos*) à cópia (*eidolon*) e à cópia da cópia (*phantasma*), e à medida que se afasta da verdade, a semelhança ou a fidelidade ao modelo se perverte: a cópia é uma cópia degradada. Em outras palavras, não há, entre a cópia e a cópia da cópia, uma diferença de natureza, mas apenas de grau, uma diferença mensurável pelo grau de afastamento da verdade (COMPAGNON, 1996, p. 69-70).

Dessa maneira, prosseguindo com o raciocínio de Platão, na tentativa de tornar uma ideia em realidade, o pedreiro, ao construir uma casa, já tem a imagem desta preconcebida, e ao fazer esse exercício, ele cria uma imagem idealizada desse conceito. Já o artista, ao representar, através de sua pintura, uma casa, ele irá retratá-la de maneira ficcional. Assim, o pedreiro, através da casa construída por ele, será mais fidedigno na representação do conceito que tem de casa. O pintor, por sua vez, através de seu processo de criação, elabora o mesmo conceito com outro olhar, alterando a imagem inicial que temos do conceito de casa, tornando-a algo subjetivo.

> A fotografia estendida na mão de Dona Constança era um modo de deitar leveza no momento.
> – Veja, é a última foto da sua Tia. (...)
> A mãe não disse nada mais, apenas soergueu o queixo a apontar o corredor. Mwadia sabia do seu dever. Pegou na imagem e conduziu-a à chamada "parede dos ausentes". No corredor exibiam-se as fotos dos familiares defuntos. No chão, um balde recolhia as lágrimas dos falecidos.
> No alto da parede dos ausentes figurava a velha agogodela, uma espingarda de carregar pela boca que tinha sido propriedade do bisavô Rodrigues. Por baixo da arma, a moldura já estava preparada. Faltava só ajustar a fotografia e Mwadia, quando completou a tarefa, espreitou o seu próprio reflexo no vidro (COUTO, 2006, p. 73-74).

Considerando o exposto acima, estar diante de imagens de pessoas que já morreram é uma forma de quedar nossas angústias diante do despedaçamento, da falta e do esquecimento. As fotografias são objetos que trazem à tona nossas lembranças, é uma maneira de retornarmos a nós mesmos, pois podemos, através delas, recriar cenas,

materializar, mesmo que imaginariamente, os corpos. É um reflexo subjetivo da realidade que devolve nossa imagem e a do outro multiplicada.

Para Soulages, tanto a fotografia quanto a literatura nos levou, sobretudo, a deixar de querer descrever aquilo que pode, por si mesmo, se inscrever. Para ele, "a máquina fotográfica [...] é uma maneira de escrever. O processo mental é o mesmo" (SOULAGES, 2010, p. 270).

Nas palavras de Barthes,

> [...] a fotografia não é apenas percebida e recebida, é lida, vinculada, mais ou menos conscientemente, pelo público que a consome, a uma reserva tradicional de signos; ora, todo signo pressupõe um código, e é esse código (de conotação) que se deveria tentar estabelecer. O paradoxo fotográfico consistiria, então, na existência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a "arte" ou o tratamento dado à "escritura, ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é, sem dúvida, a conjunção de uma mensagem conotada: ai está o estatuto provavelmente fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se, aqui, a partir de um mensagem de código. Esse paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético: quando queremos ser "neutros, objetivos", esforçamo-nos por copiar minuciosamente o real, como se o analógico fosse um fator de resistência ao investimento dos valores (é, pelo menos, a definição do "realismo" estético): como pode, pois, a fotografia ser, ao mesmo tempo, "objetiva" e "investida" (de outros significados), natural e cultural? (BARTHES, 1990, p. 14-15).

Os modos de hierarquia entre as linguagens têm mudado, já não sendo necessário impor algum tipo de subordinação entre a imagem e o texto. A imagem, por exemplo, não é somente uma maneira de se ilustrar um texto, e este não é somente uma forma de se explicitar a imagem, podendo ser expresso por meio de uma legenda ou título. Por vezes, a palavra pode contradizer a imagem e vice-versa.

Pode-se discutir também as relações entre fotografia e escrita, pois "a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada, identifica-se, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo) que acompanha toda fotografia" (BARTHES, 1990, p. 12). Dessa maneira, confrontar texto e imagem nunca será uma forma muito eficiente de apaziguamento, mas, sim, de um ciclo de certezas e incertezas, mistura de linguagens que possuem múltiplas possibilidades de leitura.

E se essas linguagens fossem confrontadas, no sentido de estarem presentes simultaneamente em uma mesma situação, mas possuíssem uma aproximação de sentido inicialmente desconexos?

Ainda de acordo com Barthes,

> [...] o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, "insuflar-lhe" um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem seu preço: nos moldes tradicionais de "ilustração", a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto), que era sentido como conotado, já que necessitava precisamente de um ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou "realizar" a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado sobretudo numa mensagem objetiva (denotada), da qual a palavra não é mais do que uma espécie de vibração secundária, quase inconseqüentemente; ontem a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca: a conotação não significa mais a ressonância natural da denotação fundamental, constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, diante de um processo caracterizado de naturalização da cultura (BARTHES, 1990, p. 20).

Esse processo aplica-se, geralmente, à fotografia jornalística e publicitária por meio de jornais, revistas, propagandas; mas pretendo, a partir da abordagem da série *O mundo cheirava casa*, questionar esse conceito de submissão entre as linguagens, pois a linguagem poética não segue, necessariamente, a mesma lógica hierárquica entre o texto e a imagem.

## 4.2 *O mundo cheirava a casa*

Afinal de contas, para que servem os álbuns de família? Nas palavras de Rouillé:

> De fato, o álbum entrecruza três modos de expressão: as imagens, as legendas (muitas vezes manuscritas) e a sucessão narrativa das imagens. Através desse dispositivo, um sujeito fala e se exprime, manifesta seus desejos e suas crenças, e assim contribui para construir uma ficção familiar. O sujeito que fotografa não é necessariamente aquele que confecciona o álbum, mas as ações tanto de um quanto do outro convergem para um objeto que mistura o visível e o enunciável, que emana da família, mas que não a representa. Pois, entre as situações e as pessoas, de um lado, e as imagens, as legendas, o álbum, do outro – isto é, entre as coisas e os sinais –, as relações não se reduzem à representação. Os sinais trabalham as próprias coisas, ao mesmo tempo que as coisas se estendem ou se desdobram por meio dos sinais. Um álbum, suas fotos e suas legendas não representam "as" coisas e "as" pessoas de uma determinada família sem se inserir diretamente nos estados das coisas e agir sobre eles (ROUILLÉ, 2009, p. 187).

Sempre que quero cobrir de afeto minhas lembranças, abro meu álbum para revisitar meus antepassados, para rever minha história, para tentar me reconstituir. Olhar

para meu álbum é como olhar-me no espelho, é tentar costurar meus fragmentos, refazer meu eu.

Independentemente do álbum em questão, através dele todos se aproximam, pois desde sua invenção a fotografia foi usada pelas famílias com o mesmo intuito, o de documentar momentos, pessoas e lugares. Independentemente do tempo cronológico, as poses, as tomadas são, quase sempre, as mesmas. As pessoas posam diante da câmera na procura do seu melhor ângulo, sua melhor expressão. Querem se eternizar de uma maneira idealizada, como se estivem vendo através do espelho sua própria imagem.

Sempre na mesma busca, a humanidade, ao longo dos séculos, vem reunindo coleções de objetos carregados de memória, criando espaços específicos para armazenar os vestígios do passado, para criar verdadeiros testemunhos de vivências coletivas e individuais. Seja por meio de imagens, escritos, dizeres, seja por objetos de apreço ou pedaços de corpos (cabelo, umbigo, unha, dente), o ser humano sempre encontra uma forma de tentar se perpetuar, de dar continuidade à sua história.

Assim, diante de uma imagem familiar, sempre haverá uma comoção, uma aproximação, uma identificação, numa constante reciclagem de significados sobre as imagens que nos rodeiam.

Fig. 35 - Jean-Baptiste Frénet, French (1814-1889) *Girl with a doll*, 1855, salted-paper print from paper negative 23,4 X 17,1 cm. <http://gallery19th21st.free.fr/19_page2.html>.

Partindo do meu trabalho *O mundo cheirava a casa*, percebo que essas imagens não precisam ser pessoais para serem familiares, pois a imagem, a cada geração, acompanha o ideal imagético e imaginário de cada época. Desse modo, fotografias familiares dos anos 1960 remetem às famílias dessa década. São imagens quase universais, podendo representar não só uma família, mas todas as famílias desse período.

Fig. 36 - Jean-Baptiste Frénet, French (1814-1889),1855, Salted-paper print from paper negative, 24 x 17,5 cm. <http://gallery19th21st.free.fr/19_page2.html>.

Os retratos de batismo de crianças, de casamentos, de grupos de famílias, mulheres e homens encontrados nos antigos álbuns de família tecem o enredo de tempos retóricos, apesar de carregados de signos sociais, são passíveis de serem redigidos pelo observador. As vidas transformam-se em teatralização da realidade, nossos olhos vagueiam pelo antes da tomada da cena. Ou seja, o porquê da existência daquela imagem, seu preparo, a máscara social que os tornam personagens.

> A enorme produção da fotografia de família distribui-se em um leque temático bastante restrito, dominado por um número limitado de lugares, objetos, indivíduos e de situações que as imagens conjugam infinitamente. De fato, essa produção é polarizada pela criança, pelas festas rituais (o casamento, o aniversário, etc.), pelas atividades de lazer, pelos lugares familiares (no interior, a mesa posta; e os arredores imediatos da casa, no exterior), por objetos cotidianos (o carrinho do bebê, o carro, os brinquedos) e pelos animais domésticos. Somente os lazeres (*camping*, praia, montanha, etc.) e alguns lugares comunitários (a escola, a caserna, o clube esportivo) ultrapassam o restrito âmbito da casa. A pose continua sendo a atitude dominante, a despeito da generalização do instantâneo e da liberdade que o corpo atualmente dispõe nas imagens (ROUILLÉ, 2009, p. 187).

Fig. 37 - Acervo Fernando E. Barata, autor desconhecido. <http://mario-barata.blogspot.com.br/2008/07/obra-do-pintor-brasileiro-antonio.html>.

As fotografias de família possuem traços comuns, e diante de fotos de desconhecidos, a semelhança torna-se possível. A família unida em frente a casa posando para a câmera, três filhos e o casal. Podemos ver que os hábitos, gestos e costumes são similares em todas as fotos.

Poderia ilustrar aqui as nuances do que ocorre entre a imagem e quem a contempla, com o relato abaixo de cada figura.

Que isso é passageiro

Fig. 38 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão digital sobre acrílico, 50x50 cm, 2011, acervo da artista

A foto que representa um senhor idoso que não reconheço faz, no entanto, parte de meu mundo, simplesmente porque vem da caixa de biscoitos onde minha mãe guardou as fotos da família. Ainda bem que minha mãe está viva, pois posso perguntar-lhe de quem se trata, caso contrário tal idoso entraria para grande galeria de fantasmas da infância, que não sabemos se conhecemos realmente ou apenas por histórias que constituem a saga da família.

Tanto nas fotografias da série *O mundo cheirava a casa*, quanto a partir de fotografias anônimas (Fig. 39), mais ou menos da mesma época, podemos nos colocar na imagem, fazer parte do seu contexto e construir narrativas.

Fig. 39 - Família anos 60. Autor desconhecido. <http://revi-vendo.blogspot.com.br/2011/04/anos-60_2357.html>.

> Todos reunidos em frente ao carro posando para uma fotografia, naquela época era *status* acessível a poucos, e um símbolo importante. As crianças entrelaçadas pelas mãos compartilham uma inocência sutil e delicada, dentro do carro um menino e uma menina parecem se beijar, enquanto as outras duas posam para a câmera. Uma levanta sua saia como uma princesa, a outra encara-nos. A mulher sorri para a câmera enquanto ao seu lado um homem evita-a e observa desconfiadamente a paisagem (um extracampo da imagem ao qual não temos acesso, a não ser pela nossa imaginação, pois podemos criar um cenário imaginário para completar a imagem). Ao fundo, outra mulher também se deleita com esse lugar misterioso.

Eu fechava a porta para que, depois, o simples abrir dos trincos tivesse o brilho de um milagre

Fig. 40 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão digital sobre acrílico, 60x50 cm, 2011, acervo da artista

Um momento de prazer e lazer, um passeio. Aquela paisagem era familiar, o brinquedo, o fiel companheiro. O carro fortalecia a união e ao mesmo tempo distanciava-os. Era com ele que o marido se punha na estrada, e ambos sumiam no horizonte. O coração se amortinhava e a cada viagem sua mulher se punha a esperar. No período de vigília, os ouvidos femininos ampliam sua visão. Um pequeno ruído trazia um

sorriso maroto em seu olhar, e era o simples bater de uma porta que trazia um milagre, ele acabara de chegar.

As fotografias de família sempre nos oferecem cenas similares: irmãos unidos muitas vezes no terreiro de casa, em frente ao carro; com seus brinquedos, suas bicicletas; crianças arrumadas para ir à missa, prontas para uma festa usando suas melhores roupas, às vezes, seus únicos sapatos. As poses quase sempre as mesmas. Nessas fotografias encontramos um lugar seguro e tranquilo no qual podemos depositar nossas certezas, um momento que nos traz uma sensação de estabilidade e reconforto.

Ele, em minha frente, todo chegado como se a sua única viagem tivesse sido para a minha vida

Fig. 41 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão digital sobre acrílico, 60x50 cm, 2011, acervo da artista

Fotografias amadoras, tiradas por parentes com um único intuito, eternizar um momento, documentar um acontecimento importante, retratar a família. “A fotografia de família permanece em alto grau uma atividade de amadores, muitas vezes inexperientes, ignorantes de regras elementares do processo, ou indiferentes aos principios […] a família cria essas permutas” (ROUILLÉ, 2009, p. 185), pois o operador e o “outro” pertencem ao mesmo universo, ao círculo da família.

Seguindo o raciocínio de Rouillé (2009), o domínio fotográfico não tem muita importância dentro da estrutura familiar, as relações e os sentimentos prevalecem sobre a qualidade das imagens, nesse momento o que importa é a expressão, não a denotação ou a arte. Usadas para uso privado, afastados das exigências sociais e econômicas, as fotografias de família obedecem à livre expressão, são uma capitação expressiva em detrimento da qualidade da imagem.

> As imagens exprimem (mais do que descrevem) situações, elos, às vezes mesmo sentimentos, mas sobretudo, a coesão e a felicidade da família. E exprimem isso por elas mesmas, mas sobretudo no seio de um dispositivo ficcional: o álbum. O álbum não é apenas o lugar das fotos de família, como as revistas, os *outdoors* ou as paredes das galerias são para as fotografias de imprensa, de publicidade e de arte. Sua particularidade é de ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos. Composto de momentos solenes ou simplesmente anódicos, porém sempre bons momentos, o álbum tece uma memória da família. Uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica. Ao sorrir, muitas vezes as pessoas se encontram tristes e melancólicas, mas raramente o choro e o sofrimento transparecem no álbum. São raras as situações de trabalho e de esforço; e os episódios dolorosos (a doença, a morte, etc.) (ROUILLÉ, 2009, p. 186).

O lugar estático formula realidades posadas que instigam progressivamente sensações. A imagem revela-se como percurso imaginário desse mundo sensível que transcende o que fora captado pela câmera fotográfica. Rostos, corpos, roupas, chapéus, joias ou simples adornos, penteados, acessórios da moda da época. O que foi captado pela fotografia compõe o registro involuntário do nosso poder perceptivo de imaginar. Podemos “ver” o instante que conta a imagem fotográfica não como marca incrustada na linha do tempo, mas como artifício de distender visualidades temporais em código de narração.

Em *O mundo cheirava a casa* não só as questões familiares são discutidas, mas também as questões referentes à relação entre imagem e texto, uma relação, ao mesmo tempo, de completude e distanciamento.

O texto colocado junto à imagem transforma-a em um enigma, um *punctum* que faz nossos olhos percorrerem a imagem à procura de uma complementação para frase, e vice-versa. Trata-se de um texto escritural.

> Escrever é praticar um linguagem indireta, cuja ambigüidade não é de fim mas de fato. A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura "inaugura uma ambigüidade", pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua "verdade" não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 38).

Diante desse universo do texto *versus* imagem, brinco um pouco com possíveis complementos que acabam por se tornar provisórios, pois a cada nova leitura compomos novas formas de interpretação e novas verdades. Imagem e palavra se colocam em um jogo de descobertas.

> Sócrates propõe: "Imagino que nossa alma se assemelha a um livro". "Como?", pergunta Protarco. Segue-se a explicação: "A memória, sugere Sócrates, no seu encontro com as sensações e com as reflexões (*phathemata*) que esse encontro provoca, parece-me então, se é que posso dizê-lo, escrever (*graphein*) discursos em nossas almas e, quando uma reflexão (*phatema*) inscreve coisas verdadeiras, o resultado em nós são uma opinião verdadeira e discursos verdadeiros. Mas quando aquele escrevente (*grammateus*) que há em nós escreve coisas falsas, o resultado é contrário à verdade" (RICŒUR, 2010, p. 33).

Por ser então verdadeiro o que há em minha alma e falso o que vou lhes contar, ponho-me a praticar o contrário da verdade. Pois, apesar de estar criando falsidades, estou também criando verdades fabulosas. Histórias provindas das minhas percepções. Continuo então dando asas a minha imaginação.

Estar-se contente ainda vá

Fig. 42 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão digital sobre acrílico, 50x50 cm, 2011, acervo da artista

A bicicleta. O sorriso relata a contestação da sua chegada, era preciso eternizar esse momento. Enquanto a aniversariante se exibia com seu troféu, a irmã se contentava com o simples tocar. A alegria era tanta que não precisava andar, bastava-lhe só olhar.

Fig. 43 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão s/ acrílico, 50x60 cm, 2011, acervo da artista

Era um dia ensolarado, brincávamos no terreiro da casa da vó Ermelinda, gostávamos de procurar pelos tatus-bolinhas que ficavam escondidos nos seus canteiros. Maria adorava a roseira branca, ficava

> horas e horas a tirar seus espinhos. Naquele dia, nosso tio de São Paulo chegou, veio visitar a família. Com ele trouxe sua câmera, pediu que posássemos para sua foto. Estávamos com nossas melhores roupas, Chiquinho vestia aquele short de linho que tanto gostava. Parece que era uma tarde boa para a gente existir, mas ao ver nossa imagem novamente, sinto em nossas expressões um tom de melancolia. Nossos fantasmas parecem atordoados com algo que não me lembro bem o que poderia ser. Na verdade, agora, ao olhar mais uma vez para essas imagens, recordo-me de termos recebido uma notícia que nos abalou profundamente. Acho que foi naquele dia que nossos pais não foram nos buscar.

Poderia ficar por aqui nessa descrição, pois se não me falha a memória, as percepções que tenho desse dia modificam-se a cada vez que me coloco diante dessas imagens; meus interesses diante delas são transitórios. Minhas percepções pairam diante da incerteza. Até parece que estou a inventar.

Afinal de contas, a percepção se reduz, de fato, àquilo que nos interessa, não se reduz ao real, pois o fascínio diante das linguagens se deve ao fato de elas serem uma forma de nos aproximarmos daquilo que nos diz respeito, a mundos imaginários e representados pelas nossas ânsias e necessidades de representar o real e a verdade. E como bem diz Bergson (1990, p. 22): "Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças."

> Escrever a imagem. Como, e de onde. Pontos do gráfico apontando a falta. Fazendo dizer: o que você procura do que você não vê? O que você diz ou o que você escreve daquilo que você sabe? Daquilo que você (não) lê. Imagem que não pode se fazer ver. Que não pode se fazer ouvir (SOULAGES, 2010, p. 274).

Escrita e imagem coexistem diante da procura de uma verdade, a relação entre ambas faz do nosso olhar algo transmutável, nos deixa confusos diante das múltiplas possibilidades. Deparamos-nos com pontos que podem existir sem serem percebidos e estar presentes sem estarem representados.

> Ora, eis a imagem que chamo de objeto material; tenho a representação dela. Como se explica que ela não pareça ser em si o que é para mim? A razão é que esta imagem, solitária à totalidade das outras imagens, continua-se nas que a seguem, assim como prolongava aquelas que a precedem (BERGSON, 1990, p. 24).

Uma imagem acaba por completar a outra, detalhes comuns nos permitem ter mais segurança diante da nossa tentativa de retornar ao passado. O que tenho em minha memória arquivada pode não ser o que vejo, mas acaba por influenciar minha percepção. Ao olhar para uma imagem no presente estarei, de certa forma, sendo intermediada pelo que vi no passado. Esse processo irá interferir em minha narrativa presente e futura.

Frequentemente, imagens que são impostas pelo nosso meio modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Pode ser que essas imagens reproduzam mal o passado, e que o elemento ou a parcela de lembranças que se achava primeiramente em nosso espírito seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais coexiste uma massa compacta de lembranças fictícias.

Para Platão (2002, p. 102), "quem quer iludir alguém, sem se deixar iludir, deve conhecer com exatidão e detalhadamente a semelhança e a dissemelhança dos objetos", por isso, ao olharmos uma fotografia, devemos averiguar se realmente o que observamos é o que achamos ser. E diante da palavra e da escrita, também deveríamos ficar atentos com as informações que nos são dadas. Pois, "um homem que não conhece as verdadeiras qualidades de cada coisa será capaz de perceber a maior ou menor semelhança entre um objeto desconhecido e os que já lhe são familiares?" (PLATÃO, 2002, p. 102).

A literatura as empurra para um entre-lugar; ou seja, como suporte de uma representação, a foto se deixa atravessar pela transitividade – pela morte, mas simultaneamente pelo meu olhar – e ressurge pela referência. Referente e referenciado ficam em constante mutação, já não faz sentido definir quem é a referência.

O pior ainda não revelei

Fig. 44 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão digital sobre acrílico, 60x50 cm, 2011, acervo da artista

Olha só, aquele cavalo, não me recordo de tê-lo visto outra vez. Já nem lembro bem que cor eram seus pelos, ou será que nem pelos tinha? O que posso dizer é que as roseiras eram muito belas, grandes e vermelhas como sangue. Mas quem era mesmo essa criança? Com essa carinha só pode ser o Teco quem sempre fazia travessuras. Acho que naquele dia esse cavalo foi destruído, sumiu. E, anos depois, foi encontrado enterrado por entre as raízes das roseiras. É mesmo, acho que

foi nesse dia que ele apareceu todo arranhado e chorando. Sua bochecha estava com um arranhão enorme.

Para que ele, mais uma vez, casasse comigo

Fig. 45 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão s/ acrílico, 50x60 cm, 2011, acervo da artista

Como era lindo aquele conjunto, ela adorava combiná-lo com aqueles laços. Sua saia era macia, e o vento insistia em tentar levantá-la, mas ela se mantinha ali imóvel a afrontar as intempéries naturais. A

> paisagem ao seu redor ficava a observá-la, e ela a esperar. Queria que ele a levasse mais uma vez. Mas o que mais sonhava é que ele colocasse novamente em sua mão aquele anel feito de luar.

Diante da citação de Barthes, "a imagem fotográfica é plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada (1984, p. 113), me pergunto: será? Gostaria mesmo de acreditar, ou talvez não, porque afinal de contas como é bom poder olhar para uma fotografia e dar-lhe vida, identidade.

E foi assim que fiz com *O mundo cheirava a casa*, usei fotografias que não me pertenciam, reconheci nelas parentes que não pude conhecer, narrei-lhes momentos incríveis dos quais não me lembro de fazer parte.

Sei que retirei as fotografias de um álbum de família, datadas aproximadamente de 1960, e que provavelmente, se não me falha a memória, poderiam ser de um tio-avô. Ou, talvez, de um amigo, não importa.

Diante dessas imagens, muitos irão reconhecer alguém, um momento ou um lugar. Para aqueles que têm em seus álbuns imagens daquele tempo em que fotografias eram coletivas, carros eram únicos e irmãos muitos, podem se confundir e dizer: "essa não era aquela nossa tia?"

Nesse trabalho, a imagem em negativo dificulta a identificação precisa de seus personagens, abrindo-se para múltiplas possibilidades.

As frases do escritor moçambicano Mia Couto fazem do universo das palavras um mundo repleto de imagens e transformam o universo da imagem em um mundo repleto de palavras, lembranças e recordações. O conjunto se abre a um espaço onde o fantástico se faz possível, e o impossível se faz fantástico.

> No modernismo, a citação se dá através da paródia, que está centrada na tensão ideológica entre o novo e o antigo. No pós-modernismo, os artistas, através da citação, seja pelo *pastiche* ou pela apropriação, sistematizam um procedimento, que apesar de não ser novo nas artes plásticas, é praticado sem a preocupação de estabelecer distâncias claras entre o primeiro texto e a réplica, sem o respeito a qualquer hierarquia ou "verdade". Logo, todas as palavras já estão habitadas (Bakhtine), mas nada impede que tudo seja redito diferentemente, pois, para o artista, "nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar dos sentidos" (VENEROSO, 2012, p. 48).

E diante disso, as alternativas entre descobrir e inventar são infinitas. O tempo perde seu dimensionamento, mensurar não importa mais.

Fig. 46 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão s/ acrílico, 50x60 cm, 2011, acervo da artista

Aquele dia foi realmente único, olhar aquela moça carregar uma criança de um lado e do outro um cigarro olhando para nós como se nada estivesse acontecendo. Ao observarmos melhor, detectamos uma estranha mão surgir em sua cintura, me arrepia. Quem desejaria aquela mulher?

Nossa, esse arrepiar me faz lembrar minha tia, que inclusive acho que é quem está ao lado da moça estranha. E olhem bem como ela nos observa, parece que algo de estranho aconteceu, lembro vagamente dela

narrar essa foto: “Naquele dia eu estava realmente preocupada, João tinha sumido. Procurei-o em todos os lugares possíveis não o encontrei, depois daquele dia nunca mais o vi.” Depois de nossa viagem pelas fotografias naquele domingo, alguns parentes me disseram para não acreditar muito em suas histórias, parece que ela sofria de amnésia.

Será que eu ficarei assim quando envelhecer; me esquecerei das coisas? Ou serei como “Funes”, personagem de Borges?

Bem, deixemos que a memória seja falível, e que a escrita e a imagem nos deem a ilusão de que elas nos aproximam de Funes, mas não nos fazem ser como ele. Assim, podemos esquecer o que nos convier e lembrar o que a nossa percepção for capaz de codificar.

E, enquanto não se dá esse absoluto, não nos tornamos um memorioso Funes, continuamos condenados a fotografar, falar e escrever para esquecer. “As palavras, como sabemos, têm o poder da fazer desaparecer as coisas” (BLANCHOT, 2011, p. 37), assim como toda linguagem faz as coisas aparecerem enquanto desaparecidas, presença que retoma a ausência. “Onde tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável” (BLANCHOT, 2011, p. 38), a própria ambiguidade.

> Foi no último dia de sua existência que olhamos para a beira da estrada e nos defrontamos com aquela pequena criatura. Olhávamos fixo para ela, mas em um piscar de olhos pairou no ar em direção ao infinito, e ali ficamos à espera do seu retorno. Nunca mais os vi, nem a ela e nem a criatura. Pelo menos tenho essa imagem como lembrança.

Esplendoroso é o que sucede, não o que se espera

Fig. 47 - Camila Otto, série *O mundo cheirava a casa*, impressão digital sobre acrílico, 50x60 cm, 2011, acervo da artista

# Capítulo 4

## "A DESPEDIDEIRA"[18]

> Deixem-me agora evocar, aos goles de lembrança (...). Recordar tudo, de uma só vez, me dá sofrimento. Por isso vou lembrando aos poucos (...).
>
> Sabe o que descobri que minha alma é feita de água. Não posso me debruçar tanto. Senão me entorno e ainda morro vazia, sem gota.
>
> Toda vida acreditei: amor é os dois se duplicarem em um. Mas hoje sinto: ser um é ainda muito. De mais. Ambicioso, sim, ser múltiplo de nada. Ninguém no plural. Ninguéns.
>
> *Mia Couto*

Antes de me despedir dessa longa conversa, coloco-me em sentido contrário, de volta ao ponto inicial desta trama.

Percebo que neste estudo, e trajeto que aqui traço, vem dos tempos em que ainda não sabia bem qual seria meu caminho. Aliás, ainda não sei, e espero não saber por muito tempo, afinal, de que é feito o caminho senão de sonhos e incertezas?

Assim, ponho-me a recriar meu percurso, mais uma vez, na tentativa de compreender melhor o meu processo artístico.

Indo ao encontro de minhas lembranças, percebo que minhas percepções foram de fato importantes para o percurso que aqui irei detalhar, pois, como diz Bergson, "o que você tem que explicar, portanto, não é como a percepção nasce, mas como ela se limita, já que ela seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que interessa a você (BERGSON, 1990, p. 28).

Dessa maneira, trarei à tona somente aspectos que me interessam, não me atentando aos aspectos históricos, cronológicos, teóricos e conceituais.

[18] Alusão ao conto "A despedideira", em COUTO, Mia. *O fio das missangas: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Fig. 48 - Camila Otto, *Sem título*, impressão s/ tecido, 100x80 cm, 2008, acervo da artista

Partindo-se desse pressuposto, percebi que queria pesquisar algo que me fascinava – meu ambiente familiar.

Então, me vi olhando bem de perto as pernas de meu pai, que ali podia ver outro universo, já não era mais o cruzar de suas extremidades (Fig. 49).

Durante essa descoberta, fiquei ali à espera do que viria a ser aquela visão. Pude ver suas mãos se camuflarem, suas pernas sumirem em meio à luz e ao breu. O contraste se intensificou e o que via eram formas livres e desconexas.

Para eternizar esse momento, capturei esse recorte visual.

Fig. 49 - Camila Otto, *A espera*, impressão s/vidro, 32x59 cm, 2008, acervo da artista

Nessa época, cursava o ateliê de serigrafia, no curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG; estudava o vidro como suporte para a imagem; e percebo que nesse período, o narciso e o vampiro já se apoderavam de mim. E a fotografia, seus mistérios e ilusões, fascinava-me.

Foi inicialmente, a partir de imagens em alto contraste e preto e branco, que comecei meus estudos pessoais. Queria, nesse momento, que a ausência de cores e de indefinições entre os limites da imagem permitisse ao observador um olhar distanciado da realidade visual. Realidade esta que nossos olhos nos dão a ver de uma forma tão colorida e alegre.

Naquele período meu tempo de luto iniciara, pois foi a partir da perda de um ente querido que pude ver os tons cinzas do pôr do sol. Depois dessa visão, quis testar os limites da imagem e coloquei-a em uma escala preto e branco, buscando com isso que os sentimentos fossem mais igualitários.

Triste ou feliz ingenuidade. Mudar a escala cromática da imagem só permitia que ela mudasse seu tom de discurso, mas, na verdade, a sua narrativa continuava inteligível ao olhar, e os sentimentos tinham continuidade nas suas nuances maravilhosas.

Diante dessas descobertas, me vi de mãos atadas, pois não sabia para onde desviar meus sentimentos, e minhas mãos trabalhavam como grandes pulsações que se apoderavam de mim.

Fig. 50 - Camila Otto, *Mãos-atadas*, impressão s/ vidro, 24x120 cm, 2008, acervo da artista

Meu corpo se transformava, senti-me um pouco como Gregor Samsa, personagem de Kafka em *A metamorfose*. As partes que me constituíam tornavam-se abstratas. Os detalhes passaram a ser ampliações que me levavam ao infinito.

Meus gestos se sobrepunham, minhas mãos tornavam-se faces abertas ao acaso, sentia-me totalmente descoberta. Minha pele, veias, texturas ficavam à mostra. O autocontraste fazia das minhas partes abstrações.

Fig. 51 - Camila Otto, detalhe *Mãos-atadas*, impressão s/ vidro, 24x120 cm, 2008, acervo da artista

Fig. 52 - Camila Otto, *Mãos-atadas*, detalhe, impressão s/ vidro, 24x120 cm, 2008, acervo da artista

Estudando meu corpo, e à procura de artistas que compartilhassem esse estudo, encontrei John Coplans, editor e fundador da revista *Artforum*, que começou seu trabalho de autorretratos aos 60 anos. Ele estudou seu corpo e o processo de envelhecimento trabalhando questões como o olhar e ser visto, temporalidade e movimento, anonimato e identidade, trabalho com filme de grande formato em preto e branco.

Fig. 53 - John Coplans
*SP 5 88*,
silver gelatin print, 42 x 44''
1988

Fig. 54 - John Coplans
*SP 19 99*,
silver gelatin print, 24 x31''
1999

Fig. 55 - John Coplans
*Interlocking Fingers n. 17*,
silver gelatin print, 31 x 24"
2000

Coplans explorou o corpo e suas asbtrações, fragmentando-o e desconectando as partes, transformando-as em outras visualidades.

Percebo que nesse momento a visão especular já fazia parte do meu processo criativo. Assim, partindo da fotografia, podia ver meu corpo da mesma forma que os

outros o viam, assim como fragmentá-lo e transformá-lo em pedaços vagos, desconexos e abstratos.

As várias possiblidades de se olhar um mesmo órgão, fragmento do corpo, me fascinava. Partindo da serigrafia, passei a explorar as sobreposições, transparências, veladuras, como aspectos técnicos e estéticos no meu trabalho artístico.

Fig. 56 - John Coplans, *self portrait*, 1984. <http://photodoug.wordpress.com>.

Cris Bierrenbach, em seu trabalho *Alfabeto*, trabalha as mãos tal como uma linguagem, um alfabeto corporal repleto de texturas, volumes e formas. Procurava

também, a partir do meu trabalho, explorar tais conceitos, e, através disso, estabelecer infinitas formas de comunicação.

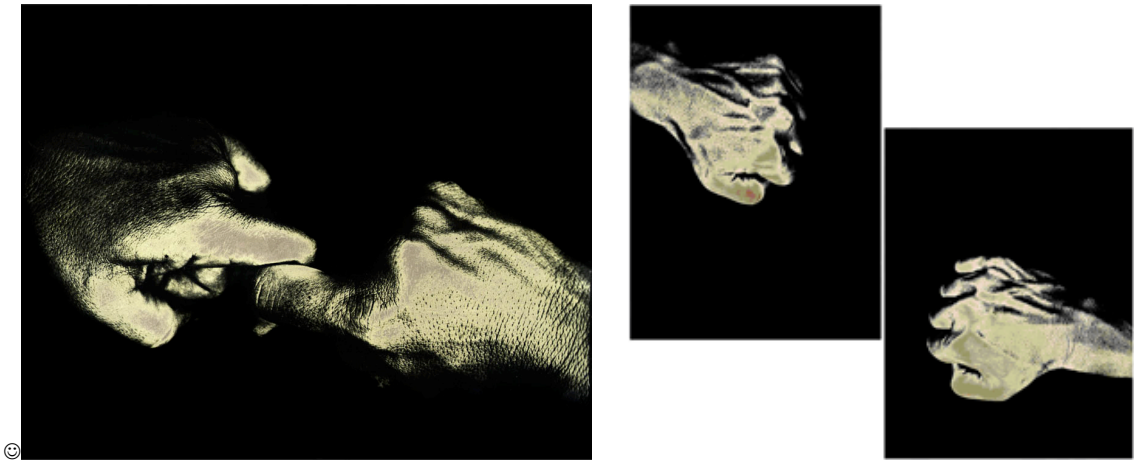


Fig. 57 - Cris Bierrenbach, *Alfabeto*, daguerreótipo, 4 x 5," 2003 <http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/alfabeto/>.

Fig. 58 - Cris Bierrenbach, *Alfabeto*, daguerreótipo, 4 x 5, 2003 <http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/alfabeto/>.

Nesse momento, estava à procura de uma fragmentação do corpo, pesquisava as partes em separado e a relação existente entre elas. Pude ver como as mãos e os pés, quando observados com atenção, são verdadeiras faces identitárias que carregam consigo as marcas do tempo.

Nessa pesquisa defrontei-me com as mãos dos mortos e sua posição tão característica: sempre cruzadas em um sentido de negação e fechamento. O morto, através do gesto que o outro lhe impõe, coloca-nos distantes de seu corpo por um simples gesto que nos separa, mãos entrelaçadas e cruzadas.

Busquei estudar a relação entre esses pequenos gestos e nossas reações diante deles. É incrível quando um gesto transforma-se em um símbolo de algo, as mãos entrelaçadas sempre nos causam comoção, repulsa e estranhamento.

Fig. 59 - Camila Otto, *Muito mais que raízes* [Evaldo], impressão digital sobre acrílico, 45x60 cm, 2011, acervo da artista

Um gesto forte que nos coloca em conflito. Sentimos-nos em um embate, como se estivéssemos em frente a uma porta fechada e quiséssemos a todo custo adentrar em um mundo impossível. Nesse momento o que eu mais gostaria era transmutar e adentrar por entre esse material impenetrável que é o silêncio.

Mais um respiro, e retorno ao mundo real, as mãos já não me causam tanta repulsa, agora, ao olhá-las, sinto uma calmaria. Tudo parou, os corpos estão em pausa, um momento de reflexão.

Refletindo sobre o corpo e suas partes constituintes, comecei a perceber que ao olhar para minhas mãos estava na verdade à procura de uma identidade, e foi nesse momento que me pus a olhar as faces das pessoas. Um fragmento repleto de afeição, feições e expressões.

Nesse período, comecei a dar aulas em uma escola pública localizada na periferia de Belo Horizonte, no projeto Escola Integrada e passei então a olhar para os meus alunos. Observava-os sempre, e quanto mais convivia com essas crianças, mais conhecia suas histórias.

Cada aluno, por sua individualidade, permitia-me ver mais intimamente sua vida. A cada nova semana durante nossos encontros podia perceber que essas crianças precisavam estudar a si mesmas, fortalecer suas identidades e perceber o outro.

Decidi então que iria fotografá-las e programei uma atividade coletiva, em que todas teriam em mãos uma fotografia de si mesmas, impressa. Depois de observá-las, deveriam recortar seus órgãos faciais e trocá-los com os colegas. A proposta era que construíssem novos rostos, novas identidades. Infelizmente, não pude realizar essa atividade com eles, pois o trabalho foi interrompido.

Sentindo que não deveria deixar esse projeto pela metade, sem termina-lo, resolvi fazê-lo sozinha. Então, eu mesma me pus a transformá-los, refazendo suas histórias, identidades e feições. Assim, coloquei-me como uma investigadora de olhares.

Percebi que precisava diluir suas faces, a fim de transformá-las e colocá-las no anonimato. Assim, fiz recortes e colagens que remetiam a tarjas pretas, como as que colocam nas crianças quando querem deixá-las anônimas em reportagens policiais. Ou, quando em chacinas, elas perdem suas faces.

Fig. 60 - Camila Otto, *Flor da vida*, impressão s/azulejo, 75x 30 cm, 2008, acervo da artista

Crianças que perderam sua inocência tão cedo, que deixaram suas lembranças no passado para amenizar suas dores. Que evitavam contar suas histórias, pois não queriam

relembrá-las. Elas queriam simplesmente ser, e muitas vezes, deixar de ser. "(...) E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória" (ROSA, 1985, p. 71). Elas não deixavam de esperançar por um futuro diferente, por construir novas memórias, por serem felizes.

Elas eram para mim verdadeiras flores da vida, grandes girassóis girando ao meu redor com sua inocência no olhar. O encontro era sempre assim: belo, mas doloroso; eram olhares que capturavam e sensibilizavam. Pequenos fragmentos de vida que me rodeavam com suas carinhas cheias de brilho fosqueado, uma espécie de alegria maltrada. Elas queriam a todo custo ir contra a realidade que as rodeava. Aprendi com eles o que aprendi com poucos. Aqueles sim, são verdadeiros heróis à procura de seus poderes secretos.

Rostos dilacerados que se completam e fortalecem, olhares desatentos e puros. Vestígios de uma tristeza amortizada pela esperança de dias melhores.

Fig. 61 - Camila Otto, *Personalidades Integradas I*, impressão s/ vidro, 32x130 cm, 2008, acervo da artista

Fig. 62 - Camila Otto, *Personalidades Integradas I*, detalhe, impressão s/ vidro, 32x130 cm, 2009, acervo da artista

Resolvi colocá-los juntos, sobrepostos, unidos, todos aqueles lindos rostos, olhares, bocas, olfatos. Misturei-os todos, cada pedacinho. E agora, mais do que nunca, eles eram meus filhotes, pequeninos que em mim agora habitavam.

Vik Muniz também capturou as crianças em *Crianças de Açúcar*. E assim os fez de açúcar, elemento doce para uns e amargo para outros. Como para os pais dessas crianças, bem amargo, pois foi pelas suas mãos, suores, doenças, vidas, trabalho escravo, que esse elemento se fez possível. E, mesmo diante dessa luta, de seus pais dentro dos canaviais, os meninos continuavam com aqueles olhares puros, alegres, pequenas faíscas de vida. Quanta doçura e esperança capturadas pela efemeridade do momento, e quem as vê assim tão sorridentes não consegue imaginar que mais tarde elas se tornarão realmente crianças feitas de açúcar.

Fig. 63 - Vik Muniz, *Crianças de açúcar*, 1996

Assim, a ingenuidade, o anonimato, a perda de identidade e de memória ficaram vagando em meu universo. Encontrei-me então com Christian Boltanski, que estuda não só arquivos de vítimas do nazismo, mas tudo aquilo que trabalha com a morte anônima em geral.

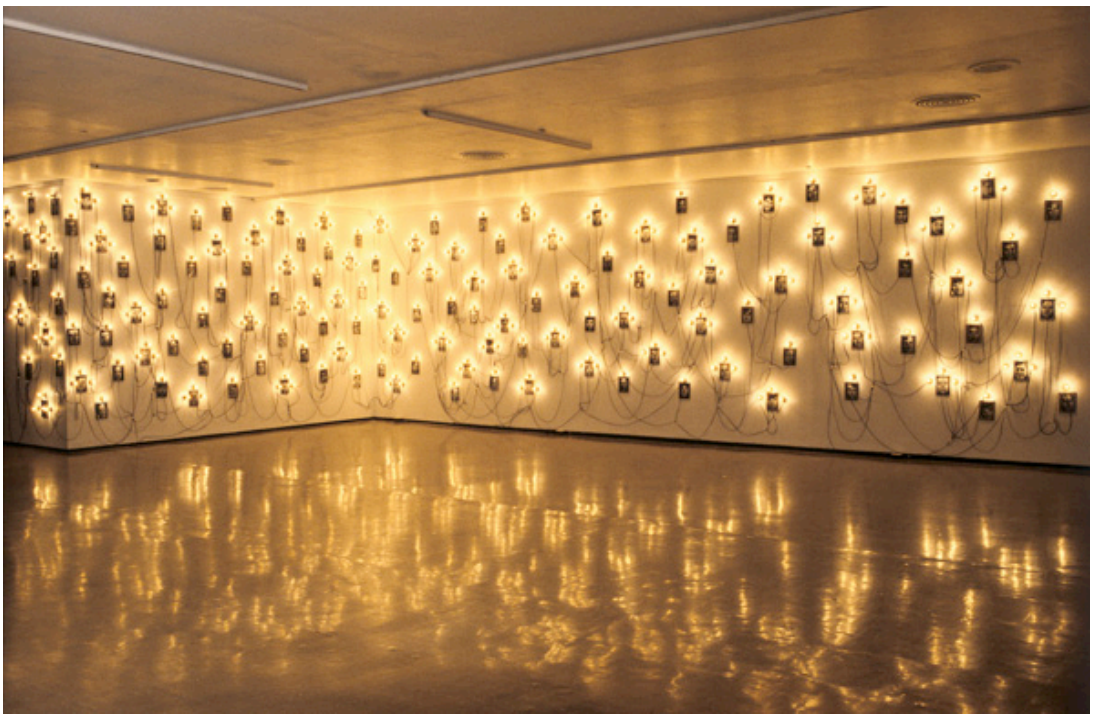


Fig. 64 - Christian Boltanski, *Monument: Les enfants de Dijon*, 1985. <http://giscreatio.blogspot.com.br/2012/03/christian-boltanski.html>.

Nesses trabalhos foram usadas fotografias de estudantes de uma escola em Dijon na França, as quais Boltanski se apropriou. Cada fotografia foi emoldurada com papel de embrulho de Natal e iluminadas individualmente, criando uma atmosfera sombria em um local sagrado da contemplação e da memória, evocando uma tragédia sem nome.

Nos trabalhos de Boltasnki, a fotografia surge como um meio de revitalizar o sujeito, ao mesmo tempo que faz com que o indivíduo transforme-se em um ser anônimo diante da sua verdadeira identidade, a dúvida da origem dessas imagens permance, não se sabe ao certo se Boltanski está retratando acontecimentos e pessoas reais ou fictícios. Através do anonimato Boltanski pretende que os seus trabalhos funcionem como uma alegoria para atingir o coletivo, por possibilitarem um reconhecimento universal. Se por um lado Boltanski particulariza o sujeito, por outro, torna-o neutro e imerso num conjunto: essa tensão será uma forma de reconhecer que ao coletivo, às massas, está subjacente uma inevitável ideia de perda de identidade, a objetificação, e consequentemente, a ideia de morte como uma inevitabilidade. Seus trabalhos realçam o fato de todos serem destinados à morte. Ele sublinha que um dia nós iremos ser esquecidos, acabando por desaparecer.

Em *Monument: Les enfants de Dijon de Christian Boltanski*, as crianças são retratadas como monumentos, contendo uma forte carga emocional, com referências ao

Holocausto Judeu. Mas, Boltanski afirma a sua neutralidade e diz que a sua arte representa o que o observador quer encontrar nela.

As faces das crianças estão todas conectadas por fios, pequenos fragmentos de luz. Faíscas que aquecem nossos olhos e nos angustiam diante da premonição de um ataque, extermínio, destruição em massa. Verdadeiros engodos para reverenciar os mortos.

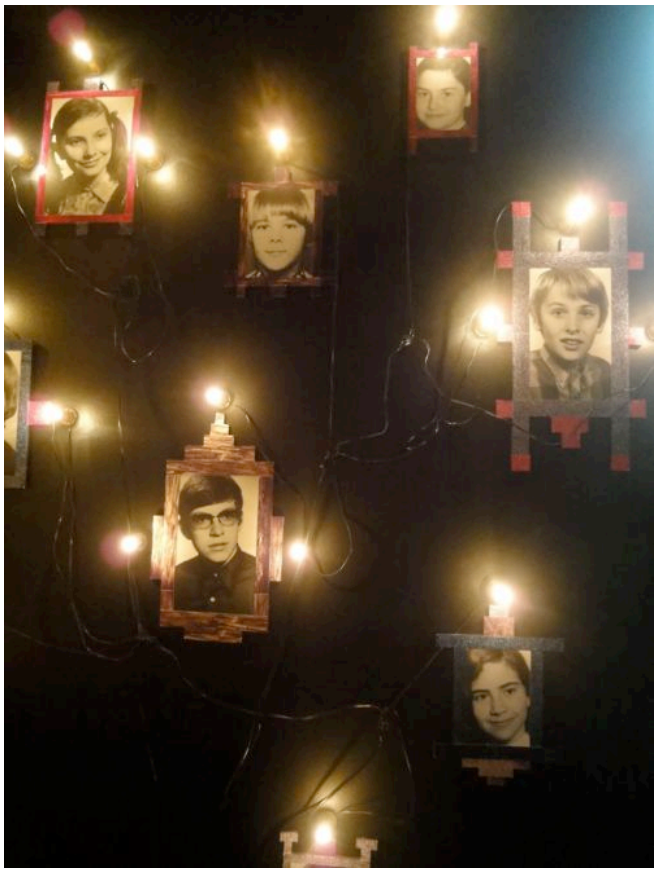


Fig. 65 - Christian Boltanski, *Monument: Les enfants de Dijon*, detalhe, 1985. <http://www.tumblr.com/tagged/christian-boltanski?before=1312896548>.

Pensando em fragmentos de luz, lembro-me também dos velhinhos que me fascinam com a mesma intensidade que as crianças. Parece que ao se aproximarem da morte as pessoas modificam seus modos de viver, ficam frágeis, necessitam retornar sempre ao passado para fortalecerem seu presente e enchê-los de esperança.

Suas rugas, veias, verdadeiras faces feitas de memórias, de rastros do tempo. Peles que carregam em si suas histórias. Grandes mestres da vida, relatores dos acontecimentos, das lembranças. Detentores e multiplicadores de uma memória coletiva, da história de uma dada cultura, de uma civilização.

Fig. 66 - Camila Otto, *Personalidades Integradas II*, impressão s/ vidro, 32x130 cm, 2009, acervo da artista

> A partir deles, lembro-me da minha história, dos meus antepassados. Trago comigo os relatos guardados na minha memória. Estar ao lado de um velho é poder abrir um baú cheio de poeira, mas rico em lembranças, um verdadeiro presente trazido pelos tempos, que nos leva para lugares onde nunca imaginaríamos ir.

Fig. 67 - Camila Otto, detalhe *Personalidades Integradas II*, impressão s/ vidro, 32x130 cm, 2009, acervo da artista

Assim, mesmo trabalhando com rostos desconhecidos, desenvolvi uma afinidade com todos eles. Cada personagem passou a carregar consigo uma história muita próxima da minha.

Assim, lembrei-me de meus avós, suas histórias, seus cheiros, seus olhares, e seus dizeres. Essa lembrança fez fortalecer em mim a certeza de que carrego meus antepassados dentro do meu ser.

Pensando em antepassados, lembro-me de Jorma Puranen e sua série *Imaginary Homecoming*, baseada em fotografias antigas do Sami, Lapônia.

São imagens de uma coleção de retratos realizada originalmente para fins científicos no final do século XIX. Esse material foi produzido durante uma expedição do príncipe Roland Bonaparte em 1884 e encontrado pelo artista no Musée de L'Homme, em Paris.

Puranen tenta colocar fotografias encontradas em arquivos de volta para a paisagem onde elas foram tiradas há mais de 100 anos. Dessa maneira, essas imagens atuam como poderosos estímulos para a memória. Conseguem evocar uma sensação nostálgica do passado e evocam fantasias e narrativas históricas, um diálogo entre passado e presente.

Fig. 68 - Jorma Puranen, *Imaginary Homecoming*, Anár-Finland, 1992. <http://www.photographsdonotbend.co.uk/2009/11/jorma-puranen-imaginary-homecomings.html>.

Fig. 69 - Jorma Puranen - *Imaginary Homecoming*. <http://www.preusmuseum.no/main_faces.html>.

Para o artista, trabalhar no local onde a fotografia foi realizada é crucial. E, inicialmente, o que parecia uma interferência, uma instalação, acaba se transformando e integrando a paisagem.

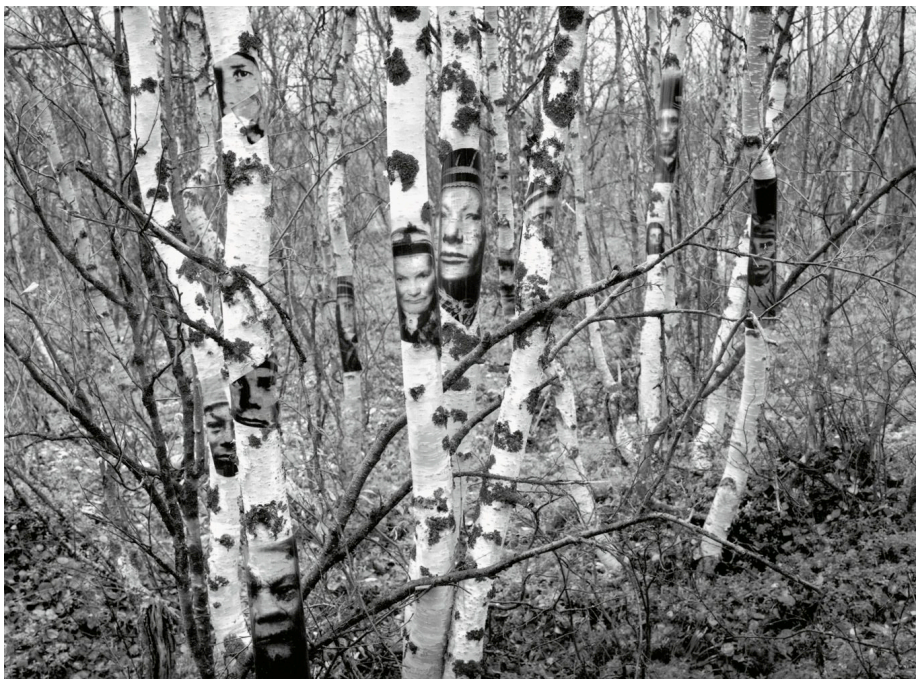


Fig. 70 - Jorma Puranen, *Imaginary Homecoming*, photograph, 38x 51.2 cm, 1991, Kiasma Museum of Contemporary Art. <http://ateneum.valtiontaidemuseo.info/lapintaika/en/11.html>.

Gostaria de destacar nesse momento a obra de Maurice Halbwachs *A memória coletiva*, trabalho que contribuiu enormemente para a compreensão da memória e suas relações com o contexto social, neste trabalho.

Para o autor, a lembrança torna-se mais rica quando estamos inseridos em um nível social, em um grupo. Mesmo se tratando de uma memória aparentemente particular, a experiência sempre é vivida coletivamente, pois o indivíduo não é um ser isolado no mundo. Ele está sempre ligado, direta ou indiretamente, a um grupo, sendo assim sua memória consequentemente estará ligada também à um grupo. Mesmo que cada um de nós carregue consigo suas lembranças, nós não estamos a sós, o ato de lembrar estará sempre ligado a um estímulo externo, e quase sempre, relacionado à fatores pertencentes à um grupo. Nossa memória se impregna das memórias dos que nos cercam.

A nossa memória e a maneira como percebemos o mundo se constituem a partir do emaranhado de experiências, tão diversas quanto os diferentes grupos com que nos relacionamos. Nossas lembranças se alimentam das diversas memórias oferecidas pelo grupo. Fora desse quadro de referência, torna-se muito mais difícil a lembrança. Assim, tanto nos processos de produção da memória, como na rememoração, o Outro tem um papel fundamental.

Dessa maneira, a memória coletiva tem a importante função de contribuir para o sentimento de pertencer a um grupo de passado comum, que compartilha as memórias. Sentimo-nos parte do grupo quando compartilhamos suas lembranças. E é também, a partir dessa memória compartilhada, que a identidade se constitui.

Poderíamos imaginar que, por se alimentar do passado, a memória é estática. Porém, ela se modifica ao longo do tempo e se rearticula conforme a situação e relações estabelecidas. A memória é a história viva e vivida e permanece no tempo, renovando-se.

Em *Leur(s) petite(s) histoire(s)*, Céline Clanet trabalha essas questões. Explora a memória individual atrelada à memória coletiva, relacionando ambas com o espaço onde vivemos.

“Au tricot, je fais des choses simples, de la déco, et j’aime bien m’appliquer. Quand ça ne me convient pas, je défais et je recommence. Je sais que si je veux, j’y arrive. Mais je tricote de moins en moins à cause de mon dos... ”

Fig. 71 - Céline Clanet, *Leur(s) petite(s) histoire(s*), [Antoinette]. <http://interlinks-image.photoshelter.com/gallery/-/G0000Wt3.2sEF4HQ/>.

Nessa série, temos acesso, a partir dos retratos, ao universo particular de aposentados que vivem no bairro Cognin (Savoie-França), pessoas que lá se instalaram na década de 1950. Cada imagem vem acompanhada de uma frase curta, retirada do relato de cada personagem.

Nas imagens podemos perceber interiores domésticos que revelam diferentes tipos de habitação: lugares únicos, palimpsestos, em constante mudança, que começam descrevendo a chegada dos ocupantes e termina com a morte deles. “A função social do velho é lembrar e aconselhar – *memini, moneo* – unir o começo e o fim ligando o que foi e o porvir verdades fabulosas” (BOSI, 2004, p. 18).

Trata-se de um registro de vida e morte, um intervalo de memória individual e coletiva. Vemos como os objetos são importantes no momento da rememoração: “Eu ainda guardo isso para ter uma memória viva de alguma coisa que possa servir alguém”(dona Brites) (BOSI, 2004, p. 39).

“Oh, vous savez... ça fait bien longtemps déjà.”

Fig. 72 - Céline Clanet, *Leur(s) petite(s) histoire(s)* [Irene]. <http://interlinks-image.photoshelter.com/gallery/-/G0000Wt3.2sEF4HQ/>.

Após a morte do companheiro, dona Irena (Fig. 72) reclama do tempo, as horas não passam. O seu retrato permance na cabeceira e a solidão aumenta. Para ela, a relação com o outro tornou-se distante, agora caminha sozinha. A memória não é uma simples gravação, relaciona-se às emoções, às outras experiências, aos valores e experiências dos grupos. Lembrar também se relaciona com o coletivo. Dificilmente lembranças emergem fora das relações com os grupos e o interesse pela experiência do outro.

Pensando dessa maneira, buscando revisitar o passado e torná-lo presente, fiz a série *Muito mais que raízes*, espécie de homenagem aos meus antepassados e aos meus contemporâneos, ao grupo ao qual pertenço. Dedico esse trabalho a todos aqueles que representam, de certa forma, um pedacinho de mim; são pessoas importantes dentro do meu processo de crescimento, formação e convivência.

Fig. 73 - Camila Otto, *Muito mais que raízes*, impressão digital sobre acrílico, 45x60 cm, 2011, acervo da artista

Questões como identidade, identificação, aproximação e distanciamento são desenvolvidas. A imagem vista de perto se desfaz em pontos abstratos, e de longe se faz nítida e realista. Como se estivéssemos, a todo instante, nos afastando e aproximando. Um movimento de encontro e despedida.

Diante dessas imagens me ponho a relembrar, criar e relatar.

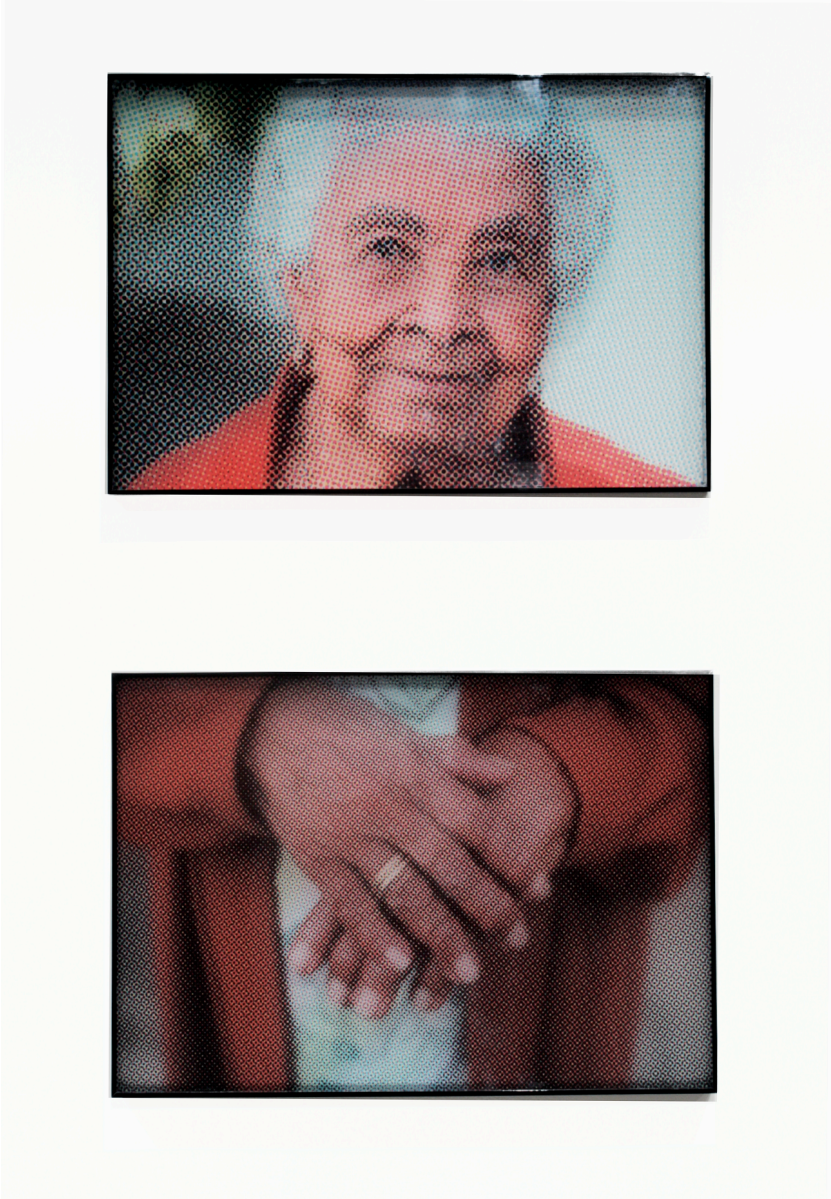


Fig. 74 - Camila Otto, *Muito mais que raízes*, detalhe, impressão digital sobre acrílico, 45x60 cm, 2011, acervo da artista

Dona Judite, 96 anos, faz sua comida, arruma sua casa, tem seus afazeres. Escreve lindamente com letras firmes. Fala firme e decidida, sabe impor o que quer, sabe mostrar quem é: uma pessoa incrível, um exemplo de força. Conheci-a quando tinha 90 anos e, desde então, faz parte da minha história.

Fig. 75 - Camila Otto, *Muito mais que raízes*, detalhe, impressão digital sobre acrílico, 45x60 cm, 2011, acervo da artista

Dona Lídia não gostava de ser fotografada. Irmã de minha avó, dedicou sua vida aos outros. Essa fotografia foi tirada pouco antes da sua internação repentina e posterior falecimento. Consegui captá-la em um momento de distração. Seus olhos sempre me fazem lembrar o mar. Ah, quanto vontade de revê-los!

Uma forma de relembrar, perpetuar e reativar minha memória, uma referenciação aos mortos, vivos, amigos e parentes. Uma tentativa de diluir fronteiras, reformatar o tempo e espaço, relembrar.

Em *I Photograph to remember*, Pedro Meyer acompanhou e registrou o processo de doença e morte de seu pai e posteriormente de sua mãe. Partindo-se dos registros fotográficos, fez um vídeo e narrou sua história.

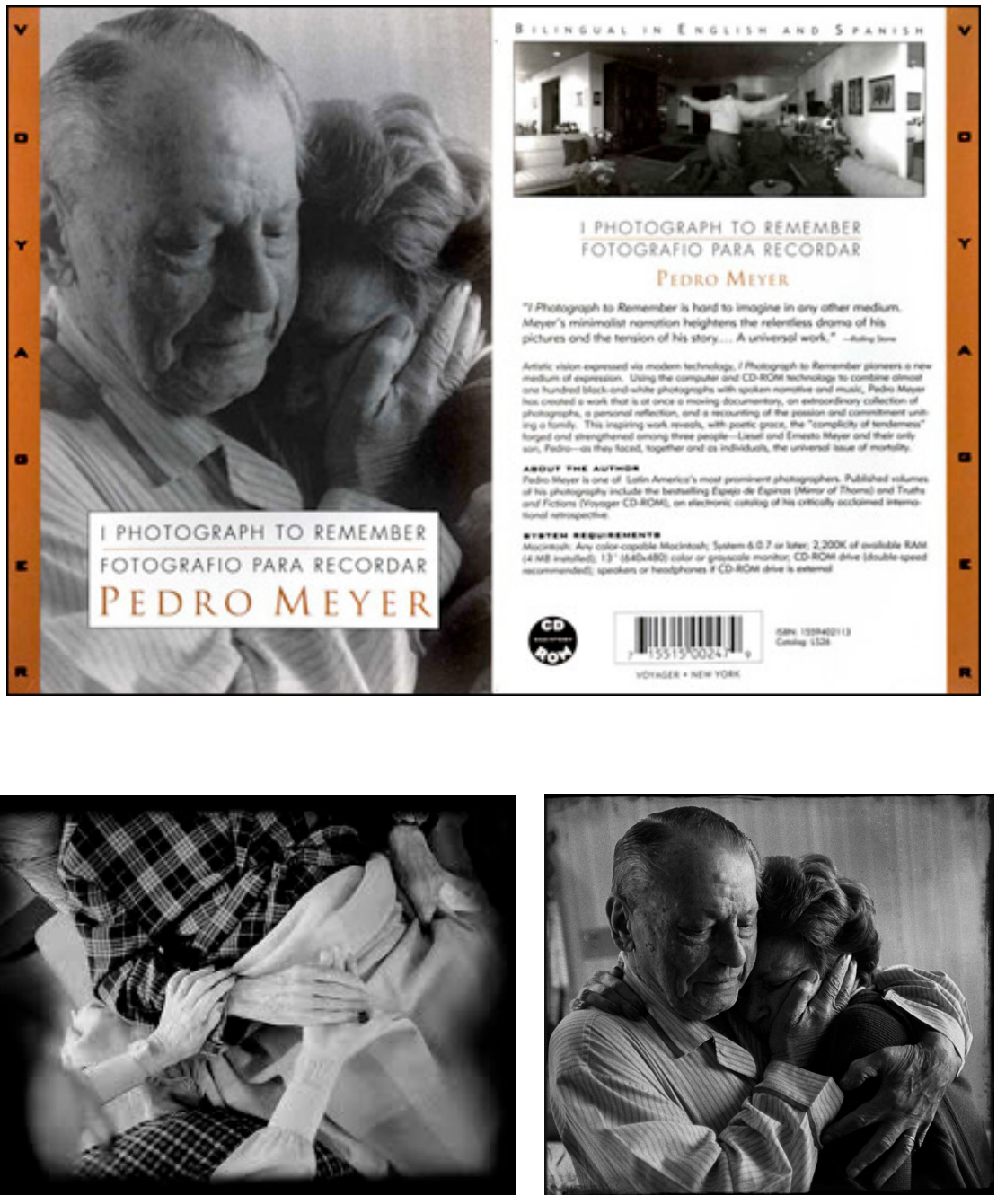



Fig. 76 - Pedro Meyer, *I photograph to remember*, 1991. <http://www.pedromeyer.com/>.

Podemos, nesse momento, reforçar algumas coisas ditas anteriormente e colocar a imagem fotográfica como preenchedora do sentimento de perda, um aparato que nos ilude e conforta com uma presença ausente. Um valioso objeto para rememoração. Uma forma de se comunicar, uma necessidade de autoafirmação. Indo além de si mesma, expondo seu universo onírico, revivendo fatos, recriando imagens, revisitando pessoas.

A escrita e a fala também têm esse poder, afinal de contas, crescemos ouvindo histórias, criando mundos repletos de imagens fantásticas, construindo nossos espaços, comparando realidades e enriquecendo nosso imaginário.

Em *Jerarquías de Intimidad*, o fotógrafo Luis Gonzales Palmas e sua mulher e escritora Graciela De Oliveira estabelecem um diálogo onírico entre suas linguagens: fotografias e escrita. Um jogo visual, em que o espectador é convidado a entrar e se deleitar diante das múltiplas possibilidades apresentadas.

A relação entre texto e imagem não restringe uma linguagem a outra, a ligação entre elas não é hierárquica, mas, sim, complementar, instigante. São maneiras poéticas de narrar histórias, uma espécie de diálogo.

O texto pode funcionar como uma informação a mais para à imagem, como data, local, nome dos retratados e detalhes ocultos na imagem, informações dadas como verídicas que podem ser falsas. Em álbuns antigos as pessoas sempre colocavam descrições atrás das fotografias, principalmente quando enviavam suas fotografias para presentear entes ou amigos queridos.

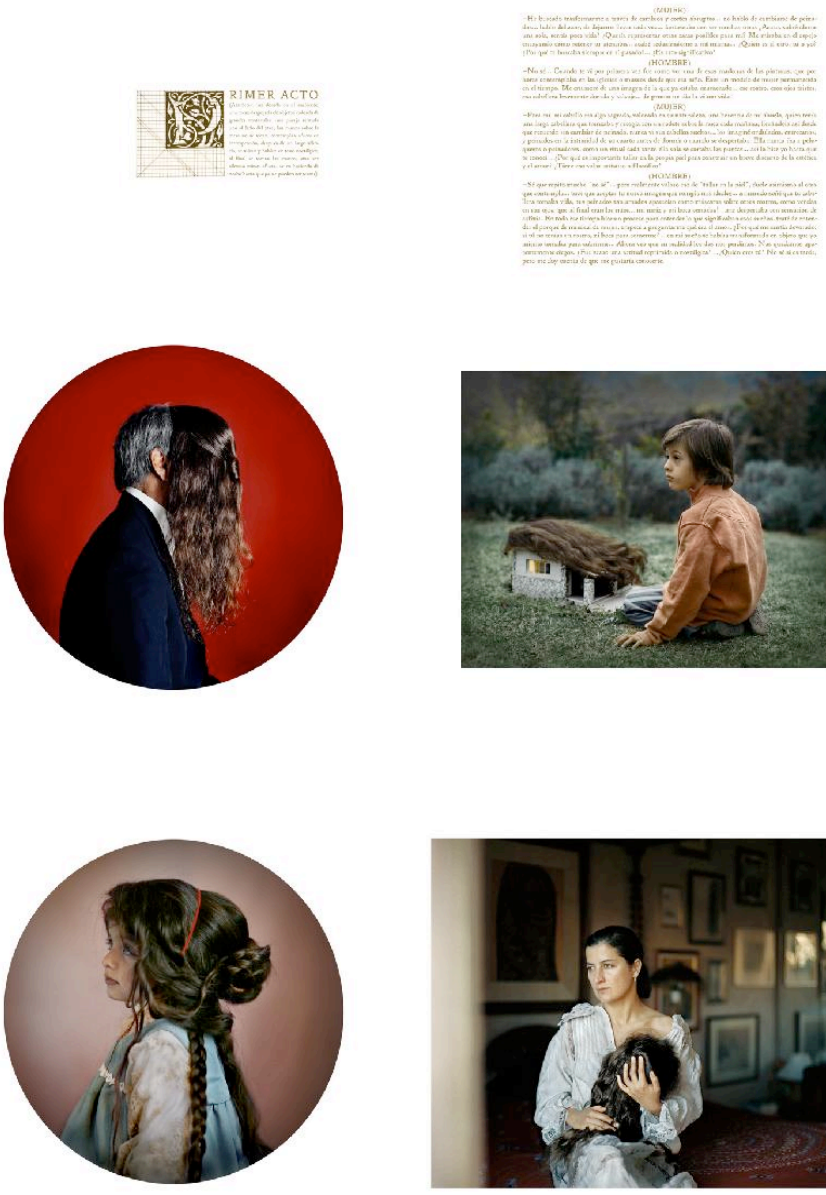



Fig. 77 - Luis Gonzales Palmas e Graciela De Oliveira, *Jerarquías de Intimidad (la separación)*. <http://www.gonzalezpalma.com/v2/expo.php?portfolio=18033#>.

Chris Verene fotografou sua cidade natal Illinois-USA no meio rural de Galesburg durante duas décadas. As fotografias são fruto de um projeto de documentação a cores no qual Verene busca retratar o lado simples e bonito da vida na campo.

Esse projeto foi publicado como um grande livro composto por registros de quase três décadas, e a partir dele podemos vivenciar nascimentos, óbitos, casamentos, divórcios e a vida cotidiana de sua cidade.

Chris nos oferece, a partir da escrita, pistas importantes para construirmos verdadeiras narrativas através de suas imagens. Mesmo em textos descritivos a palavra nos abre para um mundo mágico.

Passeamos por seus cenários cotidianos, familiares e ao mesmo tempo estranhos e incomuns. Meninas em um cemitério posando para a foto como se estivessem na beira de uma piscina. Um senhor pedalando sua bicicleta como se estivesse em meio a um lindo parque quando na verdade está envolto a objetos desordenados em um quarto desorganizado.

Fig. 78 - Chris Verene, *Jewish Witches*, 1997, 30x36 inches. <http://www.chrisverene.com/galesburg.html>.

As fotografias são acompanhadas de legendas escritas à mão, de uma maneira informal: "mesmo dia em que assinou os papéis do divórcio um tornado atingiu a casa" e "O teste de gravidez". E mesmo preocupando-se com a autenticidade dos relatos

escritos, não somente para seu próprio benefício, mas para os sujeitos envolvidos, o trabalho permite que sejam feitas infinitas interpretações.

Fig. 79 - Chris Verene, *Max is a Bachelor*, 2004, 30 x 36 inches. <http://www.chrisverene.com/galesburg.html>.

A memória individual passa a ser coletiva. O ciclo social e familiar se coloca em questão. A fotografia já não serve para retratar somente a si mesmo, mas também para retratar um grupo, uma família.

*Em The Brown Sisters*, Nicholas Nixon retratou anualmente a mulher e suas três irmãs, durante 25 anos. Através desse quadro cronológico das quatro irmãs, podemos perceber o processo de constante mudança e envelhecimento das mesmas.

Fig. 80 - Nicholas Nixon, *The Brown Sisters*, 1975-2000. <http://www.zabriskiegallery.com/Nixon/TBS/nixonimages.htm>.

Posicionadas sempre na mesma sequência, Nixon explorou a estética da fotografia de família. Percebemos a passagem do tempo a partir das expressões das irmãs. As 31 fotografias feitas entre 1975 e 2005 revelam não apenas mudanças do cenário, iluminação e vestuário, mas também o envelhecimento gradual das mulheres.

**Nicholas Nixon**
*The Brown Sisters, New Canaan, Conn.*
1975, gelatin silver print
8 x 10 inches

**Nicholas Nixon**
*The Brown Sisters, Brookline*
1999, gelatin silver print
8 x 10 inches

Fig. 81 - Nicholas Nixon, *The Brown Sister*, New Canaan e Brookline <http://www.zabriskiegallery.com/Nixon/TBS/nixonimages.htm#25>.

Apesar de vermos essas imagem como documento e registro da passagem de tempo, adentramos mentalmente na sua matéria. Podemos, a partir dessas imagens técnicas e ditas documentais, nos encaminhar para um mundo muito mais complexo do que a realidade retratada.

Ao observarmos as fotografias acabamos por tentar investigá-las e assim começamos a criar verdades para essas fotografias. Diante do realismo fotográfico criamos realidades fantásticas.

Diante do realismo fotográfico sempre há uma brecha para uma construção do imaginário. E partindo desse pressuposto, na série *Habite-se*[19] o espectador se depara com o realismo e com a sua própria imagem.

Fig. 82 - Camila Otto, *Habite-se*, detalhe, impressão digital sobre acrílico espelhado, 30x35 cm, 2011, acervo da artista

[19] O trabalho referencia a técnica de deguerreotipia, um espelho que reflete uma realidade construída.

Fig. 83 - Camila Otto, *Habite-se*, detalhe, impressão digital sobre acrílico espelhado, 30x70 cm, 2011, acervo da artista

O espectador passa a fazer parte do trabalho e é convidado a pensar na sua relação consigo mesmo, como ele se habita, e também como ele se coloca no espaço em que habita.

Será que existe diferença entre saber que está sendo olhado e fotografado e não saber? Como será que nos comportamos quando pensamos que estamos diante somente de nós mesmos?

Moa Kalberg fez retratos tomados por detrás de um espelho de duas vias, e assim, as pessoas nas fotos não têm nem ideia que sua imagem foi capturada por uma câmera fotográfica. Segundo ela, as pessoas retratadas não tem a consciência que foram fotografadas, são fotos em que as pessoas estão assistindo a si mesmas.

O que é colocado em questão é que quando você se olha em um espelho, o que você está analisando é a sua própria aparência, mesmo que seja em uma fração de segundos, considerando detalhes íntimos sobre si mesmo que ninguém provavelmente reparou. Para ela as pessoas estão realmente olhando para si mesmas.

Como seria isso, será que a partir dessa proposta Kalberg conseguiu captar as pessoas nas suas expressões naturais?, pois elas foram fotografadas sem o seu consentimento e conhecimento. Achavam que estavam simplesmente passando pela rua e deparando com um reflexo seu em algum vidro localizado em um lugar qualquer de seu percurso. Como seria isso?

Fig. 84 - Moa Kalberg, *Watching You Watch Me*. <http://www.moakarlberg.com/>.

Mesmo sozinhos diante da nossa imagem será que não acabamos inconscientemente modificando nossas expressões e posturas quando nos deparamos diante de um espelho? Afinal de contas é da nossa autoimagem que estamos falando, precisamos gostar dela, nos sentir bem e seguros diante dela.

Em *eudonajesuína* (Fig. 85), o espectador se vê misturado à imagem de uma senhora que o observa de uma forma serena mas investigativa. Fotografia e reflexo se fundem. O sujeito entra no espelho.

Fig. 85 - Camila Otto, *Eudonajesuína*, impressão digital sobre acrílico espelhado, 40x35 cm, 2011, acervo da artista

E eu volto para mim, agora saio do reflexo para voltar para a realidade. Olho mais uma vez para aquela luz que me cega, mas agora começo a enxergar fragmentos da minha face que começam a reaparecer. De tanto olhar-me, me perdi e depois aos poucos fui me reencontrando.

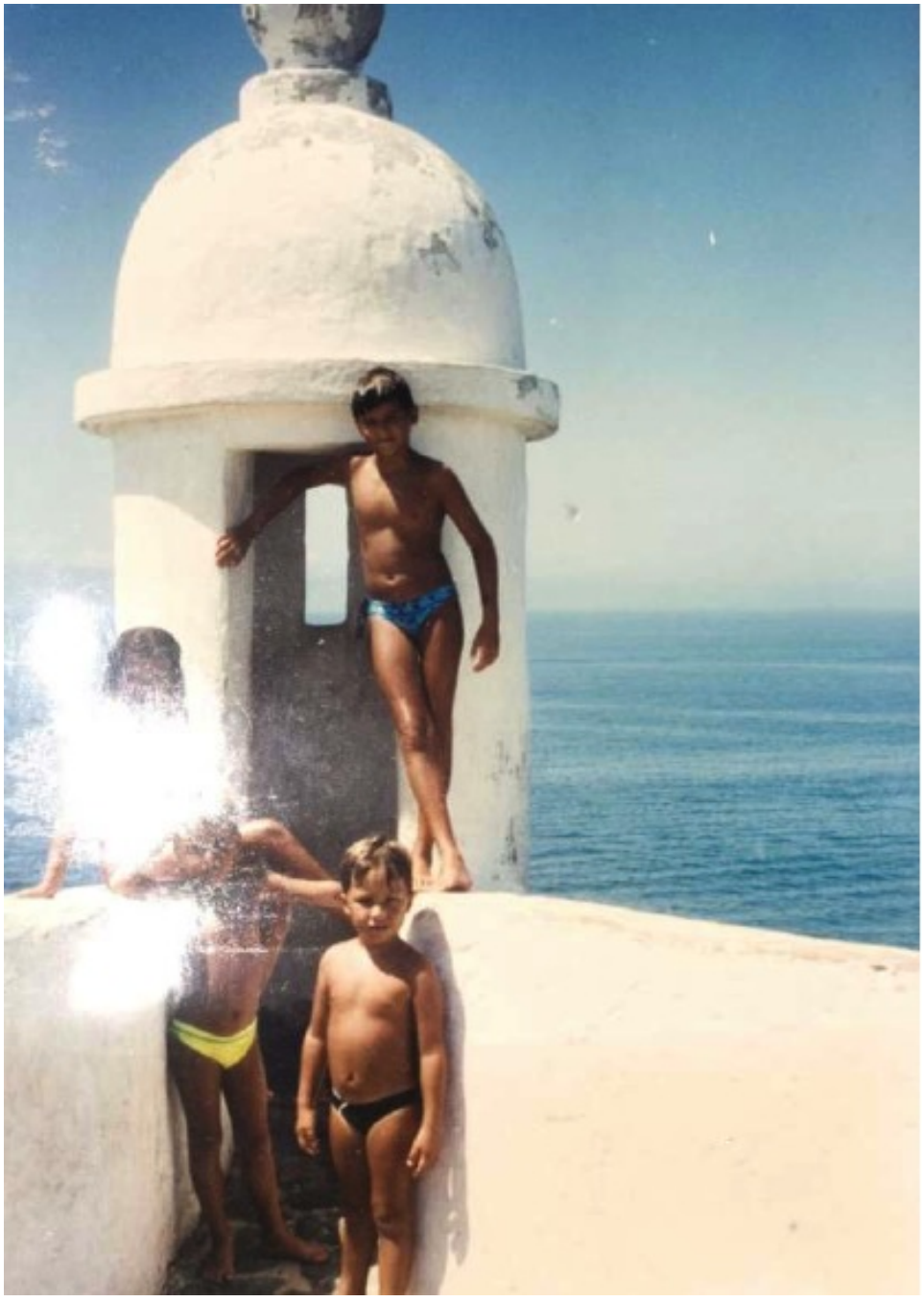


Fig. 86 - Camila Otto, série *VE(lar)*, C-Print, 10x15 cm, 2010, acervo da artista

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

## "Entrada no Céu"[20]

Nada é repetível, tudo é repetente?
[...]
Passaram anos, persistiram enganos. E ainda por esclarecer me resta o assunto.

*Mia Couto*

Quando escrever é descobrir o interminável.

*Blanchot*

Agora é hora de recolher os fragmentos e me convencer de que é chegado o momento, o fim desta escrita. Pelo menos, preciso colocar um ponto final nas dúvidas que me assolam nesse momento. Sei que elas não cessarão, mas preciso colocá-las em ordem.

Olho-me mais uma vez no espelho, agora sim, a última vez. Vejo que aos poucos, através da luz, começo a reaparecer, o meu rosto se refaz. Agora posso ver minha imagem. Passei a mirar-me.

> Mirava-me, também, em marcados momentos – de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriram-se-me enigmas. Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra olhos. Soube-o: os olhos da gente não tem fim (ROSA, 1985, p. 68).

Diante dessa infinidade, mais uma vez entro em uma viagem, a última viagem desta escrita.

> Sinto-me de volta à barriga de minha mãe, começo a reconstituir-me. Agora, tudo parece mais claro. O espelho já não me aterroriza mais tanto quanto antes. Agora, consigo encarar-me.
>
> Sinto-me como uma criança, ao olhar-me no espelho não percebo que sou um ser fragmentado, vejo-me como um ser único, e que junto de mim está minha mãe, que também faz parte dessa imagem.

[20] Alusão ao conto "Entrada no Céu", em COUTO, Mia. *O fio das missangas*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

> Mas de tanto olhar-me, começo a ver nossas diferenças, vejo que não sou um ser único e que junto de mim está minha mãe; percebo que estou fragmentando-me, passo a vê-la como um ser separado, somos definitivamente duas figuras distintas.

Através da linguagem, ponho-me a construir em um mundo imaginário, e também por alguns objetos simbólicos, como o espelho e a fotografia. Produzo imagens idealizadas, para complementar as minhas necessidades, angústias e faltas diante da realidade, buscando uma forma de conviver com o mundo real.

Assim, senhora de mim e, ao mesmo tempo, carente de minha falta, fui ao meu encontro. Projetei-me na imagem do outro (presente na fotografia), que se encontrava como que por milagre diante de mim, e me vi, assim como os outros me veem.

Partindo da minha alienação, comecei a constituir-me como um "sujeito", e para isso reconheci que precisava estabelecer uma forma de linguagem para poder decifrar melhor os aspectos simbólicos que permaneciam no meu entorno.

Pude então perceber que neste estudo, o qual me propus, a fotografia, que pode ser considerada uma forma de linguagem, funciona como um objeto simbólico na constituição do conceito "eu". Portanto, com esse aparato, podemos alienar, fragmentar, mas ao mesmo tempo formar nossa unidade (eu). Desta forma, a fotografia transforma-se em um objeto de referência diante de nosso imaginário, sendo real no plano matérico, simbólico em sua articulação e imaginário em suas vias de realização.

Começo a perceber como o real e o imaginário são indissociáveis e que precisam caminhar juntos. Nesse sentido, o ser humano precisa construir histórias e simular acontecimentos, rever e reviver fatos, se ver como os outros o veem. Por isso, a fotografia, acredito eu, transformou-se em um aparato crucial para a formação do eu do sujeito contemporâneo. Já não conseguimos mais viver sem nosso "espelho mágico". "É bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é perfeitamente esta perfeição analógica que para o senso comum define a fotografia" (BARTHES, 1990, p. 12).

Penso que nos transformamos em sujeitos narcisistas (constituindo o "eu" por imagens). Relacionamo-nos, através da fotografia, com um "eu" ideal, e dessa maneira nos idealizamos como "forma", imagem, e linguagem.

E foi assim, por querer estar próxima aos meus iguais e ver minha figura idealizada que continuei a olhar-me mais e mais.

> E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri [...] era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?
> Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses (ROSA, 1985, p. 67-68).

Olhei para mim através da fotografia, um eu que já não era eu mesma, mas sim um outro, que vinha de um momento extinto, capturado pela luz e impresso no papel fotográfico. Esse aparato fez do meu duplo um ser para minha angústia eterno, imutável.

Lembro-me de Friedl Kubelka-Bondi (Fig. 87), artista que fotografou a si mesma sistematicamente durante vários dias de sua vida, ao se levantar, no asseio, no café da manhã, no trabalho. Produziu pequenas fotos instantâneas confrontando seu eu com a sua projeção no infinito.

Sinto que nessa imensidão de eus algo se perdeu. O rosto se mascarou de expressões produzidas pela artista para serem eternizadas. É como se Kubelka-Bondi em seu trabalho *Das erste Jahresportrait* (Fig. 87) pudesse prever como seria a sua imagem, antes mesmo de serem captadas pela câmera fotográfica, representando-se diante da câmera e deixando transparecer a expressão que gostaria de eternizar. Uma maneira de se produzir “eus” eternos.

Fig. 87 - Friedl Kubelka, *Das erste Jahresportrait,* (11.9.72 - 15.10.72). <http://www.kuenstlerischephotographie.at/photo-schule/201112/>.

Olhando as imagens da Fig. 87 é como se a artista estivesse diante de um espelho. É como se ela estive procurando por ela mesma, modificando sua imagem para parecer mais interessante diante de si mesma.

Penso que, na verdade, diante de todos nós, no momento do *click* fotográfico, sempre existirá um espelho, real ou imaginário. Sempre haverá uma forma de nos projetarmos diante do infinito à procura de uma autoimagem que nos satisfaça.

Acredito que quando nos colocamos diante de uma câmera fotográfica nos comportamos como se estivéssemos diante do nosso duplo perfeito. Assim, diante desse aparato mágico e diabólico, nos colocamos a imaginar: qual é a melhor pose e a melhor expressão? Projetamos-nos como se estivéssemos diante de um espelho.

Depois de tanta duplicação, como será que Friedl Kubelka (Fig. 88) conseguiu reencontrar o seu eu original? Diante de tantas cópias, como reconhecer quem é quem?

Fig. 88 - *Das erste Jahresportrait* (11.9.72 - 15.10.72) by Friedl Kubelka. <http://inspiredkatehutson.blogspot.com.br/2007/09/even-moooore-from-wack.html>.

Começo a pensar que a imagem fotográfica, alvo de nossa identificação, não precisa necessariamente ser o nosso reflexo no espelho, mas, sim, uma forma humana representada paradigmaticamente pela presença do outro. Sendo assim, a origem da capacidade de dizer "eu" reside no momento em que somos capturados por uma imagem essencialmente alheia, em que nossa própria identidade nunca deixará de ser algo que lhe vem de fora, do horizonte da alteridade.

A existência do outro é revelada na experiência do olhar. É o olhar do outro o verdadeiro espelho onde se decide a gênese da subjetividade; assim o espelho mostra minha imagem do modo como ela é vista pelo outro e o reflexo pode erigir-se em um primeiro esboço do eu. Esse pequeno experimento permite que o ser constitua sua subjetividade através do imaginário. Assim, podemos definir a fotografia como o olhar do outro, e dessa maneira, como uma forma de encontro com a subjetividade.

Desta forma, o eu encontra sua constituição em uma condição de alienação; ele é formado na experiência especular pela identificação com uma imagem exterior. Portanto, para se identificar é necessário que o sujeito se aliene, produza uma "ficção",

para poder encontrar o que se chama "verdade do sujeito".

Assim, a imagem preenche uma lacuna, passa a mediar a relação do homem com o mundo, estabelecendo uma ligação entre o ser e sua realidade, suprindo faltas. Isso se deve ao fato de a imagem carregar consigo a antecipação da realidade, mesmo que irreal, auxiliando nas construções do imaginário como um estimulador simbólico, o que nos leva a acreditar que a aproximação e fascinação que temos com a imagem faz parte do nosso instinto de sobrevivência, precisamos disso para suprir nossas necessidades. O que importa é a aparência, não a verdade.

> Ninguém se preocupa com o conhecimento da verdade, mas só se cuida de saber o que é verossímil. Em conseqüência, quem quer fazer discursos com arte deve dirigir atenção ao que é provável. Muitas vezes, numa acusação ou numa defesa, não convém revelar o que aconteceu de fato, caso não seja verossímil, mas só se deve dizer o que parece ser verdadeiro. Durante o discurso, o orador só deve atentar ao que é convincente e deixar de lado a realidade (PLATÃO, 2002, p. 116).

Desta forma, se a fotografia é ou não realidade, não importa, o importante é se ela convence ou não. Foi pelo seu convencimento que ela assumiu o papel de espelho da realidade e difundida por toda a sociedade através das mídias, como o celular, o computador e as câmeras de todos os tipos e qualidades. É por meio dessas câmeras de todos os tipos, formatos e tamanhos, que as pessoas se autorretratam o tempo todo, e as mídias sociais divulgam a cada segundo, todos os dias, milhões de fotografias pessoais[21].

> Em *A República*, Platão já mostra que os homens são mais facilmente prisioneiros da caverna, das imagens, dos simulacros e das ilusões do que filósofos que contemplam o Sol e as Idéias; em 1843, Feuerbach retoma *mutatis mutantis* essa denúncia: os homens de sua época preferem também a imagem à coisa, a cópia ao original, a aparência ao ser. Há uma perenidade da atração pela imagem, pela cópia, pela representação, pela aparência e pela caverna, mesmo que haja mudanças históricas e sociais, não nessas grandes tendências humanas, mas nas modalidades das ilusões e da caverna: a caverna atual não tem a mesma aparência que a da época de Platão, pois as cadeias tornaram-se televisivas (SOULAGES, 2010, p. 231).

Agora o homem vive na sua caverna digital, em meio a imagens que o fazem sentir-se menos só.

[21] A partir da Timeline o usuário é incentivado a publicar suas fotos. "A Timeline é o maior indício de que o Facebook busca estimular o compartilhamento de imagens. É a prova de que a foto é valiosíssima para a rede", diz Eric Messa, coordenador do curso de extensão em mídias sociais da FAAP. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/fotografia-o-motor-das-redes-sociais>.

Criado em 2010, o Instagram[22] usa a mesma matéria-prima – as imagens. O aplicativo recriou o álbum familiar, porém o que antes era matérico e analógico, tornou-se digital, arquivos voláteis. A fotografia pode ser modificada a qualquer momento a partir de filtros, que podem envelhecer as fotos, garantir seu frescor, torná-las preto e branco, sépia, etc.

Nesse contexto, nunca tivemos ao nosso alcance tantos meios para registrar e preservar a memória. Agora é possível registrar em texto, som e imagem, tudo o que acontece às pessoas e aos grupos, transformando em dados a serem armazenados e consultados a qualquer momento. A nossa possibilidade de arquivar foi expandida quase que ao infinito.

Arquivos são criados numa velocidade incrível, vivemos uma febre de memórias cujo acúmulo acaba por esvaziar nossas lembranças. As lembranças pessoais (antes guardadas em diários, mantidas em segredo) agora são coletivas, elas estão nos *blogs* públicos e articulados numa grande rede de memórias.

As novas tecnologias possibilitam a todos preservar as suas memórias, processo que, por séculos, esteve restrito a poucas pessoas e grupos com poder e meios para registrar a sua história em livros, retratos e monumentos. Possibilitando fotografar, registrar, contar histórias, criar *sites*, as tecnologias abrem possibilidades inéditas para que grupos, antes impedidos de terem a sua experiência preservada e compartilhada, conquistem essa possibilidade.

Mas da mesma forma que essas novas tecnologias permitem conservar a nossa memória em arquivos, elas auxiliam no processo de perda e de esquecimento por serem tão voláteis. Num mundo acelerado, em que o tempo se dilata, a quantidade de informações a que estamos expostos é facilmente deletada, modificando nossos modos de produzir e compartilhar objetos auxiliam nossa memória. Dessa maneira, numa sociedade em que as alterações ocorrem com extrema velocidade, grande parte das informações estruturalmente novas para o sujeito se perde, e são esquecidas e apagadas da memória humana pela impossibilidade de criar vínculos suficientemente sólidos.

O excesso de imagens acaba por causar a perda, já não rememoramos o que produzimos, não temos tempo para isso. A única coisa que fazemos é produzir

[22] Instagram é um aplicativo gratuito que permite aos usuários tirar uma foto, aplicar um filtro, e depois compartilhá-la em uma variedade de redes sociais, incluindo o próprio Instagram. O aplicativo permite aos seus usuários compartilharem imagens, bem como aplicarem nelas uma grande variedade de filtros e efeitos disponíveis. Eles podem compartilhá-las através do aplicativo e em redes sociais como Twitter, Facebook, Foursquare e Tumblr.

informações em uma escala muito mais rápida do que a que podemos absorver, acabamos por descartar grande parte do que produzimos, e muitas vezes, nem chegamos a ter consciência da existência desse descarte.

As mídias, cada dia mais, nos estimulam ao consumo exagerado e ao descarte massificado, e isso pode trazer problemas na formação da identidade dos indivíduos. O computador, a televisão e o celular passaram a substituir as pessoas, o contato físico deixou de ser necessário. Os objetos midiáticos, pelos quais temos tanto apreço, se comportam como verdadeiros espelhos, onde os indivíduos enxergam somente o que querem e desejam ver, pois é através deles que eles podem suprir seus desejos, amortizar seus traumas e anestesiar suas dores.

Fig. 89 - Camila Otto, *Personalidades midiáticas*, serigrafia sobre tubo de imagem, 2008, acervo da artista

Diante do exposto, pude perceber que estamos em uma sociedade que de tanto se autofotografar começa a se perder diante de sua própria imagem, ou seja, a fotografia se aproxima mais e mais da imagem especular, e consequentemente sua efemeridade se amplia. O sujeito começa a se desfazer diante de tantos eus. O coletivo já não é mais referência, o que importa são as individualidades. As pessoas contentam-se com imagens, e as coisas já não importam mais.

> Fazendo-se a ausência mais profunda, tendo-se tornado ausência e esquecimento do si mesma, parece que a arte procura tornar-se a sua própria presença mas, em primeiro lugar, oferecendo ao homem o meio de se reconhecer, de se satisfazer a si mesmo (BLANCHOT, 2011, p. 237).

Fig. 90 - Cris Bierrenbach, *Dois Homens do centro*, 80 x 60 cm, gelatina de prata sobre papel, 1992. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. <http://crisbierrenbach.com/pessoal/foto/dois-homens-do-centro/>.

> Agora me encontro junto a mim, mas ao mesmo tempo distante, e de tanto olhar-me, sinto uma angústia, um esvaziamento. Começo a suspeitar da imagem. Sinto que amanhã vou acordar e novamente esquecer como sou, quem sou, acho que vou me extinguir.
>
> Quero ao pôr do sol encontrar-me comigo mesma e descobrir se sou um sujeito, ou se estou desfeito, ou quem sabe se fui refeito. Digo que

durante os próximos meses ficarei por conta de responder a essas indagações, é um novo trabalho que se aproxima. Vou pedir às pessoas que me ajudem a resolver essa investigação, pedirei a um retratista da polícia para recolher retratos falados e depoimentos, e farei de tudo para fotografar todos os suspeitos. Quero ver se eu estou dentro de mim ou espalhada por aí, dentro das pessoas. Será que a fotografia vai me mostrar a verdade?

Fig. 91 – Camila Otto, Sujeito suspeito, C-Print, 60x80cm, 2012.

Em conclusão, na busca de um olhar que tudo vê do visível acabamos por velar a imagem, através de um olhar que não a deixa nem por um minuto descansar, um visão infinita, tudo passa a ser um detalhe. Contudo, em vez de satisfação, acabamos por ficar enlouquecidos, e o olhar por fim perverte, torna-se insuportável, pois cada detalhe é um ponto que pode revelar ou renegar os outros. E a imagem, o seu elo, escapa ao nosso olhar, a imagem transforma em um enigma e nunca mais poderemos nos satisfazer. O olhar

passa a ser cruel, e o que vemos torna-se tão longínquo e invisível que acabamos por nos aproximarmos de Funes, o memorioso, e a angústia do todo nos dilui no nada.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes*: essai sur l'imagination du mouvement. Paris: J. Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar.* 2. ed. São Paulo: Difel, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos***:** ensaio sobre a imaginação da matéria*.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos.* São Paulo: São Paulo. 1973.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 99-107: *Kool Killer* ou a Insurreição pelos signos.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: GRÜNEWALD, José Lino (Org.). A idéia do cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BENJAMIN, Walter; ROUANET, Sergio Paulo; GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre a literatura e historia da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENUTO, Bice. Era uma vez: o bebê na teoria lacaniana. In: BURGOYNE, Bernard; SULLIVAN, Mary (Org.). *Diálogos Klein-Lacan*. São Paulo: Via Lettera, 2001. Cap. 2, p. 29-46.

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

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BRITTON, Ronald. *Crença e imaginação*: explorações em psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade:* lembranças de velhos. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular:* história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BUTOR, M. Na fronteira das linguagens. *Guia das Artes*, ano 7, n. 30, dez. 1992 (Entrevista com Michel Butor).

CADÔR, Amir Brito. *A difícil arte de dar nome aos bois*. (Texto inédito).

CALVINO, Italo. A aventura de um Fotógrafo. In: ____. *Amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Arnaldo. *Breve história do livro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: EDUSP, 1994.

CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos.* São Paulo: Publifolha, 2005.

CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Casa de Freud, 1998.

CASTILHO, Pedro Teixeira. A palavra através do espelho, *Estilos da Clinica*, São Paulo, Estilos clin. v. 14, n. 26, 2009

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorin; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

COUTO, Mia. *Cada homem é uma raça*: estórias. 8. ed. Lisboa: Caminho, 2002.

COUTO, Mia. *Contos do nascer da terra*. 5. ed. Lisboa: Caminho, 2002.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*: contos. 7. ed. Lisboa: Caminho, 2003a.

COUTO, Mia. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

COUTO, Mia. *O outro pé da sereia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. *Antes de nascer o mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DAIBERT, Arlindo. *Imagens do Grande Sertão*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Juiz de Fora: Editora UFJF, 1998.

DELACAMPAGNE, Christian. *História da filosofia no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial: Imprensa Oficial: Editora UNESP, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

DUCHAMP, Marcel. Escritos. *Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.

DURAND, Gilbert. *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIA, Luciano. *O conceito de sujeito*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Arte e Política*. Algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. Vidência e evidência. Revista *Imagens*, Núcleo Temático, Ed. Unicamp, n. 7, p.8-15, maio/ago. 1996.

FONTCUBERTA, Joan. La *câmara de Pandora*: la fotografia después de la fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010a.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas*: fotografia e verdade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010b.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer.* São Paulo: Ed. 34, 2006.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Centauro, 2004.

HOOKER, J. T. *Lendo o passado*. Do cuneiforme ao alfabeto. A história da escrita antiga. São Paulo: Edusp/Melhoramentos, 1996.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: 1996.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson*: são tantas as verdades. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1998.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In:____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. *Os complexos familiares na formação do individuo:* ensaio de análise de uma função em psicologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LEÃO, Lucia. *A estética do labirinto.* São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2002.

MARTINS, Jose de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. História do livro, da imprensa e da biblioteca. São Paulo: Ática, 2002. Pré-história do livro.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patricia (Org.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

OLIVEIRA, Rodrigo Lopes de Barros. *Verbete*: Rosto (de Lévinas), SOPRO: Panfleto político cultural, n. 8, abr. 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/rosto.html>. Acesso em: 01 nov. 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates Banquete.* São Paulo: Martin Claret, 2003.

PÓS: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n. 1, 2008.

PÓS: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, v. 1, n. 2, 2008.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

QUINTAS, Geórgia. *A fotografia é a arte necessária para o tempo*. Disponível em: <http://www.olhave.com.br/extraquadro/?p=546>. Acesso em: 2 nov. 2011.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* 3. ed. Campinas, (SP): Editora UNICAMP, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias.* 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário, *Revista do Departamento de Psicologia* - UFF, v. 17, n. 1, p. 113-127, jan./jun. 2005. <http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v17n1/v17n1a09.pdf>.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SAMAIN, Etienne Ghislain. *O fotográfico.* São Paulo: Hucitec: CNPq, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, (SP): Ed. Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Armando; DOLINSK MARTHA, Sandra. *Álbum de Família* - A imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada.* Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia.* São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUZA, Eudoro. *História e mito.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia:* perda e permanência. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2010.

STERN, William. *Psicologia general:* desde el punto de vista personalístico. Buenos Aires: Paidos, 1957.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas; MELENDI, Maria Angélica (Org.). *Diálogos entre linguagens*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117-132, set. 2006.

Sites:

<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/fotografia-o-motor-das-redes-sociais>

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0104-80232006000100010&script=sci_arttext>

<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1415-71282009000100011&script=sci_arttext>

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/621/452>.