

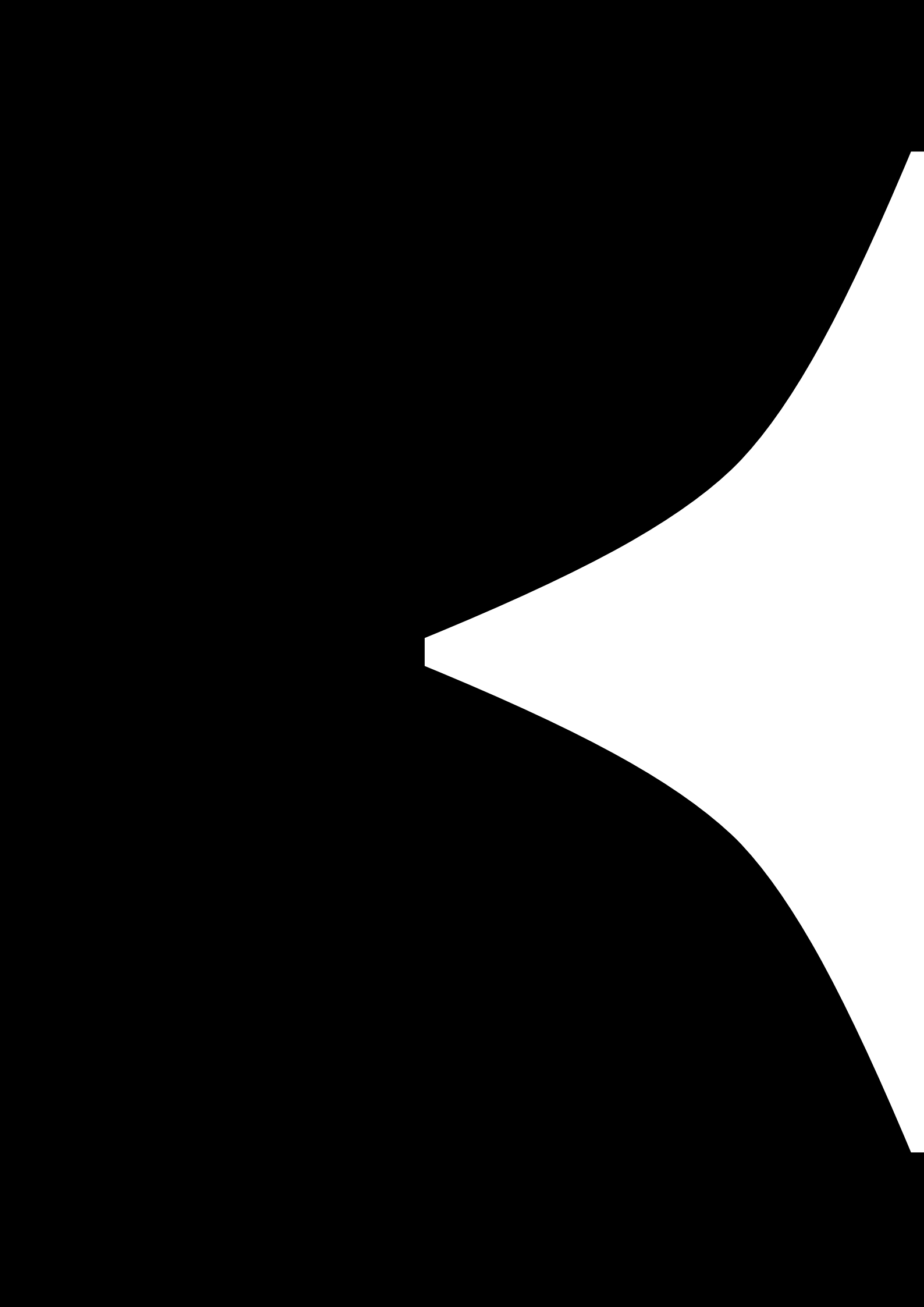
pérola

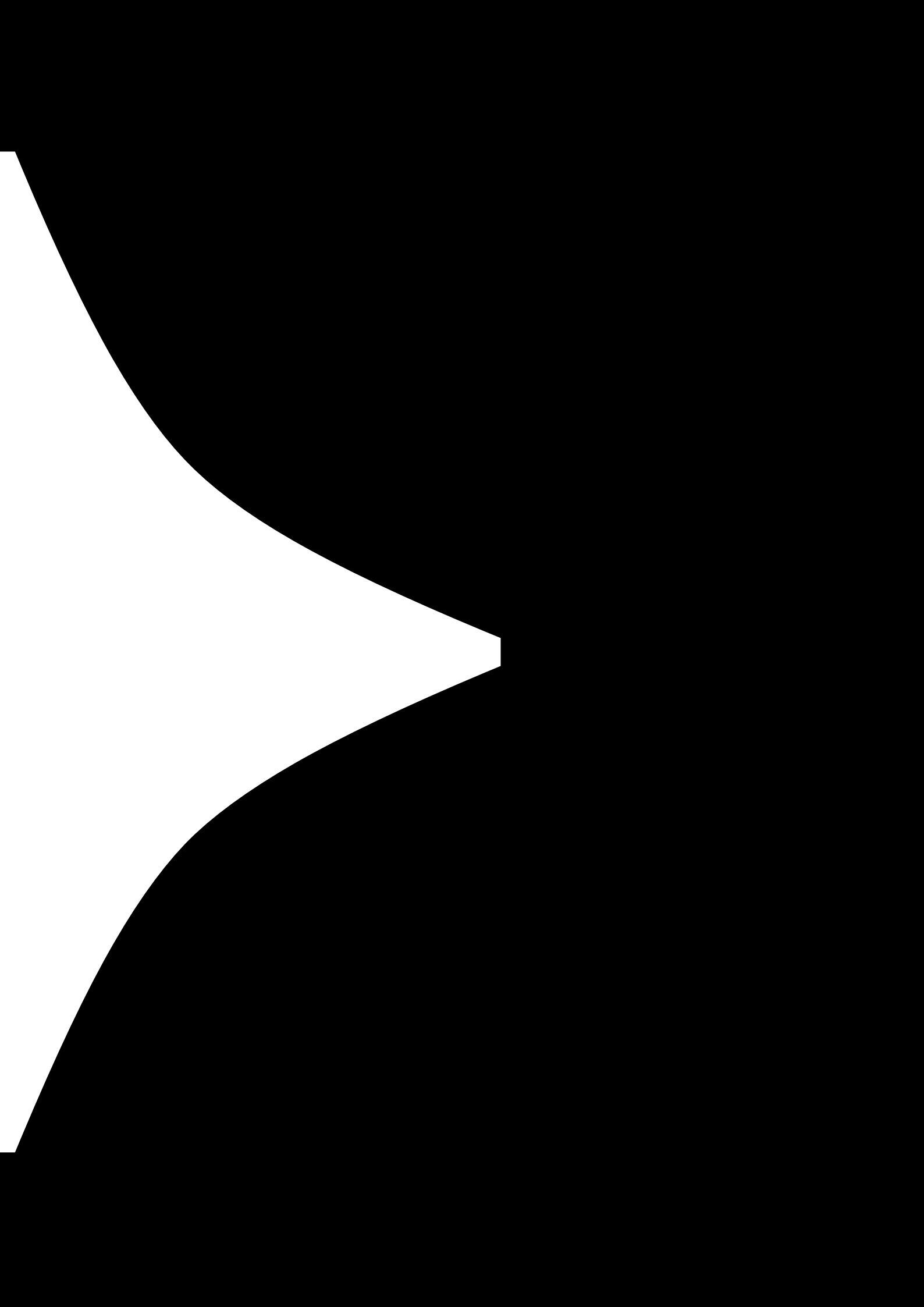




este é um exercí

cio do anoitecer





PEDRO EMMANUEL ASSIS LARA LACERDA

pérola

poéticas em processos fotográficos

ORIENTAÇÃO

Vicente Martinez Barrios

LINHA DE PESQUISA

Poéticas Transversais



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

À Leila

e a todos que não
puderam terminar
de contar sua história.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, ao meu irmão; família absoluta no sentido de sua história. Eduardo, parceiro, amor e amigo o qual me inspira e tanto admiro com tamanho carinho. Amigos, colegas, professores e funcionários do PPGAV da UnB. Vicente Martinez, pela confiança. Denise Camargo, pela caminhada e generosidade. CAPES, pela bolsa concedida. Coletivo shake it, pelas inspirações, cooperações e paixões. Demais amigos ou desconhecidos com quem dividi momentos de conversas, apoio ou compartilhamento de experiências durante tempos sombrios para a arte e educação.

Ao cochico, o silêncio, às *confissões* da sombra. À dor, motor que me encoraja a atingir o avante. À escuridão, espaço do desconhecido em quem este trabalho nasce.

À noite.

RESUMO

A presente dissertação, apresentada em formato de foto-livro-obra, é composta por um conjunto de textos e imagens que se atravessam para a construção de um sentido. Investiga-se as metodologias de produção de trabalhos artísticos que têm como ponto de partida um conjunto de procedimentos e práticas do fotográfico. Com base no diálogo entre teóricos e artistas, constrói-se uma trama de experiências na fotografia que resultam nos trabalhos de arte. Assim, são apresentadas reflexões em torno de uma prática que tem como interesse as questões relacionadas ao tempo, entropia e obsolescência como consequência de deslocamentos e permanências em espaços/lugares.

Palavras-chave: fotografia, poética, processo, entropia, tempo

ABSTRACT

The following dissertation, presented in a photo-book-work, is composed by a series of texts and images that cross paths to build a meaning. The methodologies of producing artistic works that has as a set of photographic procedures/practices as a starting point are investigated. Based on the dialogue between theorists and artists, a plot of photography experiences that result in works of art is built. Therefore, reflections upon a practice, which has as interest questions related to time, entropy and obsolescence as consequence of displacement and permanence in spaces/places, are presented.

Keywords: photography, poetics, process, entropy, time

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS **20**

PREFÁCIO **notas para alcançar a escuridão 25**

PARTE 1 **grão de areia 39**

- 1.1 Fotografia: percursos em arte e mercado
- 1.2 Para lembrar de compartilhar o vazio
- 1.3 Métodos e processos em rodeio: o flâneur, o urbano e a sensação de não estar fazendo nada

PARTE 2 **corpo indefeso 127**

- 2.1 O anúncio do instável
- 2.2 Do tropeço se faz a dança: a fotografia entrópica

PARTE 3 **pérola 159**

- 3.1 Tempo dilatado: possibilidades no vídeo
- 3.2 Pós-fotografia: um ruído no espaço

REFERÊNCIAS **206**

LISTA DE FIGURAS

p. 4, 5

sem título

acervo do autor

p. 36, 37

sem título

acervo do autor

p. 45

Arnaldo Pappalardo | Ver do Meio | 2015

<http://www.arnaldopappalardo.com.br/>

p. 46

Vilma Slomp | A dor do amor | 1989

<http://www.vilmaslomp.com.br/>

p. 54 à 87

fotos de festas

acervo do autor

p. 88

Diane Arbus | Man in Curlers | 1966

<https://www.guernicamag.com/ben-mason-diane-arbus-no-mans-land/>

p. 88

Diane Arbus | Transvestite at a Drag Ball, New York City | 1970

<https://fineart.ha.com/itm/photographs/20th-century/diane-arbus-american-1923-1971-transvestite-at-a-drag-ball-new-york-city-1970-gelatin-silver-print-ed-by-neil/a/5153-74020.s>

p. 89

Weegee (Arthur Fellig) | Showgirls in a dressing room at a New Orleans Burly-Que | 1950

<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/showgirls-in-a-dressing-room-at-a-new-orleans-burly-que-news-photo/3089678>

p. 89

Weegee (Arthur Fellig) | Anthony Esposito, Accused 'Cop Killer' | 1941

<https://www.artslant.com/ny/works/show/520193?tab=ARTWORK>

p. 96

Felix Gonzalez-Torres | sem título | 1991

<https://www.moma.org/collection/works/79063>

p. 97

Anthony Hernandez | Landscape for the Homeless | 1989

<http://lenscratch.com/2017/09/anthony-hernandez/>

p. 100 e 101

Pedro Lacerda | Inabitável | 2013

acervo do autor

p. 107

Pedro Lacerda | Opaco | 2013

acervo do autor

p. 110 e 111

Pedro Lacerda | Rapsódia de Inverno | 2013

acervo do autor

p. 112

Charles Méryon | La Morgue | 1854

http://sarah-sauvin.com/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=150&virtuemart_category_id=173&lang=en

p. 116

Pedro Lacerda | Quase não-fotográfico | 2016

acervo do autor

p. 121

Eugène Atget | Rue Domat | 1906

<https://greg-neville.com/tag/eugene-atget-rue-domat/>

p. 121

Charles Marville | Boulevard Henri IV, de la place de la Bastille, Paris IVe | 1876

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Charles_Marville,_Boulevard_Henri_IV_de_la_rue_Sully,_ca._1853%E2%80%931870.jpg

p. 122

Richard Wentworth | Making Do and Getting By | 1984

<https://www.lissongallery.com/news/richard-wentworth-making-do-and-getting-by>

p. 125

sem título

acervo do autor

p. 132

Ana Lira | Voto! | 2014

<http://www.bienal.org.br/texto/1219>

p. 133

Jac Leirner | Nomes | 1989

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9962/jac-leirner>

p. 135

**Testes gráficos para Etiquetas (2017)
Testes de combinação para Etiquetas (2017)**

Exemplos de palavras associadas aos produtos como *obrigado, bem estar e corações*

acervo do autor

p. 135

**Processo de montagem de Etiquetas (2017)
Detalhes de Etiquetas (2017)**

acervo do autor

p. 137

Pacote, com todas as etiquetas, recebido pela gráfica

Processo de remoção do trabalho na parede

acervo do autor

p. 143

Matt Lambros | After the Final Curtain: The Fall of the American Movie Theater | 2016

<https://afterthefinalcurtain.net/>

Yves Marchand & Romain Meffre | The Ruins of Detroit | 2010

<https://streetblabber.wordpress.com/2012/03/01/the-ruins-of-detroit-by-romain-meffre-yves-marchand-exhibition-wilmotte-gallery-portfolio/>

p. 144

**Robert Polidori | Chernobyl | 2010
New Orleans | 2006**

<http://www.robertpolidori.com/>

p. 146

Wim Wenders | Parede em Paris, Texas | 2001

<https://www.mutualart.com/Artwork/-WALL-IN-PARIS--TEXAS-/BEBEF8AD-D46C2A4D>

Brian Ormond | floatsam | sem data

https://www.instagram.com/brianormond_x/

p. 147

Robert Smithson | Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey | 1967

<http://picturediting.blogspot.com/2014/02/les-monuments-de-passaic.html>

p. 107

Pedro Lacerda | Opaco | 2013

acervo do autor

p. 151

Rivane Neuenschwander | Contingente | 2008

<http://www.artnet.com/artists/rivane-neuenschwander/contingente-a-hsqDr6Pzn6K-mKRAo3wF5aw2>

Anselm Kiefer | Jerusalém | 1986

<https://www.glenstone.org/artist/anselm-kiefer/>

p. 153

Câmera Kodak Instamatic 400 e filme Kodak Verichrome Pan

<https://www.kodaklist.com/cameras/KODAK-INSTAMATIC-400>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Kodak_Verichrome_Pan_620_Film_Ex_1957.jpg

p. 162

Frame de *Expectativas Infláveis* (2017)

acervo do autor

- p. 163
Frames de *Expectativas Infláveis* (2017)
acervo do autor
- p. 164
Frame de *Expectativas Infláveis* (2017)
acervo do autor
- p. 164
***Expectativas Infláveis* (2017) em exposição**
acervo do autor
- p. 165
Jeff Koons
Inflatable Flower | 1979
Seated Ballerina | 2017
<http://www.jeffkoons.com>
- p. 166
Felix Gonzalez-Torres
Untitled (Perfect Lovers) | 1991
Untitled (Portrait of Ross in L.A.) | 1991
<https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2012/08/30/how-felix-gonzalez-torres-continues-making-art-16-years-after-his-death/>
<https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>
- p. 168
Andy Warhol Sleep | 1963
http://www.reverseshot.org/features/2546/sleep_whitney
Andy Warhol Empire | 1964
<https://es.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/09/the-empire-states-twin-king-tribute-to-warhol/>
- p. 170
Bill Viola | The Quintet of Astonished | 2002
<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=33520&IDCategoria=71>
Abbas Kiarostami | Five | 2003
<http://www.avfestival.co.uk/programme/2012/events-and-exhibitions/five>
Katia Maciel | Meio cheio, meio vazio | 2009
<https://tcmagazine.wordpress.com/2011/05/27/valentino-fialdini-e-katia-maciel-na-zipper-galeria/>
- p. 171
Exemplos de formatos de tela em 4:3 e 16:9
<https://www.infowester.com/responde/imagem-esticada/>
- p. 173
Frame de *Expectativas Infláveis* (2017)
acervo do autor
- p. 176
Edward Ruscha | Twentysix Gasoline Stations | 1963
<http://www.robertmann.com/news/2014/8/20/jeff-brouws-upcoming-exhibitions>
Robert Smithson | Hotel Palenque | 1969-1972
<https://gulbenkian.pt/museu/agenda/a-forma-cha/>
<https://www.guggenheim.org/artwork/5321>
- p. 178 e 179
Frames de *Disponíveis* (2017)
acervo do autor
- p. 180 e 181
Frames de *Disponíveis* (2017)
acervo do autor
- p. 182
Frames de *Disponíveis* (2017)
acervo do autor
- p. 183
Frame de *Disponíveis* (2017)
acervo do autor
- p. 186
Processo de montagem de *Disponíveis* na exposição (*com*)passos (2017)
acervo do autor
- p. 191
***Passeios em desencanto* (2018)**
acervo do autor
- p. 192
***Passeios em desencanto* montado em sala de aula do VIS (UnB) em 2017**
acervo do autor

p. 193

***Passeios em desencanto* montado em sala de aula do VIS (UnB) em 2017**

acervo do autor

p. 194

***Passeios em desencanto* montado na exposição CONECTA-BSB - Espaço Cultural Ubuntu, Recanto das Emas, em 2017**

acervo do autor

p. 195

***Passeios em desencanto* montado na exposição Onde anda a onda - Espaço Cultural Renato Russo, Brasília, em 2018**

acervo do autor

p. 198

Richard Wentworth | Making Do and Getting By | 1984

<http://www.tipitin.com/shop/making-do-and-getting-by-by-richard-wentworth>

p. 199

Trabalhos de Wolfgang Tillmans

<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/wolfgang-tillmans>

p. 202 e 203

sem título

acervo do autor

p. 212 e 213

sem título

acervo do autor

PREFÁCIO

notas para alcançar a escuridão

A falta é a minha matéria prima.

Não se encontra, aqui, os que mais sinto saudades. Também não estão os relatos detalhados de um cotidiano frágil em que me desdobro ao aceitar o dia de amanhã. Não estão os afetos que sempre almejei desenvolver em diversas esferas com tantas pessoas. Não estão as histórias que não pude viver, as minhas vontades, os meus desejos. Não estão as pessoas que passam pelas cenas que fotografo, antes ou depois da fotografia ser feita. Não estão as imagens e os escritos que não tive coragem de mostrar. Não estão as respostas de um acidente pessoal ou suas causas, mas talvez as sequelas e demais encadeamentos. Da mesma forma que minha trajetória pessoal, nesta pesquisa não me interessa desvendar, mas sim devolver.

Trabalho a partir do que não tenho.

Me falta. Me falta o colo, lugar de berço e segurança em que poderia dividir o que sozinho tanto desenvolvo. Me falta a solidez, aquela tida a das relações construídas sob o teto de uma casa, uma sala de aula ou apenas em um dia de sol. Me faltam narrativas, aquelas que desconheço, as quais deveriam preencher espaços em branco de um passado. Me faltam não só pessoas, mas a história que construiria com elas, e as histórias que elas contariam. Me falta a antecedência, o momento pré-fotografia, pois, quando fotografo, tenho a sensação de estar atrasado. (Eu chego depois). Me falta a crença, poder enxergar sob o viés da benevolência em vez de aceitar que a entropia se espalhe e descarregue os afetos que tanto me esforço a erguer. Me falta luz. Sou escuridão.

Roland Barthes diz que, no fundo, para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. “Fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio. [...] Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos. A fotografia deve ser silenciosa.” (BARTHES, 2015, 52). Da mesma forma, Georges Didi-Huberman (1998) diz que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (p. 31). Quanto menos posso ver, mais consigo sentir.

A falta é tida como uma supressão de existência, ausência de comparecimento ou privação do que agrada. Uma situação em que se espera tal comportamento, acontecimento ou presença que, então, fora incorrido. Escuridão, lugar de carência do habitual. Vazio, o concebível diante de tal. É no escuro que me interessa enxergar, pois é na noite que eu me permito a sentir. Com o pôr do sol, a silhueta perde seu contorno, é devorada pelo mar negro e, então, sua sombra passa ser seu corpo. Quanto mais difícil de ver, mais difícil fica em ser visto. Um esforço do silêncio: espaços vazios, casas abandonadas, pistas de dança. O breu é meu amigo.

Não trata à falta, ou à escuridão, no entanto, atender às expectativas de preenchimento, correspondência, resolução. Espaço do mistério. Insolucionável, este não almeja sua luz, completude ou solução. Vive e corre em torno de si, pois, sozinho assim o basta. Dessa forma, penso essa tal falta como, na verdade, ausência. Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *Ausência*, diz que por muito tempo lastimou a falta, mas, então, não a faz mais. Não há falta na ausência pois a ausência é um estar em mim, diz o poeta. Para mim, não há tormentos. Interromper a ausência seria uma ofensa à sua existência a ser considerada. Eu crio um lugar para ela em meu maior íntimo pois deixar de senti-la seria uma ofensa. Então, eu (a)guardo.

Ela está em mim.

Viver pela escassez é proferir um elogio ao que me resta. Isto, para mim, é tudo. A olhada para o canto da mesa enquanto se enxerga as sombras do corpo do outro. A mancha na parede, consequência de um provável papel adesivo que ali fora colado. Os álbuns de fotografia que me contam histórias que ninguém chegou a contar. As acanhadas conversas que pouco questionam sobre o outro enquanto tanto tratam sobre urgências inventadas. As tensões e os equilíbrios quando dois corpos dividem um mesmo espaço. As músicas que me remetem àquele tempo com quem não mais divido a vida. Os entulhos de casa, situados nos cantos que são construídos para serem esquecidos. Um tempo que não só corrói paredes, camas, grades, roupas ou cadeiras, mas também o que está por dentro. As manchas e dobras de lençóis. Fios de cabelo espalhados pelo chão. Cartelas de remédio. Bóias murchas. Camas bagunçadas. Latas amassadas (...).

Eu tenho o silêncio. Aquele que não sei de onde vem, mas que eu ergo a mão para que possamos dançar na solidão. Do que é ruído, consigo ouvir como um cochicho para que eu sinta o que a escuridão torna difícil de ver. É por ele que eu falo. É nele que eu me construo. Anseio pela sua chegada e o almejo seu momento em meu cotidiano. Ítalo Calvino em *Palomar* (1994) diz que um silêncio, na aparência igual a outro silêncio, poderia exprimir cem intenções diversas. Enquanto o assovio dos pássaros diz uns aos outros “Estou aqui”, as pausas de silêncio entre os cantos acrescentam um “ainda”. “E se estiver na pausa e não no assovio o significado da mensagem?” (p. 17).

Toda falta promove um acidente. Todo acidente decorre de uma falta.

Esse trabalho começa de um constante fato: o hábito que tenho de compreender as coisas no mundo como rastros comportamentais. Penso a perda obtida a partir do dano provocado. A potência do que não se tornou lembrança, do que não é memória, da possibilidade de reconstrução do que não foi vivido. Do que é rejeitado e deixado para trás como uma renúncia à vontade de recordar. Ou do que é possível construir com as migalhas as quais me deparo. Entendo esse interesse a partir do hábito de fotografar certas situações de meu cotidiano que estejam em estado de declínio quanto às suas *aparências*, ou que, simplesmente, a escassez de presença humana seja suprida pelos vestígios que estes deixam.

Contudo, a alçada não se constitui na busca pelo outro. Isso fazem os detetives que das migalhas encontram João e Maria. À fotografia, aqui, não compete funcionar como um detector de espaços, ferramenta de mapeamento ou prova indicial do que *foi*, mas sim como um produto gerado por um estranho à situação. Uma tentativa, um resgate do vazio que se instaura nos esquecimentos em forma de espaços, lugares e objetos que, agora, estão sob a superfície da imagem. Preencher a solidão é registra-la.

Assim, não se trata de apenas pensar sobre as sobras e onde/como situá-las no mundo, mas, principalmente, de pensar o lugar na imagem fotográfica de quem, nela, não está. Não se trata somente do que tenho livre acesso ao que ficou, mas principalmente do que não vejo e passou. Como situar no espaço da cena fotográfica algo ausente nela? Percebo que quanto maior a realidade do

que está esquecido, desfalcado ou desconsiderado, mais me interessa ponderar sobre essas situações que fotografo em um momento comum a todas elas: o pós-acontecimento.

Não fotografo uma praia com areia lisa, mas, sim, as visíveis pegadas de outros que por lá transitaram. Não é sobre quem não mais repousa em uma cama, mas sim o lençol desgrenhado e manchado que lá é deixado. Não só me interessam as cenas brandas e vazias da cidade, mas, sim, em conseguir enxergar na fotografia quem por ela não está passando. A ausência da presença é o que me motiva a registrar. Sobretudo, percebo uma demanda em conseguir me identificar com tais situações e me posicionar diante delas por meio da imagem que produzo. Eu sei que elas também me enxergam, pois só considero o que vejo pelo olho que me olha (DIDI-HUBERMAN, 1998). Eu sou cada uma das fotografias que faço pois elas são sobre mim. Um exercício de escolhas.

Encarar tais vazios me remete a pensar que essas perdas são pra mim exatamente o que sou para elas. Didi-Huberman (1998, 34) diz: “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos”. O desvio ao que me é visivelmente evidente faz que eu seja observado como uma obra de perda. Ao passar por elas, elas também passam por mim, pois quando se vê alguma coisa, produz-se a impressão de ganhá-la, quando, na verdade, **ver é perder**: “a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, votada a uma questão de ser - quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, 34).

Lição nº 1: guardar as pedras lançadas

Lição nº 2: fazer delas novos alvos

Lição nº 3: devolvê-las aos outros

Me ocorre pensar a fotografia pelo seu tiro (*shoot*) que não só imobiliza mas aprisiona o que se vê. “[...] não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados, como borboletas.” nos diz Roland Barthes (2015, 53). Ao mesmo tempo, considero a ação irreduzível do tempo. O que vem a promover um certo instante de contato e reconhecimento que desenvolvo com essas tantas situações que podem ser vagas, fracas, frágeis, fracassadas, instáveis, obsoletas, defeituosas,

acidentais e cansadas. Embora seja comumente tida por uma camada exterior, a fotografia é uma extensão dos corpos nela incrustados. Um outro momento do trabalho: o tempo da fotografia.

“Conforme a ação decresce, a claridade de tais superfícies-estruturas aumenta.” (SMITHSON, 1966).

Para além de questionar o que resta, penso também uma fotografia que promova o invisível à imagem: o modo que me reconheço nessas cenas e suas condições, circunstâncias, a significância dessas decadências em um cenário de diversas crises, e o tempo que corrói não só o que está por fora mas também por dentro. Embora eu fotografe as rugas das ruas ou as sujeiras de um rosto, me envolvo pelo o que não posso ver, pelo o que está na ordem do íntimo. A fotografia, assim, é uma superfície, uma aparência ligeira do que se parece mas que não se confirma. Nenhum rasgo no papel se equipara às feridas que o mesmo representa. Nenhuma cicatriz diz tanto quanto um grito de dor.

Fotografar, para mim, se dá como uma prática de alcance, sem querer, necessariamente, alcançar. O tiro é dado. Não atingo, mas faço o alvo se mover. Espantar, expulsar, rechaçar. **A fotografia é uma estratégia.** Uma habilidade de contorno, para conseguir me mover e fazer o outro oscilar. Por vezes, ela é um pretexto, um método para alcançar o que sozinho não consigo. Entre gastos e afetos: perceber, assimilar, intuir e criar — seja pelo assunto que fotografo ou pelas próprias fotos

“Eu gosto de uma pessoa pois dela fiz uma boa foto.”

“Aquela viagem foi inesquecível pois me rendeu bons registros.”

“Esse lugar é especial pois lá eu fotografei.”

A fotografia não me serve para ver, mas para sentir.

Acabo por perceber as relações de tais práticas fotográficas como um modo de encarar a realidade. A foto deixa de ser um invólucro e passa, também, a ser resíduo: ela é esquecida nas gavetas ou em rolos de câmera no celular, acumula rasgos, marcas, estragos ou simplesmente se torna um catalisador de poeiras

e sentimentos — ambos na superfície. Se tais cenas que fotografo evidenciam restos de determinados contextos, entendo o ato de fotografá-las como um agente que promove dicotomias entre ausência e presença, lembrança e esquecimento. Ainda tenho dúvidas se fotografo para lembrar ou para esquecer.

São inúmeros os álbuns de fotografia que se mantêm tão intangíveis quanto as temáticas das fotos que carregam. Meu tato com a fotografia se dá de acordo com o que lhe contém. Carinho e indiferença. Plasticidade e conteúdo. Afetos que se escondem em embalagens de plástico. Sentimentos que amarelaram. Fico parado. Estou à espera. Situo o tempo à beira do abismo que demanda escolhas: estou entre o mergulho na escuridão ou contenção ao esclarecido. Ao sentir o caos, crio para ele uma **forma**.

*As ruas são largas, compridas, prontas para serem preenchidas. Mas não são. As oscilantes inclinações entre os eixos me direcionam ao céu, espaço negro de respiro que a cidade tanto ostenta. O escuro não me inibe de querer ver. Enxergo o alaranjado da luz dos postes. A cena é cinematográfica. Lançar luz sobre o invisível: o vazio. Estar sozinho. Falar sozinho. Fotografar sozinho. Considerar a solidão, (n)a escuridão. Quando ninguém se vê. A obscuridade dos ambientes de encontro: as ruas agitadas, as festas lotadas. **Ela** está ao meu lado.*

Essa pesquisa se desenvolve, paradoxalmente, em campo deserto/situação de retiro - mesmo rodeado por tantos, somente alcanço o vazio. Retornar ao mundo como mais um resíduo que dele é produzido. Da dor da fotografia, da dor do papel. Prática artística como mecanismo de defesa, mas também de afeto. Do conhecido à escuridão. Quando grãos de areia invadem um corpo, este reage de forma a trazer para seu íntimo o que lhe punge. E o que me punge é o tempo que dá forma ao desprezo, alheamento e abandono. Tal qual os empoeirados discos rígidos e seus arquivos de fotografia que descansam dia após dia em tempo indeterminado. Por onde transito enquanto minha fotografia transita? Enquanto penso, as ruas enchem de sujeira, os parques são desabitados, os postos de estrada se tornam ruínas, os imóveis ficam disponíveis para locação, os quintais se mantêm vazios, as boias murcham.

Da sensação de estar preso em um ritmo que congela o afeto. As lágrimas que salgam a comida tão apática quanto a afeição que muitos me dizem ter. O

tempero que se mede pela imersão no buraco. A intensidade da mágoa, a angústia da tragédia, a estagnação do que resta, a perda de sentimento, o desvanecer da presença humana, a energia dissipada. A perda é o que me fez mover. A falta de movimento é o que me faz fotografar.

Uma ostra que não foi ferida não produz **pérolas**.



classificar
comparar
viver
estar n
ver
pensar
qual o lugar d
sentir
fotografar
fotografia como

**as
dores
de um
íntimo**





PARTE 1

grão de areia

**LUZ, SOMBRA, LÂMPADA, LED, COR,
QUADROS, MOCHILAS, CAIXAS,
POEIRA, IMPRESSÕES, BOLSAS,
PILHAS, FLASHES, REBATEDORES,
LENTEs, CÂMERAS, FILMADORAS,
CELULAR, APLICATIVOS, PRESETS,
INSTAGRAM, REDES SOCIAIS,
PIXELS, PHOTOSHOP, LIGHTROOM,
REUNIÕES, ORÇAMENTOS,
CARTÕES DE MEMÓRIA, CDs, HDs,
COMPUTADORES, SOFTWARES,
ARQUIVOS DIGITAIS, FILMES
FOTOGRAFICOS, NEGATIVOS,
CÂMERAS ANALÓGICAS, LOJAS,
ATENDENTES, CLIENTES,
FOTÓGRAFOS, CURSOS, ESCOLAS,
AULAS, TEXTOS, LABORATÓRIOS DE
IMPRESSÃO, LIVROS, EXPOSIÇÕES,
CATÁLOGOS, CONVERSAS,
CADERNOS DE ANOTAÇÃO, ESCRITOS,
WORKSHOPS, FESTIVAIS, PORTFÓLIO.**

1.1 FOTOGRAFIA: PERCURSOS EM ARTE E MERCADO

A fotografia é um exercício diário. Quase toda atividade do meu cotidiano é atravessada por ela. Tarefas e práticas que compõem a práxis fotográfica, elementos que resultam no ato de pensar fotograficamente, e, assim por diante, na própria fotografia. A vivência fotográfica se torna um assunto de caráter inicial e fundamental desta pesquisa pois, nela, me deparo rotineiramente com um excesso de assuntos e escolhas que me soam importantes em meio aos mais variados métodos e processos na fotografia. Trato, aqui, de explorar uma metodologia de trabalho para investigações poéticas em torno da fotografia, que fora construída a partir de uma outra metodologia de trabalho para fins laborais fotográficos.

Meu trabalho com a fotografia está inscrito em um expediente comum a muitos que a utilizam como ferramenta de trabalho: o *freelancer*. Em uma trajetória profissional que soma experiências nas mais diversas áreas em que a fotografia se torna uma presença quase que obrigatória, transito entre inúmeras pessoas, lugares e cenários. De tais situações, que são usualmente constituídas de encontros (entre pessoas ou profissionais da área, providos de grandes ou pequenas equipes) cria-se uma demanda para que daquilo, em meio a tantas outras expectativas, venha a surgir *fotografias*. Assim ocorre o trabalho do fotógrafo *freelancer*, que fica à margem da espera para responder um chamado, uma necessidade que outros têm de ter fotografias.

O cenário varia: de igrejas e casamentos a estúdios de fotografia, de palcos de teatro a palcos de festas de música eletrônica. Os materiais se diversificam: diferentes corpos de câmera, lentes variadas, opções de ajustes, flash, luz natural, rebatedores, luzes externas, bastões de luz, ângulos, prismas espelhados, além de uma infinidade de possibilidades de tratamento fotográfico nos mais diversos *softwares* e aplicativos que o mercado dispõe. Mecanismos de prática para criação de imagens que, muitas vezes, não se antecedem na visão do fotógrafo. Parafernalia que constituem o ateliê do artista moderno, que, no lugar de tintas, pincéis e manchas pelo chão, encontra-se cartões de memória, câmeras espalhadas e baterias carregando.

O mercado fotográfico, hoje, dispõe de inúmeros materiais que estão diariamente propensos a serem substituídos por versões mais atuais, adaptadas e práticas, e que estão prontos para atender às necessidades de pessoas em construir imagens — quer já façam parte do imaginário de cada um, quer faça parte de demandas experimentais de quem não sabe o que esperar. De toda forma, estar imerso em um circuito de mercado, respondendo a diversas demandas, com diferentes pessoas e expectativas, é estar apto à aceitar e lidar com a ideia de que, não importa quem seja, da forma que vier, ou quais parâmetros são estabelecidos para tal, todos esperam **boas fotos**.

Susan Sontag (2004), em seu conjunto de ensaios *Sobre fotografia*, enxerga a prática fotográfica diferente de outras linguagens pois a praticidade da ferramenta (câmera) promove uma apreensão mais frequente e volumosa da vida comum. “Desde o seu início, a fotografia implicava a captura do maior número possível de temas. A pintura jamais teve um objetivo tão imperioso. A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens.” (18). Mais adiante, a autora ainda afirma que a fotografia tornou-se um passatempo tão difundido como o sexo e a dança. Distante da ideia em ser praticada como forma de arte, a fotografia é tida como um rito social, proteção contra a ansiedade e instrumento de poder ao fazer parte da vida comum (SONTAG, 2004).

Assim, penso que todas as experiências que vivemos, hoje, estão aptas a se tornarem eventos fotografáveis, já que, muitas delas, são constituídas unicamente para se converterem em imagem. Uma recusa ao acontecimento em função do que vai acontecer: construir experiências para obter fotografias. A fotografia passa a ser um modo de experimentar, uma maneira de estar em tal lugar ou uma estratégia de participação. Não importa a área ou setor, todos demandam, hoje, de uma constante produção de imagens para que se crie diálogo. Trata-se da fotografia com aplicabilidade, setor que atende demandas do mercado para o comércio de ideias, produtos e serviços. Me encontro, então, nesta trama.

Atuar profissionalmente na/com a fotografia é estar em comum acordo com expectativas e processos de segunda ordem, já que, por mais que o trabalho

se desenvolva em meio a um jogo de equilíbrio que tende a responder demandas internas e externas de quem fotografa e de quem espera a fotografia, trata-se, no fim, de um problema que o profissional fotógrafo é contratado para resolver: a necessidade de haver fotos. Talvez seja essa uma das poucas situações em que generalizo: penso que todos os fotógrafos/artistas que utilizam a fotografia, hoje, como ferramenta de produção para trabalhos artísticos, lidaram, em algum momento, com um chamado do mercado.

Da mesma forma, tais nuances entre arte e mercado não são, de fato, de exclusividade da fotografia. Desenhistas passam a atender agências de publicidade, escultores passam a fazer cenografias, performers são contratados para dançar em festas, entre tantas outras situações em que o trabalho artístico está mais interessado, e direcionado, a corresponder a entrega de resultados determinados por *briefings*. Tais trabalhos perdem a noção de autoria artística única, pois, comumente, são partilhadas processos e resultados. Demandas que provêm de diversas áreas e setores, como o Design, Publicidade, Jornalismo e Produção cultural, fazendo com que métodos e resultados se readequem em função de outras tantas expectativas de outrem.

Pode-se dizer que, mais frequente que qualquer outra área em artes visuais, as nuances que a fotografia ocupa entre arte e mercado são constantemente embaçadas ao pensarmos no momento e espaço de sua produção. André Rouillé (2009), em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, diz que “enquanto a pintura e a literatura ficaram submetidas, durante muito tempo, à boa vontade dos patrocinadores e dos mecenas, a fotografia rapidamente conheceu os movimentos de autonomização em face das imposições práticas e comerciais.” (236). Dessa maneira, segundo o autor, o processo se desenvolve até à invenção do olhar puro e da fotografia pura, “feita para ser olhada nela mesma e por ela mesma” (236).

Philippe Dubois (2012), em *O ato fotográfico e outros ensaios*, contribui para a discussão quando esclarece as circunstâncias de surgimento da fotografia. Ao citar Charles Baudelaire, explora conotações da fotografia como um simples instrumento de uma memória documental do real, e a arte como pura criação imaginária. “Em outras palavras, na ideologia estética de sua época, Baudelaire

recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um ‘servidor’) da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender ‘invadir’ o campo reservado da criação artística. O que sustenta tal afirmação é evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim” (DUBOIS, 2012, 30).

Retornando à Rouillé, tratemos do que o autor intitula como “fotografia dos fotógrafos”: trata-se daquela que ora reproduz as aparências (fotografia-documento), ora afasta-se delas (fotografia-expressão) ou ainda as transforma (fotografia artística). De toda forma, essa fotografia utilitária é produzida por fotógrafos que se situam no mesmo mundo dos fotógrafos-artistas e, assim, são facilmente confundidas em diversos momentos. “De fato, um bom número de fotógrafos-artistas exerce sua arte à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte.” (236). Rouillé ainda explica que, por muitas vezes, a arte fotográfica surge como um espaço de liberdade, “como um meio de escapar às imposições estéticas de um ofício submetido às leis restritas do documento e da mercadoria” (236).

Servindo de contrapeso artístico ao enorme peso da utilidade prática que recai sobre a fotografia, o processo de autonomização insere-se em um vasto movimento que acompanha a ascensão da sociedade industrial em meados do século XIX: o abandono, pela literatura e pelas artes, de suas antigas subordinações aristocráticas para entregar-se à leis do mercado, dos salões e da imprensa. Paralelamente à invenção da estética pura, do olhar puro e do personagem social do artista profissional, como Flaubert, Baudelaire ou Manet o encarnaram, o campo fotográfico constitui-se cindindo-se em dois: de um lado, o fotógrafo comercial; do outro, o fotógrafo-artista, que se diz portador de uma abordagem liberada do jugo da mercadoria e das imposições de utilidade [...]” (ROUILLÉ, 2009, 236)

Em termos de resultado de trabalho, Rouillé (2009) nos diz que a “arte dos artistas é tão distinta das arte dos fotógrafos, quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos”. De toda forma, mesmo que por concepções e configurações distintas, vemos trabalhos de fotógrafos, atuantes do mercado fotográfico, imersos em circuitos de arte e sendo reconhecidos enquanto trabalhos artísticos. O outro lado do protocolo do fotógrafo de mercado.

Arnaldo Pappalardo, fotógrafo e arquiteto com vasta experiência no mercado da fotografia publicitária, tem seu trabalho autoral em circuitos de arte da cena paulista e nacional desde a década de 70. Nas palavras do pesquisador

Arlindo Machado, Pappalardo busca uma desautomatização da visão para penetrar nas formas das coisas, livre da camisa-de-força da convenção. Tendo o cotidiano da sociedade urbana como um campo fértil para suas fotografias, nelas vemos por vezes vestígios, arranjos arquitetônicos improvisados e pontos de vista inesperados da cidade.



Arnaldo Pappalardo | Ver do Meio | 2015

Em meio a temáticas distantes da de Pappalardo, também podemos citar Vilma Slomp, ex-foto jornalista e fotógrafa publicitária que desenvolve trabalhos autorais desde a década de 80. Explorando principalmente temáticas próximas à natureza-morta, Slomp fotografa, na série *Dor*, por exemplo, flores, plantas e insetos ajustados em meio a materiais inorgânicos, como plástico e ferro, em condições luminosas que desenham sombras e formas em um espaço branco e opaco de estúdio fotográfico. “A série traça um itinerário a um tempo íntimo e universal onde a metáfora das sensações se cristalizam em insetos ou pregos, feixes de fibra retorcidos ou grades de metal que rasgam e prendem.” (SLOMP, 1998, 7).



Vilma Slomp | A dor do amor | 1989

Agnaldo Farias, em texto crítico ao trabalho de Slomp, reconhece na trajetória da fotógrafa os desvios percorridos para a tomada temática em seu trabalhos.

Depois de ganhar reputação como fotógrafa publicidade [SIC], Vilma Slomp, mesmo mantendo sua rotina profissional, terminou por abrir uma bifurcação em sua maneira de compreender a fotografia. Refletindo sobre o registro exato, o cuidado “verista” em registrar o mundo “tal como ele é”, o que, no caso das fotografias de produtos realizadas em estúdio, ela paradoxalmente obtinha através das requintadas técnicas de “maquiamento” dos objetos a serem fotografados – as frutas e os sanduíches tão apetitosos quanto falsos; a beleza intangível dos rostos de peles retocadas; a luz cuidadosamente controlada; o território ideal criado pelo fundo infinito – a artista constatou que a realidade da fotografia é mesmo a ilusão. Isso talvez pareça óbvio para aqueles afeitos ao mundo da arte em geral, nas distâncias [SIC] dos impasses e debates que as várias formas de expressão levam em seus campos disciplinares específicos. (FARIAS, sem ano)

Tal qual vejo nos trabalhos de Pappalardo e Slomp, a rotina da fotografia me fez desenvolver uma noção temática em torno do que (e como) me interessava, de fato, **fotografar** enquanto não estava **fotografando**. Logo, começo a perceber que os expedientes se tornam outros: passo a fotografar de outras formas, registrando outro temas, e, de outro modo, entendo o lugar **destas** fotografias.

Quer seja pelo viés do escapismo, como diz Rouillé (2009), ou por **movimento de reação**, como assim o chamo, meu trabalho autoral¹ na fotografia se desenvolve

1 Entende-se por fotografia autoral aquele trabalho que é desenvolvido sob um ou mais autores, para atender fins pessoais e artísticos quanto a um assunto a ser investigado por meio, ou a partir, da fotografia. São projetos, ensaios, séries ou trabalhos avulsos que não visam, a priori, atender demandas externas, ou de outra origem, à quem está criando. Por fotografia comercial, compreende-se aquela demanda de trabalho fotográfico que provém de outros que não sejam o próprio fotógrafo. Trata-se da fotografia comissionada, trabalho que é requerido ao fotógrafo para atender necessidades pessoais, profissionais ou empresariais. A fotografia como ofício do fotógrafo.

quase que exclusivamente **a partir de** minhas atividades profissionais. Penso em um grande leque de escolhas fotográficas e as incontáveis possibilidades de criação imagética com base em um dado repertório material e visual que fora construído por meio da experiência fotográfica como ofício. Assim, começo a perceber metodologias do trabalho (e pensamento) fotográfico como investigação poética, frente à relação que desenvolvo com a fotografia de mercado.

Michel de Certeau (2014), em *A Invenção do cotidiano: volume 1: Artes de fazer*, problematiza o estatuto do indivíduo em sistemas técnicos, pois, cada vez mais coagido e sempre menos envolvido, o investimento a ele assegurado diminui à medida de sua expansão tecnocrática. “O indivíduo se destaca deles sem poder escapar-lhes, e só lhe resta a astúcia no relacionamento com eles, ‘dar golpes’ [...]. Essas maneiras de se reapropriar do sistema produzido, criações de consumidores, visam uma terapêutica de socialidades deterioradas, e usam técnicas de reemprego onde se podem reconhecer os procedimentos das práticas cotidianas.” (50, 51).

O que o autor explica é como os indivíduos se inserem em uma trama de manipulação em meio ao próprio sistema, para, a partir dele, agir/produzir — ou, ainda, *fabricar* (tal assunto é explorado no subcapítulo 1.3) — em um espaço-tempo dominado por obrigações e consumos. Segundo Certeau, reconhecemos nessas práticas os indicadores de uma criatividade que pulsa exatamente nos lugares em que desaparece a possibilidade de ser prover uma linguagem própria (CERTEAU, 2014). Assim, na pesquisa que desenvolvo, boa parte dos trabalhos fotográficos que trato — a maioria destes desenvolvidos ao longo dos últimos 4 anos — foram concebidos sob métodos e processos que buscassem distância da fotografia-de-mercado submersa em meio a tantos vícios e exigências. Da câmera digital à câmera analógica, do limitado estúdio fotográfico às abertas ruas movimentadas, da luz concebida por flashes à escuridão oferecida pela noite.

Então, naturalmente, me desloco. Me afasto o máximo possível para que eu possa, de novo, começar do zero. Considero que, uma vez em dominada tecnicamente certa ferramenta, mais me interessa contorná-la para explorar com segurança outros territórios do que, necessariamente, nela sentir-me confortável em relação ao que-já-sei.

Diariamente me vejo condicionado à lidar com demandas da fotografia-ofício que me direcionam às mesmas câmeras, lentes, *softwares*, processos, resultados e toda uma configuração de relação que construo com as imagens que produzo. Práticas que se tornam fotografias, que se tornam arquivos, que se tornam produtos, que se tornam dinheiro, que se tornam práticas, que se tornam fotografias, que se tornam arquivos, que se tornam produtos, que se tornam dinheiro, que se tornam práticas (...). Sinto que todo excesso de direção unilateral me faz correr em sentido oposto. Ao me orientar para **A**, sinto um chamado que me faz ir para **B**, para que, assim, quando chegar à **B**, me sinta impulsionado para poder voltar à **A**. Permanecer em passagens: foto-ofício, foto-arte. Um esforço: tornar a foto-arte, foto-ofício.

A fotografia deve ocupar o espaço do trabalho.

Pensar a correspondência conceitual e estética entre trabalhos fotográficos das esferas autoral e comercial: tal prática me resulta em um específico recorte temático para investigações poéticas quanto ao que escolho fotografar como quanto ao modo que fotografo. Métodos das artes e interesses de produção que partem da renúncia ao que, em horário, não necessariamente comercial, produzo. Passo a me interesse por todo um conjunto de sistemas que compõem o processo fotográfico.

Dubois (2012) diz que, se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos nos atentar ao processo em função do produto. Para além da imagem fotográfica, estão as ideias da fotografia por trás da fotografia: uma realidade incrustada em seu interior que, nem sempre, é exposto por sua superfície.

Devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto de dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada - da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo todo o campo da referência. Nesse sentido, a fotografia é a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático. (DUBOIS, 2012, 66)

Neste mesmo sentido, o pesquisador Boris Kossoy, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, investiga as proposições metodológicas de análise e interpretação das fontes fotográficas. No esforço de desmontar o signo fotográfico para atingir o enigma por trás da aparência, o autor diz que a fotografia esconde dentro de si uma trama, um mistério a se decifrar (KOSSOY, 2016, 55). “Busca-se, pela interpretação iconológica, decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica.” (KOSSOY, 2016, 57).

É neste sentido que o autor trata dos conceitos de primeira e segunda realidades fotográficas. Começamos pela mais acessível, a segunda, a que Kossoy diz ser a mais evidente e visível já que nos revela apenas o que está contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, **o que se pode ver**. É exatamente o que está ali, imóvel, “[...] isto é, sua realidade exterior, o testemunho, o conteúdo da imagem fotográfica (passível de identificação) [...].” (KOSSOY, 2016, 131), ou ainda “[...] a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível [...]. O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente.” (38).

Do outro lado do espelho, a primeira realidade: o próprio passado, aquilo que se refere às histórias de um particular, assuntos que independem da representação, demais faces ocultas e invisíveis que não são explícitas, **o que não se pode ver**. “É também a realidade das ações e técnicas levadas a efeito pelo fotógrafo diante do tema — fatos estes que ocorrem ao longo do seu processo de criação — e que culminam com a gravação da aparência do assunto [...].” (KOSSOY, 2016, 37). Ao ultrapassar a iconografia, estamos abertos para o além do registro fotográfico. “Podemos quiçá decifrar olhares e gestos, compreender o entorno, decifrar o ausente” (134).

Assim, passo a enxergar minhas fotos como produtos de um aglomerado de experiências entre as quais destaco: o expediente fotográfico para com a rotina desenvolvida, os hábitos e vícios adquiridos em meio ao excesso da prática, as possibilidades técnicas para a tomada da imagem, as frequentes descobertas e inquietações quanto à linguagem, o corpo que a fotografia assume depois de sua

captura, e os territórios que vem a ocupar ao lançar contato com o mundo. Os próprios processos da fotografia como poéticas para a pesquisa.

Talvez tenha sido precisamente pela experiência adquirida durante os anos que passei no espaço dos estúdios comerciais, que me vi cada vez mais interessado pelo descontrole, o então *lado de fora* do estúdio. De encontro às configurações fotográficas tão minuciosamente arquitetadas pela publicidade, a rua me apresentou um grande leque de nuances imprevisíveis e inesperadas que me faziam ver o que então só olhava². Começava a me entregar às primeiras práticas da fotografia que não mais dependia de tantos outros equipamentos e fiações para acontecer.

Assim, a minha fotografia se desloca da realidade dos estúdios para o excêntrico cenário da noite. Começo a fotografar diversos eventos que variam entre festas, shows, feiras, festivais e apresentações.. Em sua maioria, são lugares-esconderijos, antros da cena cultural e, principalmente, da comunidade LGBT. O exercício constante da profissão me faz criar diferentes ferramentas e metodologias. A fotografia se torna um jogo de encaixes e combinados: como construir um trabalho que atenda expectativas de quem o contrata e de quem o realiza?

Constantemente crio unidades fotográficas para cada tipo de trabalho. Enxergo na fotografia um exercício de constantes possibilidades para a construção de uma identidade visual: desde as tantas possibilidades de uso da luz natural ou artificial, até à seleção das lentes mais adequadas a serem usadas, a fotografia se edifica nestes processos inscritos em seu interior — estes, como vimos com Kossoy (2016), na *primeira realidade* da trama fotográfica.

Doravante, para além dos aparatos técnicos, me interesso, principalmente, em pesquisar a ação do fotógrafo enquanto fotografa. Percebo que frequentemente deixo de ser sujeito ativo, dominante da situação, como nos diz Susan Sontag (2004), para me portar de forma passiva. Segundo a autora, a pessoa que interfere não pode fotografar e a pessoa que fotografa não pode interferir. Com pouco

2 Baseio-me nos conceitos entre ver e olhar de Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. A beleza não é repousante, diz o autor quando distingue o caráter do ver, enquanto prática de captura, aprisionamento, do olhar, como ato fugidio, passageiro.

espaço para intervenções, “Tirar uma foto é ter um interesse pelas coisas como elas são, pela permanência do status quo [...]” (SONTAG, 2004, 23). Me confundo entre fotógrafo e não-fotógrafo pois me torno um pouco de cada um. A noite me devora, e, então, entre muitos, passo como despercebido.

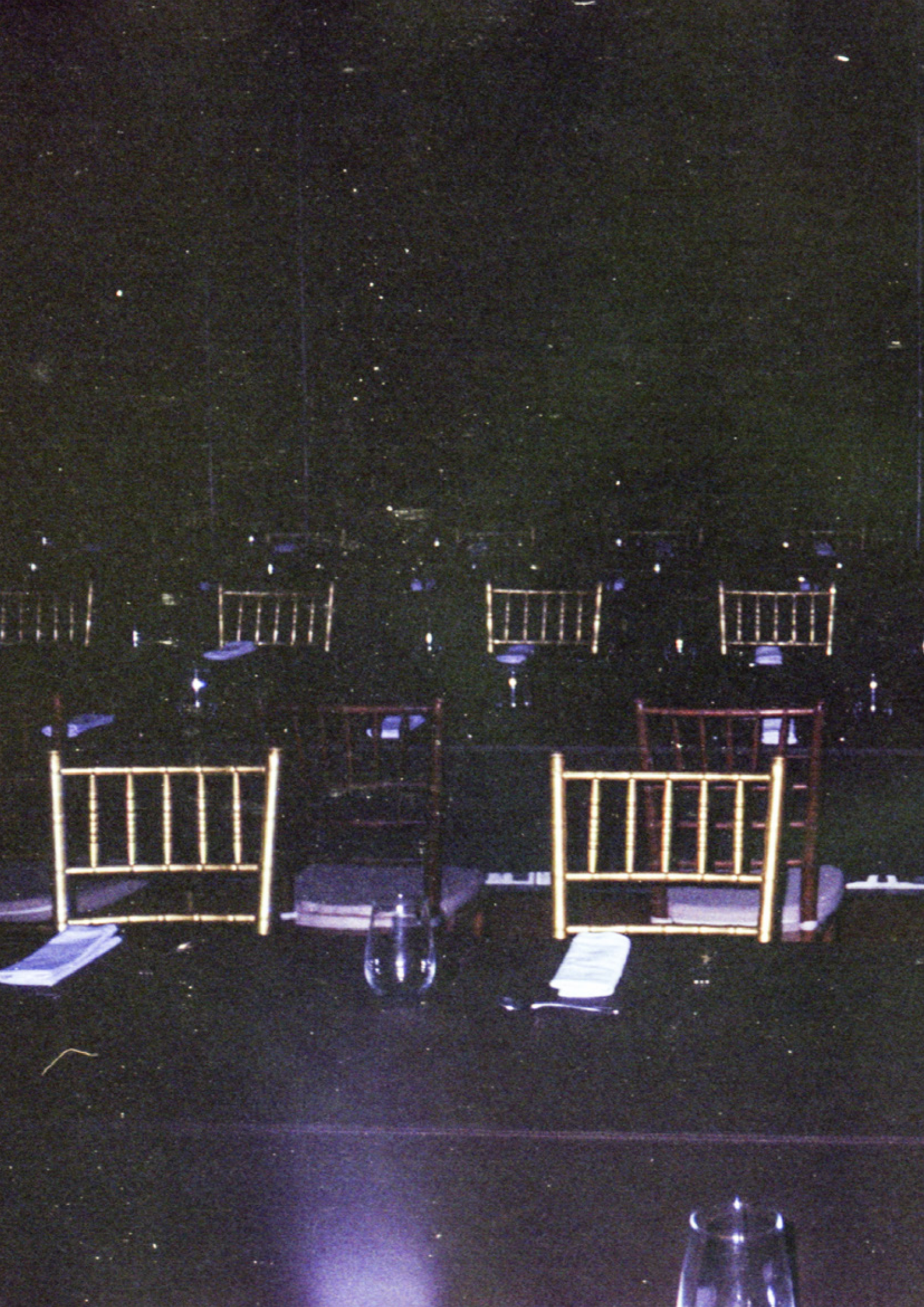
O registro que corresponde à ação: em boa parte das vezes é delicado, discreto e silencioso — mas ainda é, assim, a maior forma de participação que poderia desenvolver. Embora os altos decibéis, me aparece somente o silêncio que paira entre as pessoas. Os espaços para falas e coordenadas para com o outro, durante o momento da fotografia, são mínimos, enquanto os ruídos, quer sejam sonoros ou visíveis, são máximos. Fotografar é cumprimentar. Se, ao mesmo tempo, a fotografia autentica o acontecimento de encontro entre o fotógrafo e o fotografado, faz também dispensar qualquer tipo de convenção social que não sejam as rápidas palavras e os singelos protocolos comportamentais. *É só por meio das fotos que eu **conheço** pessoas.*

Assim, proponho que a minha presença seja, na verdade, notada pela sua ausência. Se o fotógrafo não pode ser visto, muitos fotografados não atestam se tornar fotografia. Em constantes casos, não só mergulho na escuridão como ela também mergulha em mim. Fotografar de olhos fechados ou perder o controle do que se fotografa é, de fato, transmitir o exercício do olhar para o maquinário. Deixar de olhar com os olhos para poder olhar com a câmera: **a fotografia me faz ver o que sozinho não consigo.**

A câmera é um anteparo, ferramenta-armadura que me protege do outro, ao passo que é também armadilha para uma captura. Erguer ao rosto, encaixar o olhar: enxergar **através** da câmera, a única alternativa para conseguir **ver**. Não somente meu olho é substituído, como também a minha face se oculta em função de revelar uma outra. **A câmera é uma máscara.** Da nuance do anteparo à construção de muros, penso que o fato de não poder ser visto diz mais respeito ao surgimento do outro do que ao meu desaparecimento. Enquanto ele se torna imagem, eu me torno breu.

***“Do meu ponto de vista
você é uma sombra”***

uma vez me disseram.

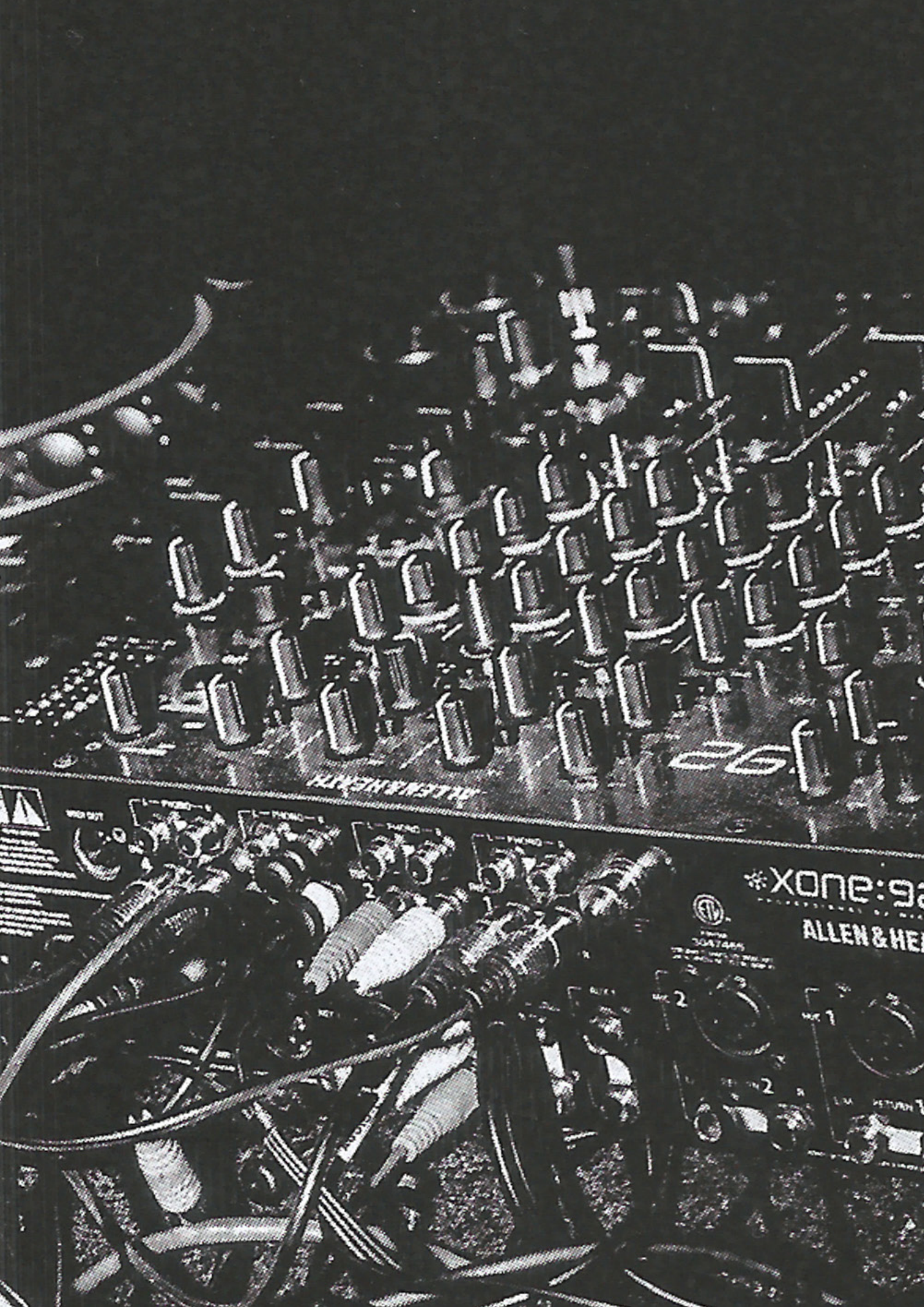












ALLEN & HEATH

Xone:90
ALLEN & HEATH



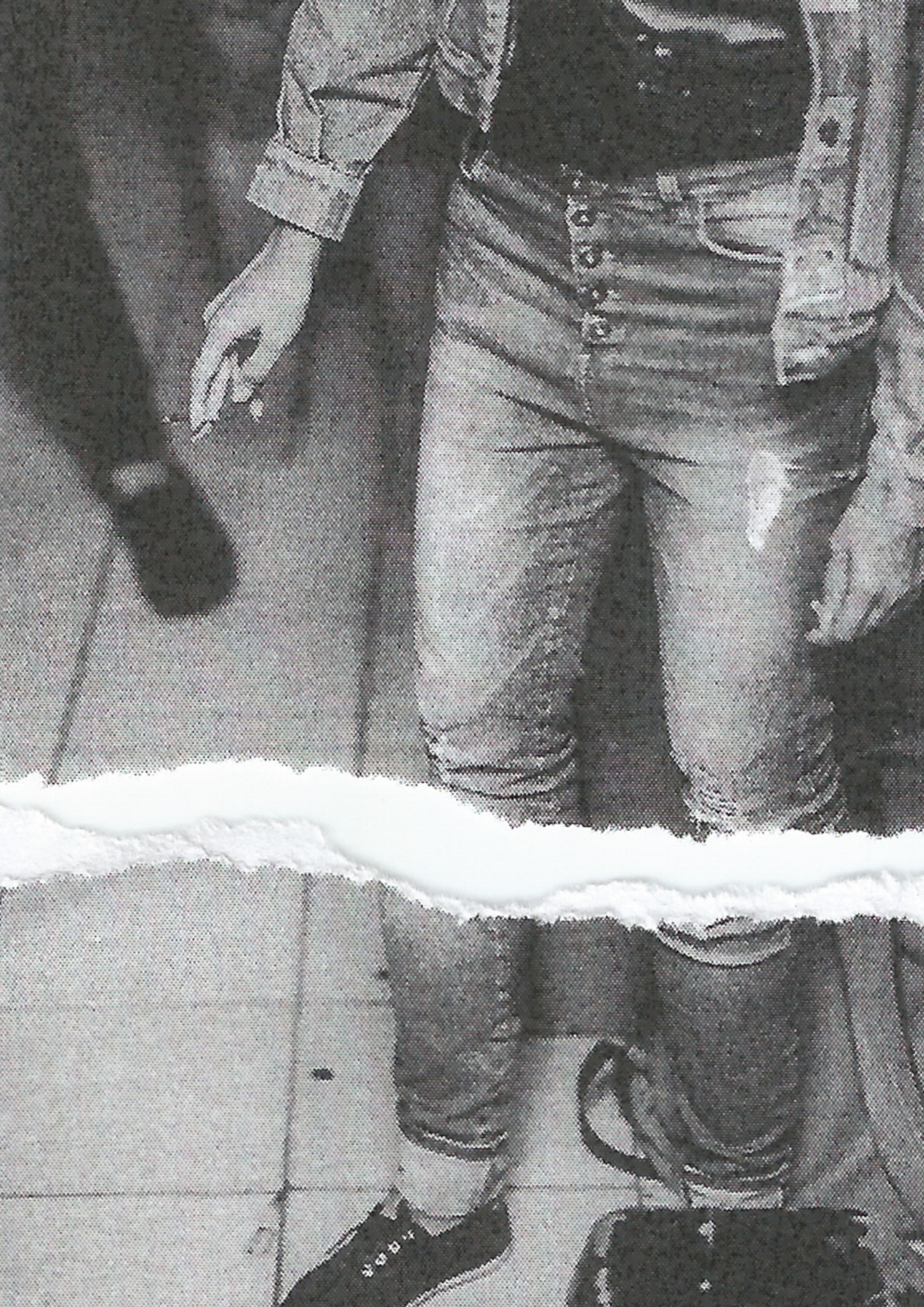
3047465

MONO OUT
L MONO
R MONO
MONO 2
RETURN 1











AMST 1982



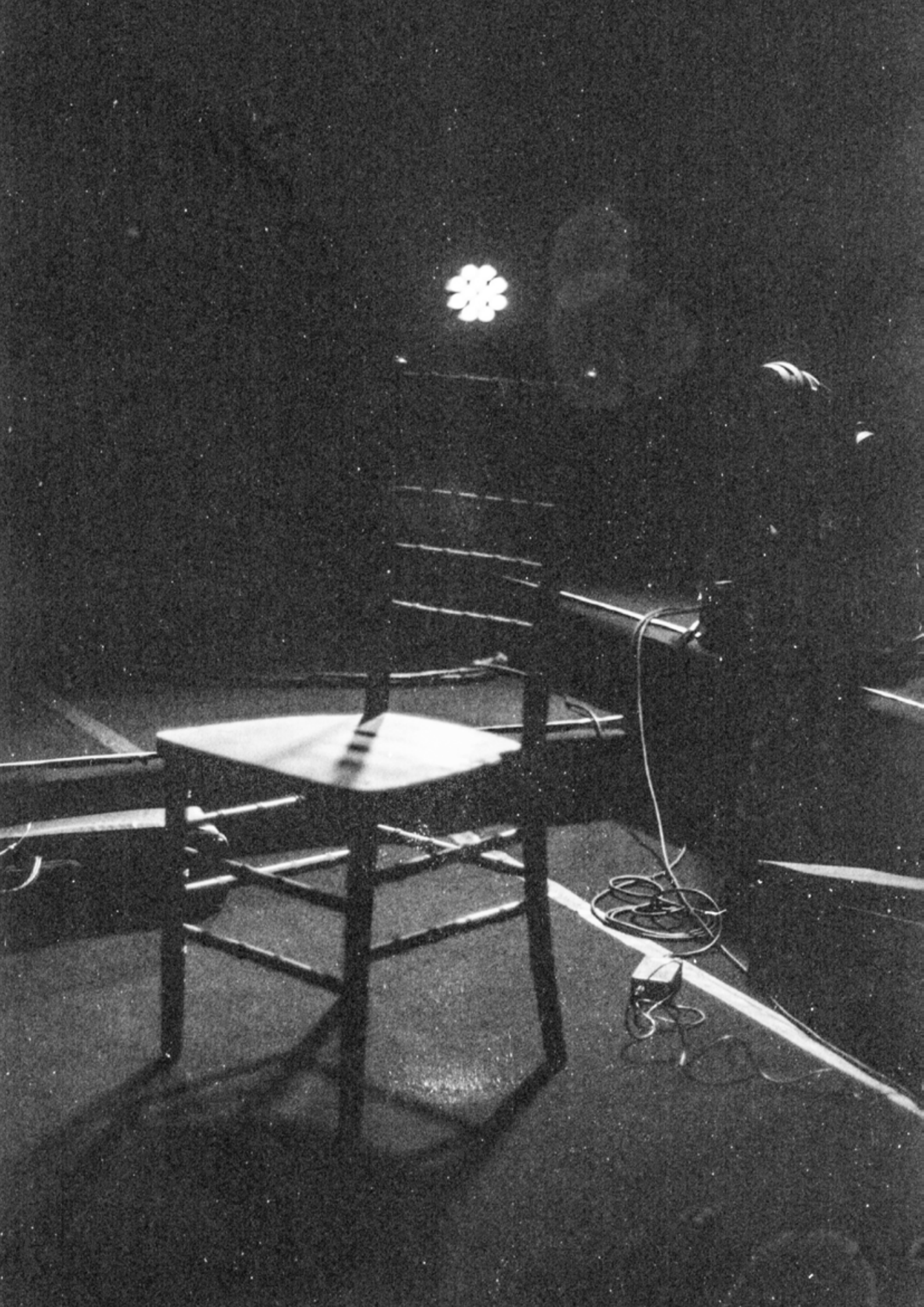


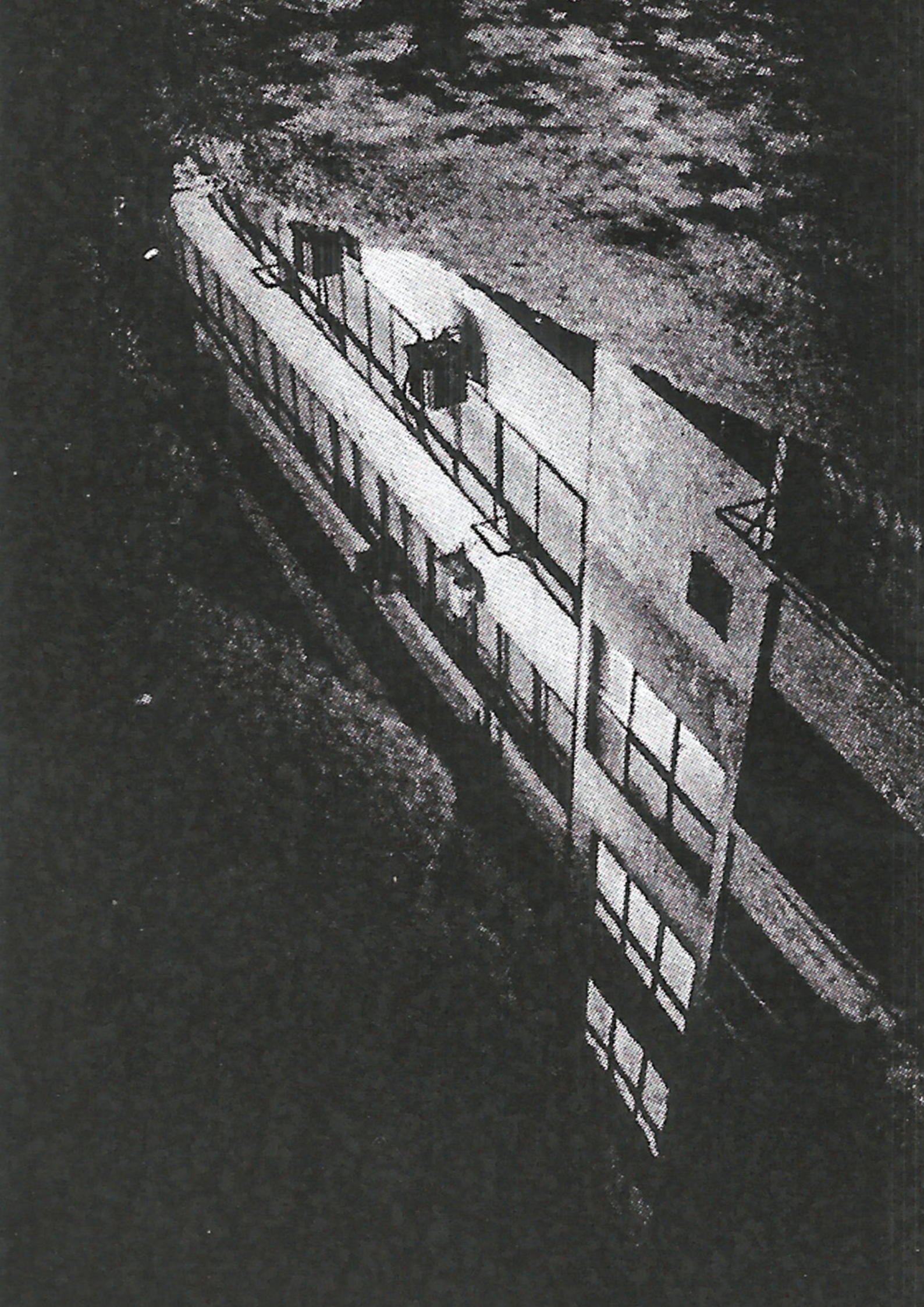




























ANDRE











BALANCED INPUTS
CH 1

XLR
PIN 1-SCAN
PIN 2-POS
PIN 3-NEG

SPEAKER OUTPUTS
CH 1+2

CH 1

CH 1+2

RANGE

DE
SC
HARD L
00V rms
70V rms





Ao trabalhar com festas, percebo que a experiência da noite promove encontros e confrontos com o inesperado. Espaços para minorias, para o bizarro, para o que o dia rejeita e a noite abraça. Desenvolvo um senso de identificação com cada uma das anomalias que me interessa fotografar pois só busco a fotografia naquilo que me projeto.

Podemos dizer que é no sentido do *contato com o estranho* que se dá o trabalho da fotógrafa Diane Arbus. Ao descobrir a fotografia na agência de moda de seu então marido, Arbus se interessa justamente pela figura oposta que o mercado impunha: a excentricidade e o marginal de pessoas excluídas da sociedade. Se faltavam segredos na obviedade da fotografia comercial de revistas e publicidade, foi na figura do outro que Arbus se dispôs a experimentar o papel da inconveniência social. Segundo Susan Sontag (2004), o interesse de Arbus pelo *excêntrico* expõe sua vontade de violar a inocência, atravessando um sentimento de estar imune a tudo o que fotografa, assim consegue desenvolver “uma visão demasiado simples do encanto, da hipocrisia e do desconforto de confraternizar com as anomalias. [...] Suas fotos oferecem uma ocasião para demonstrar que o horror da vida pode ser olhado de frente, sem melindres.” (51 e 53).



Diane Arbus

Man in Curlers | 1966

Transvestite at a Drag Ball, New York City | 1970

No mesmo sentido, também podemos citar os trabalho de Arthur Fellig, mais conhecido pelo pseudônimo Weegee, que, por volta dos anos 1930 e 1940, fotografava bêbados, suicidas, garotas de programa, cadáveres ou então situações de incêndios, acidentes ou brigas. Seu trabalho como foto-jornalista não o isentou da criação de imagens fortes e duras da realidade de Manhattan, em Nova York. “A luz crua de seu flash faz surgir da noite a porção maldita da sociedade, o avesso tenebroso e sangrento das metrópoles modernas. Nunca a cidade se assemelhou tanto a um ‘teatro do crime’” nos diz Rouillé (2009) sobre as fotos de Weegee.

Roland Barthes (2015) também vem a usar o termo *máscara* para, em vez da câmera, atribuir sentido à própria fotografia. “Já que toda foto é contingente (por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) assumindo uma máscara. [...]” (36). É na máscara, segundo o autor, que se concentra a região difícil da fotografia:

a sociedade quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de um ruído [...] que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo o defeito) causa muita impressão é logo desviada, é consumida esteticamente, não politicamente.” (BARTHES, 2015, 36).



Weegee (Arthur Fellig)
Showgirls in a dressing room at a New Orleans Burly-Que | 1950
Anthony Esposito, Accused ‘Cop Killer’ | 1941

Dessa forma, enxergo a fotografia comissionada como uma máscara coberta de camadas que vedam quem, ou o que, de fato, está sendo fotografado. Constrói-se um sentido, em meio a tantos ornamentos, para uma realidade

que vem a existir, exclusivamente, no espaço da fotografia. São técnicas que correspondem às expectativas do mercado. Fotos nítidas, iluminadas, coloridas e dinâmicas nas quais as pessoas sorriem, os espaços são preenchidos e os lugares bem arranjados: em muitos trabalhos, são estes os signos de êxito que legitimam o sucesso. Por meio da fotografia, cria-se um jogo de ilusão, o fingimento do *tudo-bem*, já que, constantemente na função de ocultar qualquer indício de caos, desordem ou precariedade, o trabalho do fotógrafo, dentro destes cenários, subentende considerar o luxo ao lixo.

(...)

Me ocorre pensar que talvez seja pelo fato de olhar através da câmera, em direção aos olhos das pessoas que fotografo, que, durante muito tempo, contraí a dificuldade de conseguir alcançar o olhar do outro na ausência de um intermédio. Não olhar para os olhos se tornou um trejeito, tal qual me restara, então somente, o conforto, a zona do que meu olhar poderia, despreocupadamente, escavar sem lidar com o *espanto dos conflitos*. É somente com as fotos-de-coisas que me vejo com a autoridade e domínio da situação fotográfica que raramente experienciei ao fazer fotos-de-pessoas.

Me atenho ao que está *em baixo*: pisos, esquinas, bueiros, calçadas, lixeiras, ralos, tubulações, bases estruturais, pés de muros, etc.

O personagem Marco Polo, de Ítalo Calvino (1990), diz que vem do humor a forma que cada um se relacionaria com a cidade Zemrude. “Quem passa assobiando, com o nariz empinado por causa do assobio, conhece-a de baixo para cima: parapeitos, cortinas ao vento, esguichos. Quem caminha com o queixo no peito [...], cravará os olhos à altura do chão, dos córregos, das fossas, das redes de pesca, da papelada.” (64). É no gesto de **olhar para o chão** que trago de volta aquilo que não teve chance. Não haveria de ser outro lugar, se não a noite, para que o encontro entre *quem olha e quem não é visto* venha a acontecer.

Tal qual o desconsiderado chão, percebo que é na estrutura do espaço que se encontra um sinal de identificação a quem nele está — ou já esteve. Enquanto “fotógrafo da noite”, frequentemente permaneço nos espaços dos eventos que

estes sejam encerrados. Não há nada que se compare como a sujeira humana: vestígios em forma de latas de cerveja, garrafas quebradas, peças de roupa, documentos pessoais, entre tantos outros abandonos que são deixados para trás para formar, assim, uma identidade residual do comportamento. **Ao mesmo tempo que esvazia, o espaço também acumula.**

Quer seja na rua, ou espaços próprios para a realização de eventos, aqui começo a perceber toda uma estrutura de gambiarras e sujeiras que não acessam o palco, não são a atração da noite: o que é escondido do público, os bastidores, o suor que faz erguer alambrados; como uma coxia de teatro que guarda os cenários de uma próxima cena. Sou levado a tomar nota do desvio, o defeito — é nele que me encontro e me reconheço. Tomadas queimadas, fiações expostas, mesas quebradas, banheiros sujos, palcos emburacados. Um inventário de imperfeições no meu imaginário.

É quando todos vão embora que o meu trabalho, de fato, começa.

**uma vez sem a câmara,
nada mais passa a existir**

1.2 PARA LEMBRAR DE COMPARTILHAR O VAZIO

A proximidade com a *verdade da corrosão*, muito distante do expediente da Publicidade ou de outros tantos trabalhos comissionados, se desenvolve por meio do desejo de representação: **as fotografias se tornam sobre mim.**

Em 2013, a incidência de luz natural sobre espaços e objetos se torna uma questão. Em uma viagem feita de Brasília (DF) à Unaí (MG), cidade natal de minha família materna, me proponho à revisitar, por meio da prática fotográfica, diversos cenários os quais estive distante por 13 anos. Quartos, salas de jantar, cozinha, varanda, banheiro, garagem. Travesseiros, cobertores, camas, brinquedos, quadros, móveis. Quer seja um *estar em* ou *tocar isto*, me vi inclinado a pensar sobre as sobras do espaço e do tempo: desempoeirar terrenos para considerar o inabitável.

Assim, se configura a série *Inabitável* (2013), um conjunto de 8 fotografias que apresenta as reminiscências de uma realidade já não mais existente. Cômodos, objetos e mobiliários compõem um cenário de dissoluções que é apresentado sob a apacidade de cores fracas. Cenas encardidas.

Para além do viés nostálgico, as fotos tratam de narrativas e memórias que supunha depreender por meio das poucas condições em torno do que podia ver: o que pego, o que piso, o que sinto. A partir do que via, considerava o que não via; a partir do que tocava, constituía o intocável; a partir do presente, me dispôs ao ausente. Penso as relações que não se mantiveram, os novos hábitos que não foram apreendidos, as histórias que suponho terem acontecido e as evidências de um tempo não vivido.

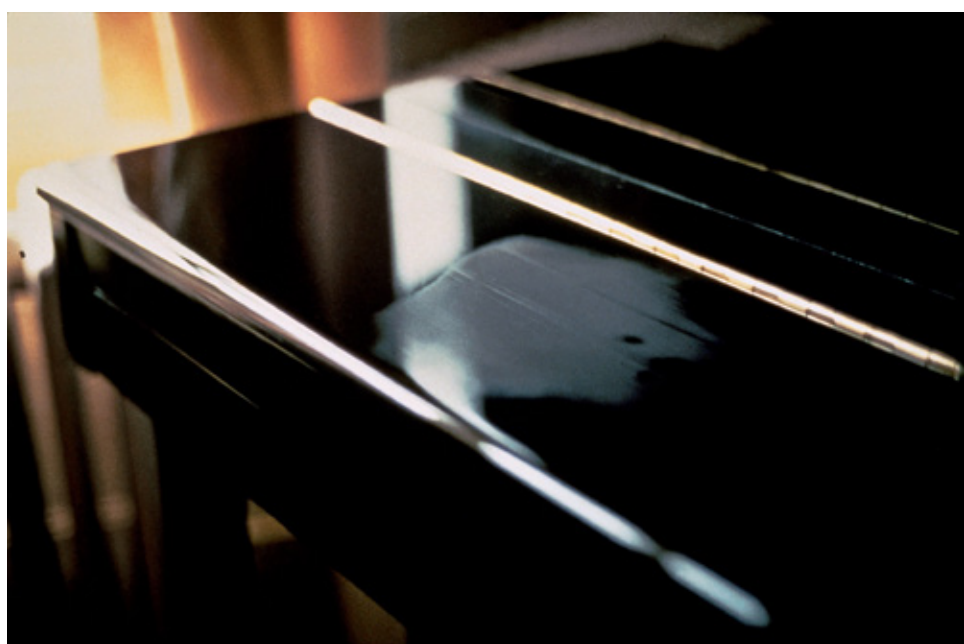
A fotografia, aqui, promove uma dicotomia de sensações entre pertencimento e alheamento, já que, no momento em que enxergo essas cenas sempre tão familiares, percebo que não mais as reconheço. Barthes (2015) diz que “a vida de alguém cuja existência precedeu um pouco a nossa mantém encerrada em sua particularidade a própria tensão da História, seu quinhão. A História é histórica: ela só se constitui se a olhamos — e para olhá-la é preciso estar excluído dela.” (59). É neste trabalho que começa a aparecer, para mim, o expediente da ausência. São os *pedaços* em forma de objetos e espaços vazios que a fotografia classifica, separa, me faz *ver por partes*.

Em uma das fotos, vemos uma cama e um lençol desgrenhado em meio a um quarto escuro. Sutilmente, a pouca incidência de luz no quarto clareia os poucos itens de cena, antes que o breu devore os já poucos restantes. A cena parece ter sido atravessada por uma presença há poucos minutos antes do clique, como se alguém houvesse levantado da cama há pouco, ao passo que também parece estar ali há anos, presa à uma infinitude que aguarda ansiosamente por certo retorno. Mas a presença, da forma que esperava, ali não existe. Com o tempo, aprendi que toda sobra, é um todo.

Proponho, aqui, uma proximidade entre *Inabitável* (2013) e os trabalhos de outros três artistas trazidos por Charlotte Cotton no capítulo *Alguma coisa e nada* em *A fotografia como arte contemporânea*.

Gabriel Orozco, artista conhecido por seus trabalhos com objetos, colagens e esculturas, também desenvolve sua produção na fotografia ao incorporá-la em suas grandes instalações engenhosas. A natureza-morta e os detritos da cidade estão entre os temas mais comuns de suas fotos. Aqui, aproximamos *Inabitável* (2013) de *Breathe on piano* (1993). A simplicidade da cena, uma mancha de respiração soprada em cima de um piano, nos confronta ao questionar uma presença oculta. Segundo Charlotte Cotton (2010), “dada a sua capacidade de capturar um milissegundo de tempo, a fotografia nos faz pensar no que acabou de acontecer (talvez há apenas um instante) diante da câmera. [...] Como o indício embaçado de um sopro está enquadrado numa fotografia, esse gesto breve e a própria fotografia como meio de expressão se tornam algo dentro da arte.” (117). Tanto na fotografia de Orozco quanto em *Inabitável* (2013), algo parece estar inacabado.

Em um mesmo sentido, no trabalho *Landscape for the Homeless* (1989) de Anthony Hernandez, vemos um inventário de estruturas criadas por moradores de rua que dá sinais de uma atividade humana que ali ocorrera há pouco tempo. “Os movimentos e personalidades dos construtores desses abrigos são visualmente recuperados no que deixaram para trás, como num levantamento pericial da pobreza e da sobrevivência.” (COTTON, 2010, 125). Entre caixas de papelão, cobertas armadas, roupas penduradas e outros tantos objetos expostos, a representação dessas cenas sugere a ausência de algo (ou alguém) não inscrito no espaço da imagem fotográfica.



Gabriel Orozco, | *Breath on Piano* | 1993

Em *sem título* (1991), Felix Gonzalez-Torres também explora a ausência humana ao fotografar uma cama de casal. Os indícios dos corpos, que outrora ali repousaram, são vistos por meio dos amassados nos dois travesseiros e no lençol desarrumado. A cena evoca uma perda da presença, ao passo que também uma sensação de pertencimento à intimidade do casal que, então, é exposta em um outdoor no meio das ruas de Nova York. Cotton (2010) nos diz que “essa fusão de locais públicos com uma cena da vida privada, obtida pela sensibilidade do fotógrafo, permite que o espectador projete no trabalho suas próprias experiências e o invista com seus significados pessoais.” (118).



Felix Gonzalez-Torres | *sem título* | 1991



Anthony Hernandez | Landscape for the Homeless | 1989

Podemos ver no trabalho de Felix Gonzalez-Torres a questão de **onde e como** expor a fotografia — sobre isso, tratarei com maior densidade mais à frente. Tais questões rondam a relação que construo com os meus trabalhos desde *Inabitável* (2013), série que, de certa forma, se desenvolve ao longo dos últimos 6 anos. Toda vez que a revisito, **dentro** de arquivos, que ficam **dentro** de HDs, que ficam **dentro** de gavetas, que ficam **dentro** de armários, ela se transforma — o jogo do íntimo, aqui, é, também, literal: tudo está bem guardado. Já foi uma série de 15, 12, 10 e 6 fotos — hoje, são 8. Já foi também um trabalho de uma foto só, mas sozinha não consegui ficar. A cada vez que a acesso, tenho dúvidas se consigo enxergar uma coisa a mais ou a menos, já que tenho a impressão de frequentemente identificar mais um novo-velho objeto familiar ali presente, como também o arquivo digital me soa cada vez mais propenso a ser corrompido e, assim, desaparecer dentro de um disco rígido. Noções de superfície: é pela **aparência** que eu me arrisco a atingir o inatingível, a alcançar a escuridão.

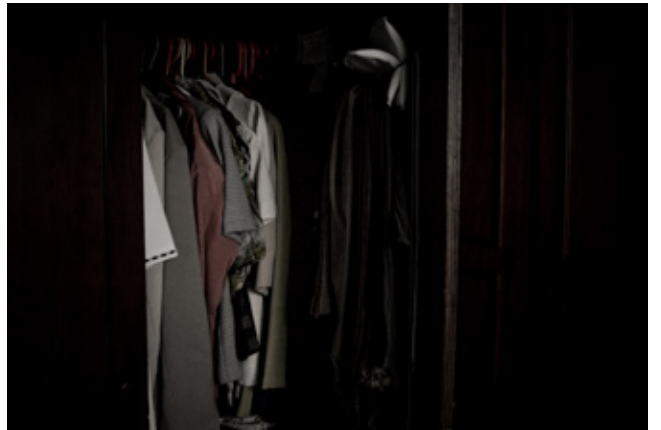
Desde criança, sempre foi constante minha relação com a fotografia de família: eram muitos os volumosos álbuns que traziam recortes de uma rotina em meio a familiares e amigos situados em passeios, celebrações, viagens ou então mesmo na rotina de casa. Eventos que, por vezes, a presença da câmera fotográfica era uma mera coincidência, como, por outras, eram estabelecidos exatamente para que fossem fotografados.

Para além das fotos nas quais eu estava presente, mais me interessava aquelas que não estava. Não importa se eram poucos os conhecidos, ou se, ao certo, não tinha nota de onde ou que ano foram feitas, aquelas fotos me permitiam atingir realidades que de nenhuma outra forma eu conseguira. Realidades que ninguém contou, revelados pelo o que a foto mostrou. **A fotografia é uma pele que se enconsta na minha.**

A fotografia me ensinou a sentir — eu **sentia** cada uma das histórias que ela, somente ela, a mim sussurrava. Assim foram construídas boa parte das memórias que carrego sobre o meu passado, e, também, dos outros. Da mesma forma, penso que *Inabitável* (2013) pode ser pensado como o álbum de uma família que, ali, não está mais. Em vez de celebrar as presenças nos momentos de alegria, trata-se de uma ode às sobras melancólicas. Em vez de tratar dos encontros, reconhece-se o desencontro.

Susan Sontag (2004) diz que é por meio das fotos que cada família constrói uma crônica visual de si mesma, servindo como um conjunto portátil de imagens que dá um testemunho. “Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e muitas vezes, tudo o que dela resta” (SONTAG, 2004, 19). A partir dos álbuns de família, o que Sontag explora é a ideia de as próprias fotografias se tornarem vestígios para uma dada circunstância que, em geral, também está situada na ideia do que **marca a passagem**: festas de aniversário, batizado, casamento, formatura, entre outras situações que, por fim, nos mostram o curso do tempo.

Ela está lá.



Pedro Lacerda | Inabitável | 2013



a fotografia é um segredo

*O que são, afinal, os perigos da
selva e do campo se comparados
com os choques cotidianos e os
conflitos do mundo civilizado?*

Honoré de Balzac

1.3 MÉTODOS E PROCESSOS EM RODEIO:

O FLÂNEUR, O URBANO E A SENSAÇÃO DE NÃO ESTAR FAZENDO NADA

O tempo. É com ele que passo a perceber que, assim como em *Inabitável* (2013), estou constantemente praticando fotografia autoral sem uma real consciência. Durante o ato fotográfico, estou suspenso: apenas paro para refletir sobre a prática em momentos à ela anteriores ou posteriores — é no **durante** que eu adentro um profundo breu onde minhas ações acontecem de forma involuntária e automática. Minhas práticas se inscrevem em um expediente às cegas, que constantemente deixa de considerar para quem, para quê, como, quando e onde a fotografia está sendo feita.

Em sua maioria, as cenas que acabo me interessando por fotografar fazem parte de meu cotidiano. São situações em meio a passagens: *enquanto estou no aqui para ter que estar que lá*. A fotografia começa sem querer começar, pois é no disparo do tiro/*shoot* (clique) que eu percebo o quão irrelevante é, de fato, acertar o alvo.

A fotografia é tímida, pacata, como um despercebido em meio à multidão. Em vez de ser notada por sua presença, o é pelo o que, dali, causa ou produz. Ela é uma pausa, um respiro que faz da ansiedade algo passageiro. Assim, **a ingenuidade me acompanha em quase todos os momentos do trabalho**, visto que são inconstantes as condições e contextos para que aconteça. Em vez de sair de casa para fotografar, saio de casa para a fotografia acontecer — a ênfase dela se desenvolve na aleatoriedade dos lugares e nos acidentais momentos. A fotografia é uma resposta, uma reação ao que me é dado, um jogo que torna a devolver para o mundo o que ele me oferece. Estou constantemente *armado*, pronto para o golpe que me corta. Apto a guardar *aquilo* comigo.

É dessa forma que muitos dos meus trabalhos se manifestam: da sensação de não estar fazendo fotografia — ou pelo menos, aquela fotografia que fui habituado a fazer, imersa em planejamentos e expectativas.

Em meio a este processo, começo a pensar no que me rodeia enquanto

eu faço rodeios. O que não está fazendo nada enquanto eu estou fazendo tudo. O que, naturalmente, deixaria fugir, mas que, ao fotografar, aprisiono para toda uma eternidade.

Michel de Certeau (2014), busca tornar tratável as operações dos usuários que estão entregues à passividade e à disciplina. Não trata, no entanto, de um regresso aos indivíduos, ao sujeito que é autor de sua operação, mas sim, aos seus **modos** ou, ainda, como chama, de esquemas de ação:

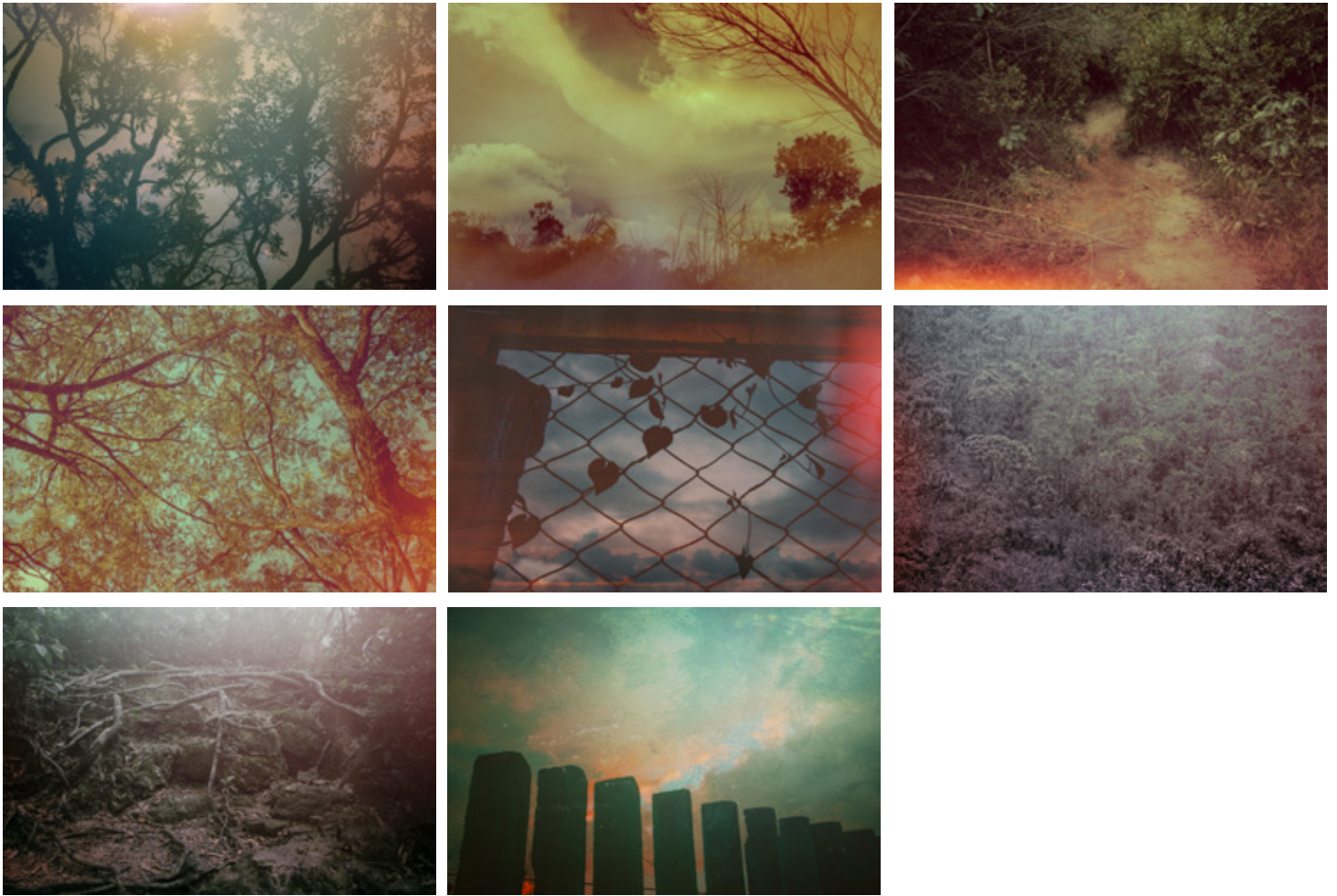
Muitos trabalhos, geralmente notáveis, dedicam-se a estudar seja as representações, seja os comportamentos de uma sociedade. Graças ao conhecimento desses objetos sociais, parece possível e necessário balizar o uso que deles fazem os grupos ou os indivíduos. Por exemplo, a análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser contemplada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural “fabrica” durante essas horas e com essas imagens. O mesmo se diga no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado ou dos relatos e legendas que o jornal distribui. (CERTEAU, 2014, 38)

O que Michel de Certeau explica é a construção do que chama de **fabricação**, aquilo que é gerado enquanto práticas ou “maneiras de fazer” cotidianas acontecem. “A ‘fabricação’ que se quer detectar é uma produção, uma poética — mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de produção.” (2014, 38). Dessa forma, tal qual entendo que o meu trabalho na fotografia se constitua pela ideia de **fabricação**, também o percebo como uma **estratégia**, o que, também segundo Certeau (2014), “é o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’.” (45).

Já em 2014, na série *Opaco*, exploro a relação que construo em meio a cenários distantes de minha rotina de trabalho. São lugares vagos, desconhecidos, incomuns, os quais arrisco a preencher os seus vazios por meio de minha própria presença. Natureza branda, terrenos baldios, concretos armados, arames entrelaçados. *Opaco* forma um conjunto de imagens que não somente está situado na correspondência que desenvolvo em meio a estes espaços alheios, como, também, é tomado por atributos técnico-estéticos, *por meio da fotografia*, então nunca experienciados.

Nesta série, o tratamento das fotos remete a processos analógicos, ao

realçar defeitos, borrões, manchas e alterações de cores. Tal procedimento, porém, ainda acontecia por meio de simulação: não estou tratando diretamente com todas essas “imperfeições” técnicas, pois nem com câmeras analógicas, então, eu lidava. Crio o defeito por meio de programas digitais, na intenção de adicionar camadas de *flares* e borrões ao conteúdo de cada imagem. Começo a deturpar a clareza da fotografia.



Pedro Lacerda | Opaco | 2013

A rua, aos poucos, se converte em espaço de ateliê. Consequentemente, a exploração urbana se torna uma prática constante, quer fosse para fotografar ou, simplesmente, passear. Começo a pensar a respeito das caminhadas pela cidade, dos deslocamentos que cometia e das paisagens urbanas por onde transitava.

Walter Benjamin (1989), no ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, chama de botânica do asfalto o conjunto de ações que o personagem *flâneur* desempenha em meio à Paris do século XIX. As explorações urbanas ascendem em função das novas passagens que surgem, nos conduzindo às profundezas da cidade. É devido ao processo de alargamento das calçadas que a rua, para o *flâneur*, se torna sua casa:

A rua se torna moradia para o flâneur, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre as suas quatro paredes. As reluzentes placas esmaltadas das firmas são, para ele, uma decoração de parede tão boa — ou até melhor — quanto para o burguês uma pintura a óleo no salão; paredes são o púlpito em que ele apoia o seu caderninho de notas; bancas de jornal são as suas bibliotecas e os terraços dos cafés são as sacadas de onde, após cumprido o trabalho, ele contempla a sua casa. (BENJAMIN, 1989, 67)

Segundo Benjamin (1989), é adequado que pensemos o *flâneur*, mesmo que contra sua vontade, enquanto um detetive da cidade — o que legitima, assim, sua vagabundagem, sua boemia. Mas é por trás da aparência do boêmio à deriva que se encontra sua real intenção: o *flâneur* é um vigilante, um detetive que vê abrir campos para sua sensibilidade em meio à rua e à multidão. Sua reação acontece de acordo ao ritmo da cidade:

Qualquer que seja o rastro que o *flâneur* venha a seguir, cada um deles há de conduzi-lo a um crime. Com isso se indicia como a história de detetive, caso não se leve em conta o seu frio calculismo, coopera na fantasmagoria da vida parisiense. Ela ainda não glorifica o criminoso, mas glorifica o seu antagonista e, sobretudo, os motivos da caçada em que eles se envolvem. (70).

Nelson Brissac Peixoto (2003) diz que as passagens descortinam uma paisagem primitiva, uma escavação que aflora seu subsolo arqueológico para um passado recente tido como pré-histórico. Trata-se de uma nova possibilidade para o homem que ocupa a rua e, ao ter as galerias como principal objeto para exploração, nota a reverberação de uma época em meio às proximidades da rua e suas diversas vitrines. Segundo o autor, “um mundo de afinidades secretas se revela aqui: palmeiras e espanador, secador de cabelos e a Vênus de Milo, próteses

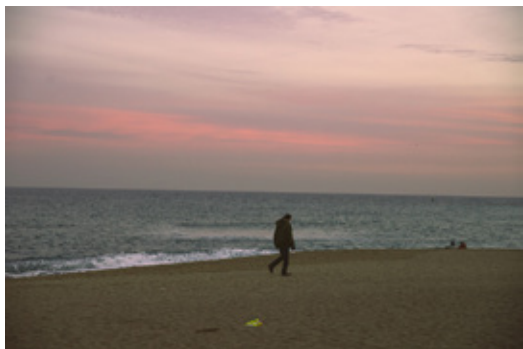
e guias de correspondência. [...] esse espaço se presta a diferentes arranjos das coisas, como um palimpsesto, um campo arqueológico em que são descobertos, fossilizados os mais diferentes objetos de eras passadas.” (285).

Neste sentido, em 2015, durante uma viagem que fiz à Madrid, Barcelona e Amsterdã, começo a explorar a experiência da cidade em situação de deslocamento. Desenvolvo o trabalho *Rapsódia de inverno* (2015), série de 15 fotos que se divide em 3 partes, ao mostrar espaços ocupados, espaços sobrepostos e espaços vazios: *Residência*, *Reticência* e *Resiliência*, respectivamente, são as categorias/sub-séries as quais encaixo, em cada uma, um conjunto de 5 fotos.

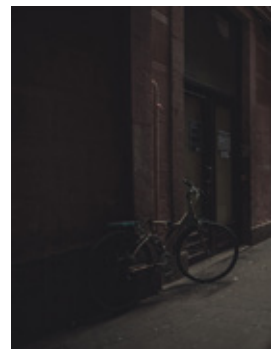
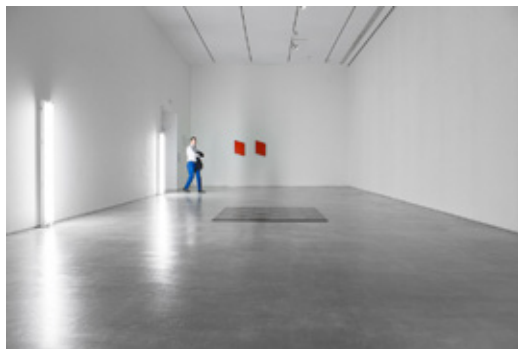
Não se trata, porém, de retratar os costumes da cidade, das pessoas ou dos estereótipos escorados na indústria do turismo. *Rapsódia* explora a projeção do espaço enquanto construtora de comportamentos e socialidades, quer seja na rua, na praia, dentro de edifícios, ou então nos vazios interstícios da cidade que ocupam o seu próprio núcleo. Uma experiência da cidade em pleno inverno europeu que é vista por recortes visuais, ou, rapsódias em fotografia.

Francesco Careri (2013) diz que, uma vez suprida a ideia do ato de atravessar o espaço como uma necessidade natural para a própria sobrevivência, o caminhar se tornou uma forma simbólica que promove mudanças nas significâncias do espaço atravessado. “Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião e da literatura, assumiu o estatuto de puro ato estético.” (CARERI, 2013, 28). É quando, segundo Peixoto (2003), no início do século XIX, o homem se defronta com a cidade enquanto temática portentosa, principalmente pela grandeza de seu cenário que, agora, se sobrepõe à imponência natural das florestas. Assim, Charles Baudelaire começa a perceber, por meio das pinturas de Charles Méryon, a experiência da imensidão na paisagem das grandes cidades, produto da aglomeração de homens e monumentos. Segundo Baudelaire, o trabalho de Méryon representa a solenidade natural de uma cidade imensa:

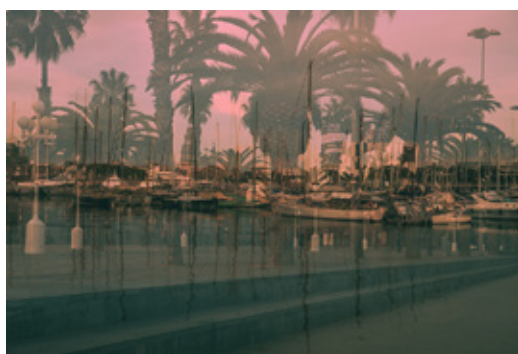
A majestade da pedra edificada, as torres das igrejas apontando para o céu, os obeliscos da indústria vomitando para o firmamento seus bloco de fumaça, [...] o céu tumultuoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas ampliada pelo pensamento de todos os dramas que nela estão contidos — não é esquecendo nenhum dos elementos complexos que compõem o doloroso e glorioso cenário da civilização. (BAUDELAIRE apud PEIXOTO, 2003, 270).



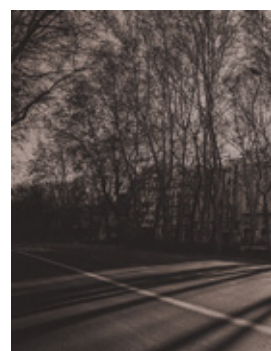
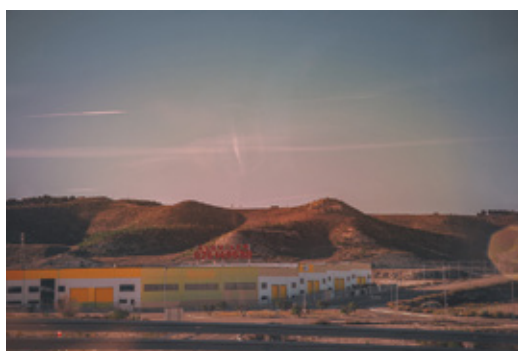
Residência

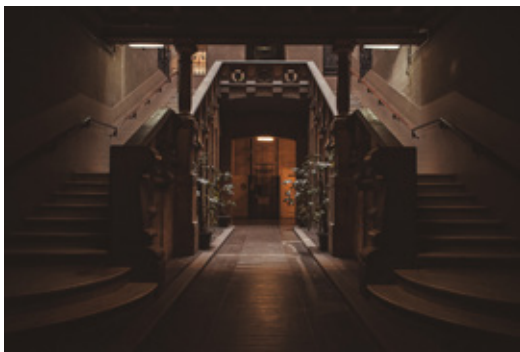
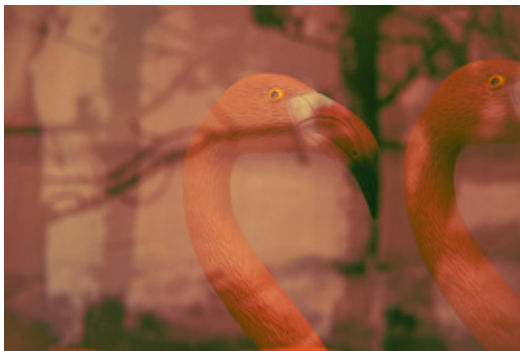


Reticência



Resiliência





Cada vez mais a cidade e suas ruas se tornam objeto de estudo e análise, como feito por Friedrich Engels, teórico alemão, em uma delicada descrição a respeito das ruas londrinas e os comportamentos de massa:

“[...] E, mesmo assim, passam apressados uns pelos outros, como se não tivessem nada em comum, como se não tivessem nada a ver uns com os outros, e como se houvesse um acordo tácito entre eles de que cada um fique do lado da calçada que lhe está à direita. [...] A brutal indiferença, o insensível isolamento de cada indivíduo em seus interesses privados surgem de modo tanto mais nojento e assustador quanto mais estes indivíduos estão espremidos num espaço diminuto.” (ENGELS, apud BENJAMIN, 1989, 84).



Charles Méryon | La Morgue | 1854

Assim, é na multidão que Edgar Allan Poe, no texto *O homem da multidão*, tem a figura do *flâneur* como um personagem que se envolve no meio da cidade e das pessoas, já que não se sente seguro em sua própria sociedade (BENJAMIN apud BAUDELAIRE, 1989). Segundo Benjamin (1989), no texto de Poe fica evidente a proximidade do *flâneur* com a de um detetive, pois, nele, só restam armações: o material que configura o crime desaparece em função de lançar luz para o perseguidor, a multidão e o desconhecido (*flâneur*) que organiza seu constante percurso no meio de Londres. No texto de Poe, o *flâneur* se apresenta

como um desconhecido, pois, a partir da ideia de que “um homem se torna tão mais suspeito quanto mais difícil seja encontrá-lo” (BENJAMIN, 1989, 76), é na multidão que ele vai se esconder.

É por meios destes conceitos em torno do *flâneur* que enxergo proximidades com um movimento que vem a se desenvolver praticamente um século após ao texto de Poe, mais precisamente por volta de 1921. As excursões dadás começam acontecer em direção a lugares banais da cidade que passam ser atravessados, para que, pela primeira vez, a arte comece a rejeitar os lugares célebres em função da reconquista do espaço urbano (CARERI, 2013).

Em 1924, os dadaístas parisienses organizam uma errância em campo aberto. Descubrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade. (CARERI, 2013, 29).

Ao me reconhecer enquanto um *flâneur* à deriva na cidade, entendo que tais estudos contribuem para uma reflexão em torno de minha prática fotográfica que, em sua maioria, se desenvolve inesperadamente/acidentalmente enquanto perambulo nos espaços da rua. Da mesma forma que Peixoto (2003) explica quando trata do caráter mítico da arquitetura e da cidade: acúmulo de “memória e emoções, que se transforma em instrumento de leitura da realidade e de prática projetiva. Uma confusão de tempos e lugares que é própria de todas as narrativas de perambulações pela cidade.” (339). Ao me dispor a estar aberto às possibilidades de encontro com o inesperado, percebo que meu método na fotografia se dá como uma **ode ao acaso**. Trata-se de uma prática em torno de si mesma: é devido à **forma** que passei a fotografar que começo a perceber que muitas destas fotografias, então tomadas despreziosamente, se tornam verdadeiras potências para a construção de uma poética. De forma inesperada, e ao encontro do inesperado, que me questiono se, de fato, eu não estava fazendo nada, quando, na verdade, estaria fazendo tudo. Começo a construir um método.

Michel Serres (2001), em *Os cinco sentidos da comunicação*, diz que um método traça um caminho para nos guiar aonde vamos, de onde partimos e por onde passamos; são estratégias de via cartesiana que visam a otimização das tarefas dentro de um espaço-tempo. Segundo o autor, o método é, também, uma

sequência de proporções pela relação de ordem que *não compreende nada além* do que alcança à mente de maneira clara e inquestionável. Em frente às dificuldades, cabe ao método dividi-las para melhor resolvê-las, do mais fácil ao mais difícil. É, portanto, a lei da ordem, via que minimiza dúvidas, dificuldades, omissões, para alcançar melhores resultados em menores custos. O método otimiza as ações.

Se o método atravessa o deserto, lugar sem lar onde nada de novo acontece, a paisagem o incomoda. A estrada que passa pela paisagem chama-se **rodeio** (SERRES, 2001) — ou *randonnée*. É a diferença que o autor trata entre Hércules, portador de bons métodos e estratégias, vitorioso em meio à bifurcação, o perfeito militar, e Ulisses, o intuitivo, o flutuante, inventor de seus próprios caminhos.

Os meteoros, as más paragens, as correntes desviantes fazem da *Odisséia* muitas vezes um rodeio. Ulisses sai do melhor caminho por uma afluência de circunstâncias. [...] Não se pode dizer que o caminho da odisséia seja método, mas êxodo. Êxodo no sentido do caminho que se afasta do caminho, em que a via ganha o exterior da via. Onde o traçado tomado e seguido, localmente, se não escolhido, é exceção à norma da escolha. (SERRES, 2001, 265, 267).

Distante da racionalidade, encontro espaço para o desvio, para o êxodo desequilibrado que está inscrito no expediente da caminhada e do deslocamento dentro da própria rotina.

É no percurso³ do fluxo, diminuindo a razão e valorando os sentidos, que vejo a minha fotografia acontecer, quase que de forma invisível. Começo a fotografar cenas cotidianas, situações que desviam à massiva rotina, da mesma forma que a regularidade tende a excluí-las. Começo a perceber *a ordem fora da ordem* (SERRES, 2001), “como se existissem tipos de ordem imprevisíveis em relação à lei normal, de equilíbrio, à lei ordinária da ordem. [...] O método minimiza, anula as circunstâncias; o êxodo mergulha na desordem delas.” (SERRES, 2001, 268).

A fotografia se torna um processo sutil e despretensioso ao passo que veloz e promissor, já que, ao não portar as robustas câmeras fotográficas que então estava acostumado a lidar, o aparelho de celular se torna a alternativa

3 A partir da concepção de Francesco Careri em *Walkscapes: O Caminhar Como Prática Estética*, o termo *percurso* é tomado como o ato da travessia (ação do caminhar) ou linha que atravessa o espaço. Sobretudo à minha pesquisa, também decai ao percurso a ideia de relato do espaço atravessado (percurso enquanto estrutura narrativa). “Pretendemos propor o percurso como forma estética à disposição da arquitetura e da paisagem” (CARERI, 2013, 31).

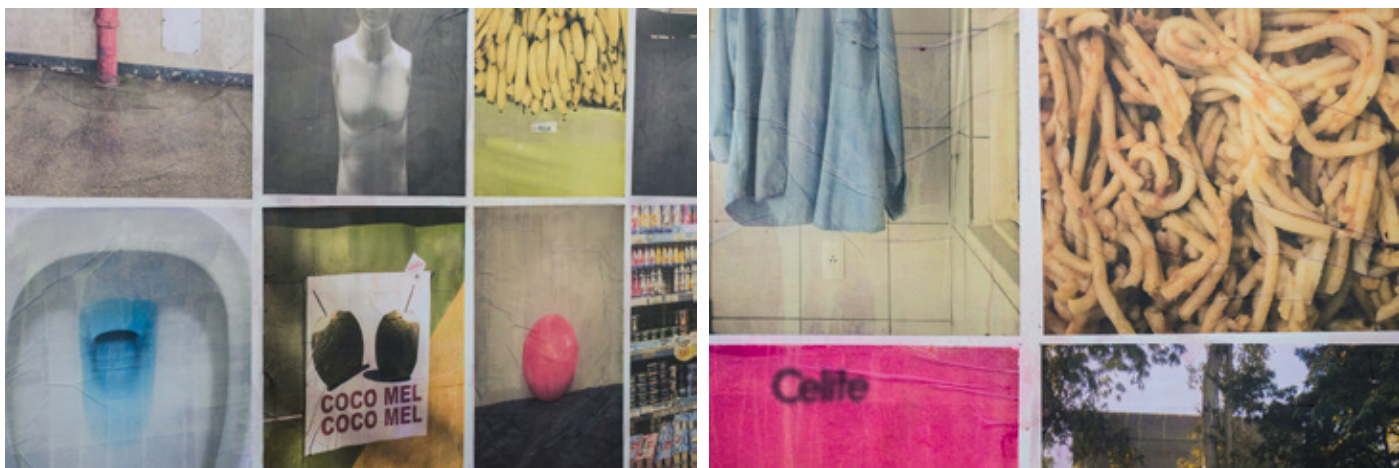
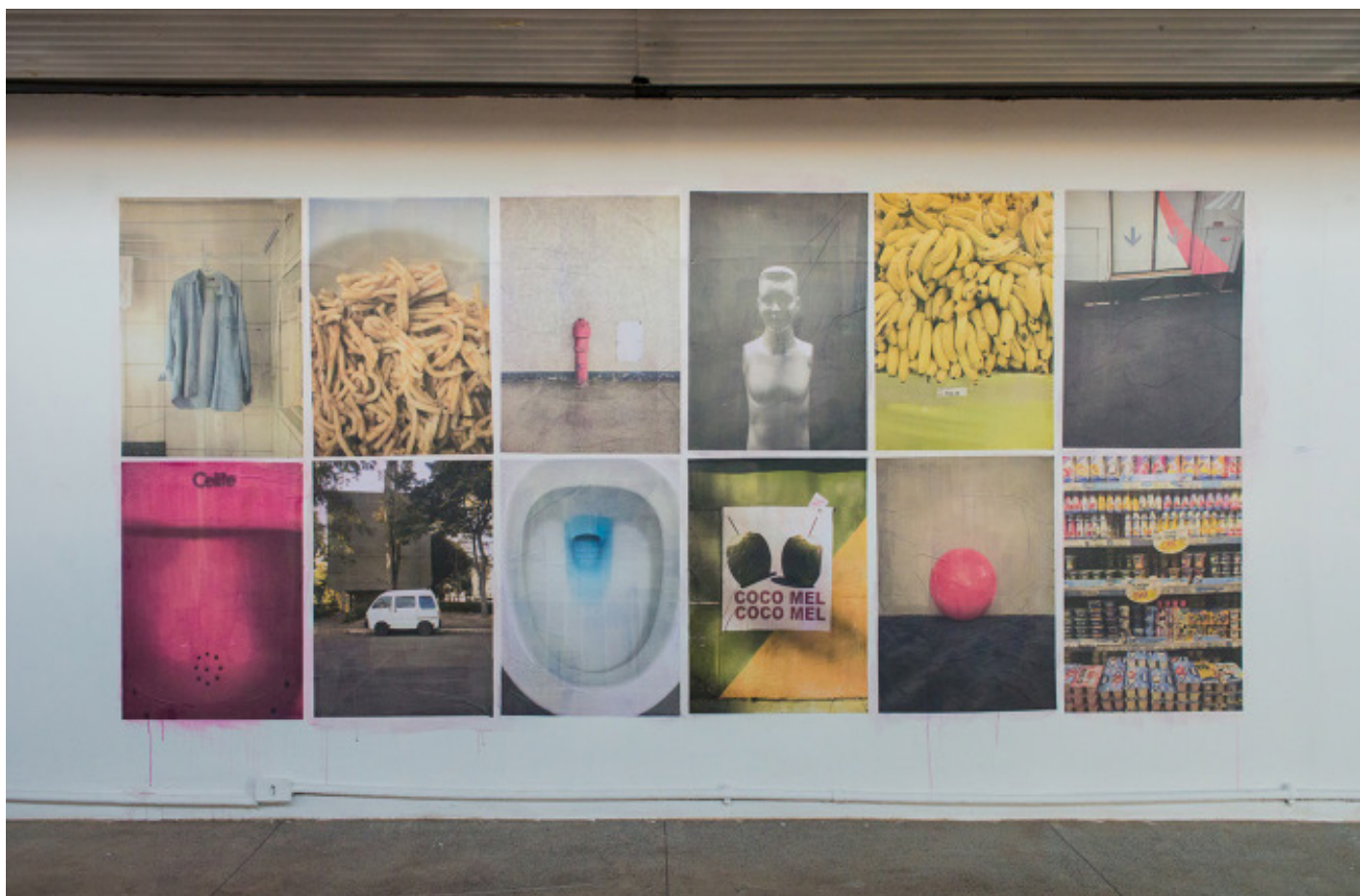
mais prática e objetiva para alcançar o registro. Tal qual, a partir daí, minhas fotos são frequentemente produzidas em formato vertical, próprio do aparelho móvel. Qualquer que fosse o lugar por onde eu transitava, a fotografia acontecia. Bananas que diariamente me serviam de refeição, objetos pessoais espalhados pela casa, carros estacionados na rua, prateleiras de supermercado, etc. Penso as relações existentes entre a aleatoriedade dos espaços de acontecimento dessas fotografias e o lugar que viriam a estar arquivadas: o álbum de fotos no celular. Tal qual o acaso conduz o seu acontecimento, as fotos guardadas dentro do celular ocupam o mesmo espaço de toda uma coleção de imagens variadas e fotografias pessoais. Assim, percebo que na mesma medida que essas fotos surgem, também desaparecem. Enquanto algumas são esquecidas, outras ainda estão por vir.

Em 2016 desenvolvo a série *Quase não-fotográfico*, conjunto de 12 fotos de cotidiano feitas unicamente com celular. Trata-se de um passeio pela minha rotina, um experimento do dia-a-dia à moda das derivas do *flâneur*. São cenas mansas, pacatas e inertes que, por dadas razões, me atraem o olhar em meio à dinâmica da vida comum. Fotografia como snap, estalo.

Disponho um retrato do cotidiano via suas representações — é o que Michel de Certeau (2004) explica ao tratar das maneiras dispostas pelo indivíduo para se reapropriar do sistema produzido, visando uma *terapêutica de socialidades deterioradas* para reconhecer os procedimentos das práticas cotidianas.

Embora estivesse concentrado em fazer uma fotografia simples, livre de aparatos técnicos e robustos para sua concepção, a série *Quase não-fotográfico* (2016) é regida por uma unidade estilística que centraliza e planifica os objetos e espaços por onde diariamente transito. Por vezes situando-os no centro do quadro fotográfico, por outras preenchendo com exaustão todo a superfície da imagem.

Em exposição, o trabalho é apresentado na forma de cartazes, em dimensões próximas às de anúncios de supermercados. Utilizo a técnica *lambe-lambe* (impressões de baixo custo coladas em parede com cola artesanal). “Tive que recorrer, queiram me compreender, sempre mais a pequenos prazeres, quase invisíveis, substitutos... Vocês não fazem ideia como, com esses detalhes, alguém



Pedro Lacerda | Quase não-fotográfico | 2016

se torna imenso, é incrível como se cresce”. (CERTEAU, 2004, 51). Me interessava ***engrandecer*** essas fotos tão ***pequenas***.

O trabalho também explora o modo que essas fotos eram, pouco a pouco, acumuladas dentro do aparelho celular, e, assim, se aproximando aleatoriamente a tantas outras ali dentro, em curso à uma absoluta indistinção. Nas galerias de celular as fotos são distribuídas sequencialmente e têm suas dimensões reduzidas em função de um grande mosaico que nos permite ter a noção de *um todo*. Assim, as fotografias se aproximam umas às outras, como um grid, um conjunto de vários instantes disposto na tela do celular — por conseguinte, na palma da minha mão. A imprevisibilidade do espaço da fotografia e a usual irrelevância das *fotos de celular* me fazem pensar os modos de produção e leitura/consumo da imagem.

Sobre o acúmulo visual, Michel de Certeau (2004) diz que quando produzimos escrita (ou registro), estamos, sobretudo, endossando um processo de construção de resíduos. Segundo o autor, a leitura constitui essa prática da cultura contemporânea de tudo (e nada) consumir visualmente. Uma flutuação em meio a tanto, incapaz de promover um estoque ao leitor pois, este, *esquece lendo e esquece o que já leu*. Segundo Certeau (2004), “a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar.” (47).

Aqui, é importante tratarmos da fotografia unária, descrita por Roland Barthes (2015) em *A câmara clara*. Segundo o autor, a verdadeira fotografia possui dois sistemas estruturais. O chamado *studium* (palavra latina que tem por significado o *estudo, gosto por alguém*) diz respeito a um interesse geral, um afeto médio, o que se concentra na temática comum da imagem. Já o *punctum* (ideia que nos remete à *picada, pontuação ou marca*) quebra o *studium* e faz algo saltar. É a flecha que ultrapassa a fotografia. “O *punctum* na fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 2015, 29). A fotografia, então, que não possui *punctum* é chamada de unária, é aquela que pode gritar mas não ferir, ser chocante sem perturbar, como fotos pornográficas e de reportagem. “A fotografia é unária quando transmite enfaticamente a realidade’ sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar [...]. A Fotografia unária tem tudo para ser banal, na medida em que a ‘unidade’ da composição é a primeira regra da

retórica vulgar (e especialmente escolar): ‘O tema, diz um conselho aos fotógrafos amadores, deve ser simples, livre de acessórios inúteis; isto tem um nome: a busca da unidade.’ (BARTHES, 2015, 40).

As triviais cenas do cotidiano, que outrora não conseguia deixar escapar, se inserem no contexto de uma rotina inquieta que somente se satisfaz à moda do método do rodeio. Ao pensar os percursos praticados diariamente dentro do espaço da cidade a fim de atender demandas de outras instâncias que não artísticas/poéticas, percebo que estou frequentemente vagueando. Conforme os descritos de Serres (2001) a respeito de Ulisses, minha experiência com a cidade não se dá pela rigidez e previsibilidade, mas sim “em busca, à espreita, bate toda a extensão, sonda, prospecta, reconhece, vagueia, pula daqui para ali; pouca coisa no espaço escapa a sua varredura.” (277). Segundo Serres (2001), são essas as características que nos diferenciam das máquinas e nos aproximam ao que o corpo sabe fazer, pois cabe ao rodeio a criação da imprevisibilidade, um caminho distante do caminho, a errância.

Dessa forma, as flanações, passeios e explorações se configuram como uma parte crucial para a coleta (fotografia) dessas cenas. Necessidade em experimentar o inesperado, em estar disposto para os acidentes. As excursões, então, variam: vou aos lugares, me encontro neles e desenvolvo afetos ao mesmo tempo que os considero alheios. A experiência de imersão *dentro* da cidade se difere de quando, por, ela, você somente *passa*.

Adicionemos à discussão as contribuições de Michel de Certeau (2014) em torno da experiência da caminhada na cidade, apresentada sob duas perspectivas extremas da ambição e degradação, respectivamente: *up* e *down*. Ao explorar a experiência de ver Manhattan do 110º andar do World Trade Center, quando este então ainda não havia sido derrubado, Certeau discute as diferenças da cidade feita de lugares paroxísticos em relevos monumentais (CERTEAU, 2014).

Subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até ao domínio da cidade. O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima. [...] Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores.” (CERTEAU, 2014, 158).

O que o autor explica é que, deste modo, o ser se coloca à distância do todo, engendra um olhar solene, vê o conjunto sob um olhar divino que desconhece e se distancia de quem *está dentro*. É, então, o olho do voyeur.

Já embaixo (*down*), estão os ordinários da cidade: pedestres, caminhantes, “cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso.” (CERTEAU, 2014, 159). O autor explica que se trata de uma experiência às cegas, pois, quem está *dentro (down)* da cidade, não consegue enxergar as próprias redes das quais faz parte. É lá dentro que o homem se torna um, e somente mais um, em meio à multidão.

Ítalo Calvino também vai ao encontro de Michel de Certeau quando, em *Cidades Invisíveis* (1990), a cidade Irene surge na extremidade do planalto ao acender de suas luzes. “Os que olham de lá de cima fazem conjecturas sobre o que está acontecendo na cidade. [...] Irene magnetiza olhares e pensamentos de quem está lá no alto.” (114). No livro, o personagem Kublai Khan anseia pela explanação, requerida a Marco Polo, a respeito de uma Irene *vista de dentro*. Mas, sob este ponto de vista, Marco nada diz pois não sabe qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; vista de dentro ela é outra cidade, e assim se transforma conforme a medida que se aproxima dela. “A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar.” (CALVINO, 1990, 115).

É por meio da experiência de estar *dentro* da cidade, e pela extensão do olho do *flâneur*, que Susan Sontag (2004) diz que a fotografia alcançou seu merecido reconhecimento, pois o fotógrafo se torna “uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos.” (70). O *flâneur* enxerga o mundo pela sua excentricidade, ou, como nas palavras da autora, de maneira pitoresca, pois não é pelas ‘realidades oficiais da cidade’ que ele se sente atraído, mas sim “por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas — uma realidade marginal por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo ‘captura’, como um detetive captura um

criminoso.” (70).

André Rouillé (2009) explica que a fotografia é produto e instrumento da urbanização, um dos fenômenos principais da modernidade, pois ela “contribui para representar a cidade moderna de maneira moderna, em um momento em que o lá e o nunca visto — isto é, o não verificável — ocupam um lugar crescente nas imagens.” (43). Segundo o autor, é pelos daguerreótipos de Marc-Antoine Gaudin, em 1844, que muitos amadores identificavam os clichês das cidades, entre tubos, telhas, telhados, tijolos e cimento, fazendo com que desde seus primeiros instantes a fotografia já se mostrasse urbana. A fotografia e as cidades modernas se desenvolvem paralelamente, fazendo com que, segundo o autor, muitos dos primeiros cenários dos daguerreótipos fossem a própria cidade.

São muitos os fotógrafos que, desde o século XIX, se dirigem até à rua para encontrarem indícios de uma cidade pulsante, prontamente disponível a ser fotografada e ocupada pelos mais diversos personagens em distintos cenários. Mas é com a industrialização e urbanização de Paris que Eugène Atget vai às ruas para fotografar tudo o que estava propenso a desaparecer: portas, vitrines, fachadas, escadas de edifícios ou qualquer outra cena a qual fosse possível projetar um certo sentimento de isolamento (ROUILLÉ, 2009).

Atget, por meio de suas deambulações pela Paris na virada dos séculos XIX e XX, produziu uma volumosa coleção de trabalhos da categoria fotografia de rua a partir de um olhar frio e contido sobre a cidade. Mesmo tendo desenvolvido trabalhos comissionados a lojas, comerciantes e demais artistas que lhe solicitavam retratos, ou ainda tendo produzido imagens de gente humilde e demais ambulantes, é pelas ruas vazias, desabitadas e pacatas da capital francesa que seu trabalho ganha força. A cidade, inanimada, é representada em monumentos desprezados, jardins abandonados, esquinas esquecidas, na arquitetura desdenhada, ou em qualquer outra cena a qual pudesse projetar sua personalidade sensível e silenciosa. Quer fosse em busca do rastro da presença ou do tempo perdido, Atget se mantinha à deriva na cidade em função de reunir o maior número de fotografias do cotidiano e as insignificâncias que lhe rondavam.

Quando Eugène Atget começou a desenvolver seus trabalhos, o francês

Charles Marville já havia falecido, mas nem por isso seu trabalho como fotógrafo, interessado em explorar uma antiga Paris, é menos importante. Tendo sido nomeado como fotógrafo oficial da cidade, Marville trabalhou para comissões do patrimônio histórico de Paris produzindo o registro de vielas medievais, bosques e favelas na iminência de seu desaparecimento e prestes a ceder espaço para as novas construções, entre praças, parques e edifícios. Nas fotos, vemos ruas e paisagens vazias que compõem um cenário prestes a se despedir de seu tempo.



Eugène Atget | Rue Domat | 1906



Charles Marville | Boulevard Henri IV, de la place de la Bastille, Paris IVe | 1876

Tanto nos trabalhos de Atget como no de Marville, me interessa explorar a ideia, quase que paradoxal, da cidade urbana vazia. Do sentimento opaco projetado nas esquinas, ruas, arquiteturas ou vitrines, o silêncio dessas fotografias atravessa o imaginário do caos urbano e o subverte, ao encontrar nas paisagens da cidade, o mais puro sentimento melancólico de inércia e solidão. Ou, ainda, à maneira que Benjamin (1989) trata da relação que Baudelaire tem com a cidade de Bruxelas: **ele amava a solidão, mas a queria bem no meio da multidão**. Assim acontece a relação que passo a construir a com a cidade, um espaço de aglomeradas pessoas, caos e desordem que, nem por isso, me fazem sentir menos solitário.

Por fim, para esta parte, é importante também lançar luz ao trabalho *Making Do and Getting By* do fotógrafo contemporâneo Richard Wentworth. A partir de passeios que realiza sobre a cidade, Wentworth explora os nuances comportamentais da vida moderna ao fotografar o cotidiano urbano. Sempre prestando atenção aos objetos e materiais que são descartados, reajustados e recombinaados, quer seja aleatoriamente ou não, o fotógrafo também se interessa



Richard Wentworth | *Making Do and Getting By* | 1984

pelas geometrias ocasionais e involuntárias, além de demais fragmentos de situações acidentais ou estranhas que constantemente passam por despercebido para uma maioria.

Richard Wentworth projeta na cidade os indícios residuais do ser humano como forma de repensar a paisagem urbana e os novos modelos de reajuste/ combinação que passam a ter. Em muitas das fotos, vemos a relação que os objetos e resíduos desenvolvem com as construções e demais cenários da cidade, quando retirados de seu contexto primário e inseridos na lei da desordem. Um jogo de estratégias entre encaixes e desencaixes a partir da ação do homem.

Mais à frente, na **parte 3: pérola**, exploro as correspondências que meus trabalhos também desenvolvem com Richard Wentworth no que se refere às condições expográficas criadas pelo artista.





PARTE 2

corpo indefeso

2.1 O ANÚNCIO DO INSTÁVEL

Uma vez introduzida as questões relativas ao rodeio, à cidade, ao *flâneur* e às explorações urbanas que passei a desenvolver ao longo dos últimos anos, é importante, nesta etapa, estabelecer de que forma eu reconheço a questão da **ausência** em todas as nuances do cotidiano e do processo artístico. Começamos pela forma que leio a cidade e pelo modo que as deambulações me permitem projetar este sentimento de carência.

Em meio à experiência da cidade, começo a perceber que não tratava somente à questão da rotina, da repetição das atividades e das insignificâncias mínimas de cenas cotidianas que me instigavam a querer fotografar. De fato, havia um interesse preliminar na superfície desses acontecimentos, quer fossem dinâmicos ou estáveis, uma vez todos minimamente curiosos e dignos de serem notáveis, mesmo que pertencentes à classe das banalidades: cartazes fixados em muros, produtos em prateleiras de supermercado ou objetos encontrados em calçadas — minha herança publicitária ainda era latente ao me interessar pelos modos de comportamento e reação do indivíduo na qualidade de consumidor.

A cidade se mostra instável. A cada caminhada, me percebia como um trapeiro estimulado a pensar sobre os dejetos descartados no chão. Eram, literalmente, lixos. Resíduos de dado acontecimento, evento ou encontro que *ficaram para trás*, como uma renúncia ao que não deve se tornar lembrança. Se deixamos nos acompanhar, ao longo de nossa história, somente o que julgamos ser importante, para onde vão os desqualificados, os não dignos, os que não alcançam a linha do afeto? Lhe restam, somente, o breu do esquecimento.

Em 2016 desenvolvo dois trabalhos que tratam da condição fadada ao desprezo que muitos desses materiais estariam submetidos. São eles, *Des-lembrança* e *Etiquetas*.

Em *Des-lembrança*, encontro vários resíduos de produtos espalhados pelo Parque da Cidade, em Brasília, dispostos em área comum à realização de eventos. Começo a fotografá-los a partir do meu ponto de vista, (de cima para baixo), sem

tocá-los, mantendo-os exatamente da forma que os encontrava: largados ao chão, rasgados ou danificados, entre formigas e pinheiros.

Aos poucos, percebo que tratam-se de produtos provavelmente utilizados em festas, quer tenham acontecido ali naquele mesmo dia pela manhã ou há tantos outros meses. São guardanapos, talheres de plástico, balões, acendedores para carvão, embalagens de chiclete, picolé e bala. Tudo o que era facilmente descartado em função do consumo desenfreado. O que não se tornara lembrança.

Expus este trabalho ainda em 2016, na exposição *Plano de Onde? Piloto de Quê?*, realizada na Galeria Espaço Piloto, durante o XX Encontro Nacional dos Estudantes de Artes (ENEARTE) que acontecia em Brasília. Para a ocasião, as fotos foram impressas em papel fine art e fixadas na parede com pregos, formando um *grid* de 25 fotos, cada uma no tamanho 14x21cm. Durante o processo de montagem, a cada martelada de prego dada na parede para pendurar as 25 impressões, sentia que estava fixando uma lembrança que havia sido deixada para trás. Agora, elas eram fotografias.

Ao coletar os vestígios descartados, estaria reconstituindo uma situação de encontro que então eu não fazia parte. Eu podia imaginar qualquer um dos episódios os quais aqueles restos estariam presentes. A *falta* da presença, que então mais tarde eu viria perceber como *ausência*, me causava um senso de pertencimento àquilo que era deixado para trás. Ou, ainda, me faziam considerar a presença de algo inatingível. De toda forma, o resgate desses materiais, por meio fotografia, promovem uma reflexão em torno dos tantos eventos/encontros que não cheguei a ter. Faltas que se projetam em mim. Sobras que poderiam ter sido minhas.

As noções em torno de ausência/presença, lembrança/esquecimento, ainda serão frequentemente exploradas neste texto, por meio de outros trabalhos. Tratemos, agora, de outra série desenvolvida concomitantemente à *Des-lembrança*.

Em idas costumeiras a supermercados para fazer compras, começo a perceber a aparência decadente de muitas etiquetas que legendam as informações de cada um dos produtos. Por vezes em prateleiras, por outras no chão, passo a

coletar etiquetas danificadas, rasgadas, amassadas e dobradas.

Por vezes, encontrava etiquetas que se agarravam a outra de produtos próximos, fazendo somar novas camadas de informação, por outras, elas próprias continham poeiras e sujeiras em seu verso adesivo. De toda forma, em casa, crio uma coleção, um inventário de informações sobre comidas, bebidas e produtos que estavam impressas na superfície do papel. Fotografo cada uma destas etiquetas, situando-as em fundo branco. Agora, elas estão fora de seu contexto original.

Neste processo, começo a tomar nota dos nomes dados às mercadorias. Me atento àqueles que vinculam ao produto determinadas palavras e expressões afetuosas, como *do bem*, *doce vida*, *delícia*, *união*, *bem estar*, *corações* e *boa noite* — por exemplo, Suco **do bem**, Café **Três Corações** e Polpa de Fruta **Doce Vida**. Me soava paradoxal a condição material da etiqueta que continha impressa palavras tão afetivas, próximas de um vocabulário comum, e que são usualmente aplicadas à demonstração de afeição ou cordialidade. Da ironia do percurso do produto até chegar às mãos do consumidor, os valores que são depositados em cada uma das mercadorias se perde em função do menor preço ou custo-benefício. Nas etiquetas, enxergava uma virtude entre carinho e desprezo — ou então, uma forma do material se manifestar.

Nesse sentido, enxergo proximidades com o trabalho *Voto!* (2014) de Ana Lira. Desenvolvido inicialmente em 2014 para a 31ª Bienal de São Paulo, a fotógrafa registra as sobras de materiais de campanhas políticas para as eleições da prefeitura de Recife em 2012. Além de estarem visivelmente danificadas pela ação do tempo, as campanhas eram apropriadas pela população na intenção de transpareciam a opinião do eleitor. O trabalho também foi exposto em Brasília, em 2019, durante a mostra *Não-Dito*, realizada na Casa da Cultura da América Latina da UnB (CAL). Na ocasião, novas fotos de outras campanhas eleitorais compunham o trabalho que era apresentado em fotografias de dimensões distintas, espalhadas pelo espaço da galeria.

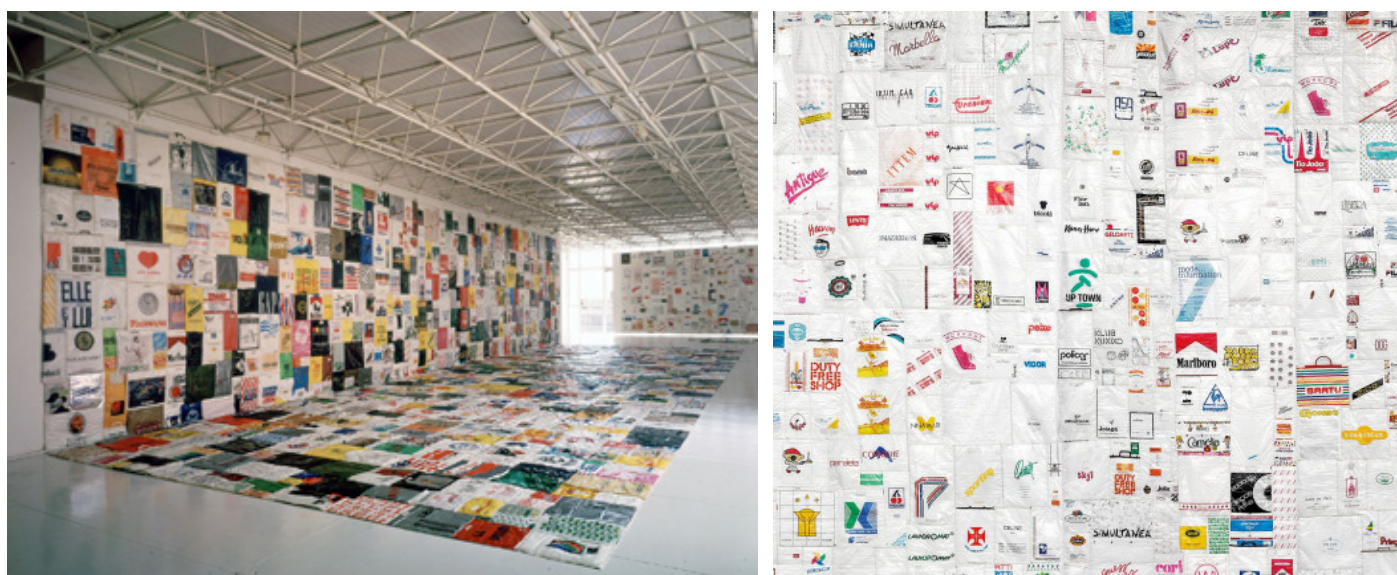


Ana Lira | Voto! | 2014

Ao expor *Etiquetas* em 2017, na exposição *Subir, nada a temer*, na Galeria Ponto., fragmento cada uma das fotos das etiquetas. Decomponho uma só imagem em outras doze. Imprimo cada um desses fragmentos em papel adesivo (material próximo ao utilizado pelas próprias etiquetas), em tamanho 8x8cm, para então preencher um um espaço de 1,8 m², formando um grande mosaico. O procedimento de colagem na parede é aleatório mas cuidadoso: em cada umas impressões deixo partes parcialmente fixadas para criar curvas, sugerindo um processo que ainda está por vir ou que já deixou de acontecer. Agora, as informações já estão embaralhadas e as descrições dos produtos indecifráveis. Em muitas ocasiões, somente se tornam legíveis as afetuosas palavras.

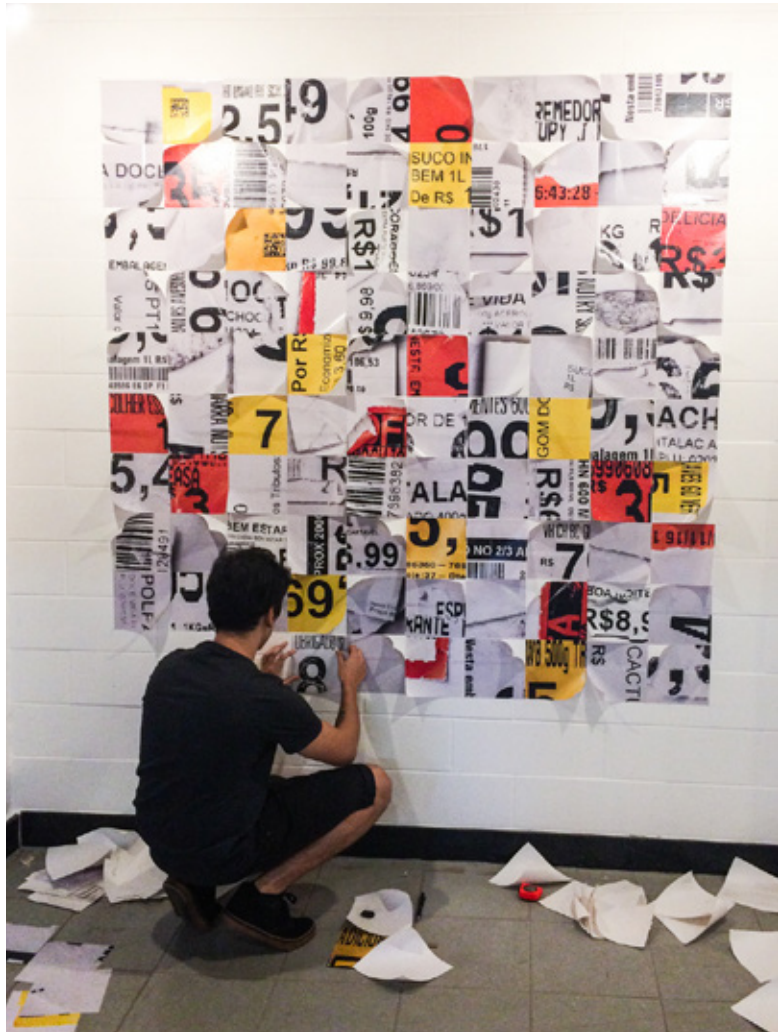
Especificamente esse resultado expográfico me remete aos trabalhos da artista Jac Leirner, que, em certos casos, ocupa os espaços de galerias de forma a preenchê-los com base nas ideias de repetição, acúmulo, classificação e ordenamento. A artista cria sua obra a partir da coleta de maços de cigarro,

cédulas de dinheiro, adesivos, bolsas, sacolas plásticas, etiquetas de obras de arte, dentre tantos outros objetos que são retirados de sua circulação para compor instalações. São objetos retirados do cotidiano que, quando imersos em espaço expositivo, adquirem novos sentidos. Uma vez deslocados a um novo contexto, são criadas novas opções de composição e ajuste, como o caso do trabalho *Nomes* (1989), instalação composta por várias sacolas plásticas que se espalham das paredes até o chão de galerias.



Jac Leirner | *Nomes* | 1989

É importante, aqui, apontar que a cada vez que me dedicava mais a esse trabalho, ele também se alterava em significados e nomenclaturas — desde *Inabitável* (2013), série de fotos na casa dos meus avós, esta tem sido uma constante: quanto mais mergulho, mais encontro. Não só em termos de título — desde 2016 o trabalho *Etiquetas* já atendeu por pelo menos outros 4 nomes diferentes — ele sempre se manteve dinâmico, apto a me instigar a tantas outras questões que me eu deparava toda vez que o estudava. As possibilidades eram sempre muitas, e, caso não me tivesse desprendido, ele continuaria ininterruptamente a se modificar.



Processo de montagem de *Etiquetas* (2017)



Detalhes de *Etiquetas* (2017)

Também destaco outros acontecimentos que me atravessam: as próprias condições de produção do trabalho, em etapas as quais me torno ausente, também me instigam a considerar outras perspectivas poéticas e expográficas. No momento em que recebo da gráfica todos os fragmentos das fotos, me é entregue um grande bloco embalado a plástico, com todas as 100 impressões, uma sobre a outra. Ali, me parecia que as etiquetas tinham se convertido em um outro grande produto. Não mais somente lisas e bidimensionais, agora elas continuam volume. O pacote foi aberto para a montagem da exposição, mas me vi instigado a outras possibilidades, principalmente quanto à ideia de perceber a fotografia como objeto/escultura/instalação.

O processo de montagem e desmontagem deste trabalho abre espaço para uma série de outros, que ainda estariam por vir, os quais passaria a me interessar pela relação da fotografia com o espaço expositivo. Sobre isto, irei me aprofundar na **parte 3: pérola**, mas, de antemão, é importante, aqui, tratar do episódio de desmontagem de *Etiquetas*.

No momento em que descolo a primeira fotografia da parede, percebo que esta seria uma etapa consideravelmente trabalhosa. Embora boa parte de cada impressão já estivesse descolada, conforme as dobras criadas na montagem, somente era possível retirar da parede algumas poucas outras. O adesivo do papel se fixou fortemente, o que tornou o processo de remoção muito mais custoso. Após conseguir retirar o que me era possível, uma parte considerável das impressões ainda se mantinha nas paredes. Foram muitos os procedimentos que tive que recorrer para conseguir finalizar a retirada do trabalho em sua totalidade, o que só foi possível com a ajuda de um profissional da área. Enquanto algumas impressões pareciam não querer sair da parede, outras rapidamente se convertiam em novos lixos. De toda forma, me parecia interessante pensar uma fotografia de resíduo que se tornara um novo resíduo.

Fora dos supermercados, a cidade me chamava. Em 2017, passo a me interessar cada vez mais pelo caos urbano e começo a perceber a própria experiência de cidade que Brasília me proporcionava, enquanto capital modernista. Tendo um centro disposto em setores, quadras e comércios, a planejada Brasília me parecia abrir espaço ao imprevisto. Mesmo que boa parte de minhas experiências cotidianas se dessem no Plano Piloto, centro da cidade, a cada cena incomum que me aparecia, não haveria de tomar qualquer outra atitude que não fosse fotografar.

Trato dos momentos em que me deparo com ocupações irregulares, construções abandonadas, restos de demolições, móveis desprezados, ou qualquer outra cena que me remetesse à decadência. O avesso da aparência, tal qual Calvino (1990) descreve as cidades Moriana e Leônia.

Moriana possui exuberantes portas transparentes e aldeias de vidro. Pode ser vista também pelo seu avesso, sua face obscura, o verso de sua frente: “[...] lâminas enferrujadas, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escuros com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre.” (CALVINO, 1990, 97).

Já em Leônia, os restos ***que ninguém quer pensar mais*** estão nas calçadas, são sacos de lixo que aguardam a carroça do lixeiro. “Não só tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana [...]” (105), a cidade se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas (CALVINO, 1990). E quanto mais Leônia se supera na fabricação de novos materiais, mais permanente se torna o lixo; “quanto mais Leônia expele, mais coisas acumula; [...] a cidade conserva-se integralmente em sua única forma definitiva: a do lixo de ontem que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos lustrados.” (106).

Nelson Brissac Peixoto (2003) chama de territórios informes as novas configurações espaciais e sociais que decorrem no desenvolvimento urbano. Segundo o autor, trata-se de “intervalos ocupados por elementos mutantes e

nômades, capazes de engendrar novas relações e acontecimentos imprevisíveis, que escapam por completo ao plano e à estruturação.” (420).

Do mesmo modo que em Brasília é comum encontrarmos espaços vazios próximos aos de outros cheios, como Francesco Careri (2013) intitula por espaços nômades (vazios) e espaços sedentário (cheios), a capital ainda me parece estar em construção como também já expressa seus primeiros sinais de envelhecimento. Das obras que vão desde à edificação de novas vias, pontes e parques, também ocorrem quedas de viadutos, hotéis são abandonados, construções são interrompidas em detrimento de crises políticas e econômicas, e a rodoviária, em pleno centro da cidade, é interditada por desabamentos iminentes. A utopia modernista acontece enquanto os sinais de fraqueza das estruturas, corrompidas pelo tempo, se tornam cada vez mais aparentes. Entre edificar e demolir, uma condição em comum: ambas se parecem.

Sobre a cidade modernista, Nelson Brissac Peixoto (2003) diz que

A modernidade — na sua relação privilegiada com a morte — remete à antiguidade porque esta revela uma propriedade comum a ambas: fragilidade. É porque o antigo nos parece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição. A cidade moderna é o palco de transformações incessantes, que revelam sua precariedade. Ruínas e obras se confundem. A morte já se apoderou dos edifícios que estamos construindo. O antigo se aproxima do moderno pela manifestação da caducidade do presente. (PEIXOTO, 2003, 274-275)

Neste mesmo sentido, o personagem Marco Polo, de Calvino (1990), descreve Armila como uma cidade por ora inacabada ao mesmo tempo que demolida, sem saber se ali ocorrera um feitiço ou um mero capricho. “Dir-se-ia que os encanadores concluíram o seu trabalho e foram embora antes da chegada dos pedreiros; ou então as suas instalações, indestrutíveis, haviam resistido a uma catástrofe, terremoto ou corrosão de cupins.” (49). Não se sabe se Armila foi abandonada antes ou depois de ter sido habitada.

Ao me confrontar com essas situações, não sei se estou atrasado ou então precipitado, pois ao passo que estou à espera de um por vir, também sou nostálgico com um passado que não vivi. Me encontro no meio de tempos que se desencontram — já que, quando juntos, positivos e negativos se anulam: só me resta o que resta. Dessa forma, digo que me encanto pelo **vazio** das cidades

quando me deparo com essas situações as quais não há presença humana, apenas seus destroços que trazem o calor do humano de várias gerações (SONTAG, 2004). É no vazio destas cenas, que me sinto à vontade para conversar. É com o silêncio, e somente com ele, que eu tenho que lidar. Um chamado: nessa hora, a fotografia acontece.

Percebo que a minha disposição para com o ato fotográfico se dá principalmente nesses episódios de encontro com o que resta. É o que André Rouillé (2009) se refere ao tratar das proximidades de configurações do processo fotográfico quando em contato com o urbano. Segundo o autor, o aumento dos ritmos da vida social é interpretado, pelas grandes cidades, como uma intensificação da vida nervosa que se encaminha para o caos, para os ritmos discordantes e a multidão de transeuntes; exatamente o oposto das pequenas cidades que se apoiam na sensibilidade e nas relações afetivas. Assim, a urbanização provoca o desenvolvimento do ‘intelecto’ em detrimento da sensibilidade, já que a cultura moderna caracteriza-se por valores generalizados e atitudes como a extrema impessoalidade e a brevidade/raridade dos encontros. (ROUILLÉ, 2009).

Ao associar as condições do dispositivo fotográfico às configurações das grandes cidades, o autor diz que

A confiabilidade, a exatidão, a precisão que caracterizam os modos de vida, de ação e de pensamento dos cidadãos modernos não estão entre as qualidades reconhecidas pelo documento fotográfico? Como não classificar o uso do obturador no fenômeno de generalização dos relógios? E não ver que a “pontualidade” é intrínseca à fotografia, que é a primeira imagem em que o processo é totalmente cronometrado? Quanto à impessoalidade, essa é uma das principais críticas que lhe é dirigida. E o que é a brevidade dos encontros senão uma forma de instantaneidade? Em outras palavras, a partir do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais. (ROUILLÉ, 2009, 45)

Uma vez compreendida a proximidade da fotografia com a cidade, a partir de um caráter impessoal, minha prática fotográfica se constitui como uma deriva urbana em busca de **encontros**: entre a coisa e a fotografia. Se o processo fotográfico é precisamente o acontecimento desse encontro (ROUILLÉ, 2009), enxergo o ato fotográfico como uma forma de participar (e não intervir) em relação ao que *está acontecendo*. Segundo Sontag (2004), fotografar é mais do que uma observação

a fotografia é *apática*

passiva, é, sobretudo, tal qual o voyeurismo sexual, um modo de estimular o que está acontecendo a continuar a acontecer.

Ao atravessar a decadência, respeito sua integridade. Se não me interessa sua restauração, considero apenas o seu presente. Nele, o tempo se dilata, os processos se estendem, as circunstâncias condenam. A imobilidade se torna **condição** em vez de **ocasião**, um **eterno** em vista ao **transitório** — tal qual os habitantes de Tecla explicam o porquê da demora no longo processo de construção da cidade: “Para que não comece a destruição.” (CALVINO, 1990, 117). Distante da ordem, é no desmonte que eu me projeto; é na derrota que reconheço o mistério de quem não domina seu passado, mas se dispõe ao futuro.

Em seu conceito romântico, entendemos a ruína como um resto de existência em processo de decadência, quando se lança aquilo que o tempo guardou. Uma camada de informações que se afere pelas coisas que estão perdendo suas funções, e que, por isso, estão quebradas, enrugadas, oxidadas, danificadas, estragadas, reveladas, despedaçadas, esquecidas ou rasgadas. Mas, para Robert Smithson (1996), as ruínas são antagônicas: trata-se daquilo que nunca foi compreendido de maneira plena, possuindo, assim, uma natureza entrópica que desde seu início foi identificado como ruína - não causando uma nostalgia passada, mas sim de um passado nunca realizado.

Smithson explica que compõem às *ruínas às avessas* aquilo que não tem história ou passado, mas somente seu futuro. São “todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” pois as edificações não *desmoronam* em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas.” (SMITHSON, 2009, 165).

Criemos, agora, proximidades com Matt Lambros, especialista em fotos de arquitetura, que desenvolve seu trabalho a partir de visitas a teatros e salas de cinema que estão abandonados. Na série *After the Final Curtain: The Fall of the American Movie Theater*¹, suas fotos retratam a grandiosidade destes espaços deteriorados pelo tempo, ao mesmo tempo que revelam detalhes minuciosos da destruição. A dupla de fotógrafos Yves Marchand & Romain Meffre desenvolve a

1 *Após a última cortina: A queda dos cinemas americanos*, em tradução livre

série *The Ruins of Detroit*² em uma cidade distante daquela que um dia já foi berço da indústria automobilística. Com a transferência de montadoras para países asiáticos, Detroit perde também seus habitantes, restando apenas os destroços de uma realidade abandonada. A lógica que a criou, também a destruiu. Já o canadense Robert Polidori retrata as cidades que sofreram desastres naturais/sociais e hoje sentem a ação do tempo enquanto agente destruidor, como as fotos de Chernobyl, quinze anos após o acidente nuclear de 1986, e Nova Orleans, devastada pelo furacão Katrina em 2006.

Peixoto (2003) nos diz que as cidades parecem ter sido construídas para durarem para sempre. Justamente pela sua firmeza em cenários dotados de espessura e permanência, elas são, na verdade, acompanhadas de sua decrepitude, o enfraquecimento causado pela velhice. É a medida que se destrói que a cidade aflora como permanência; as paisagens urbanas estão sempre em devir.



Matt Lambros | After the Final Curtain: The Fall of the American Movie Theater | 2016



Yves Marchand & Romain Meffre | The Ruins of Detroit | 2010



Robert Polidori
Chernobyl | 2010
New Orleans | 2006

Embora os trabalhos destes três fotógrafos sejam motivados por assuntos distintos (salas de teatro, cidades debandadas e cenários pós-desastres), eles se assemelham em termos fotográficos: geralmente, são fotos coloridas, nítidas, feitas com câmeras digitais e lentes grande-angulares; as condições de luz são equilibradas, aparentemente toda a cena está visível, nada parece fugir aos olhos. A grandiosidade dessas fotos parece querer o situar o espectador diante de sua real pequenez que, paradoxalmente, também é agente crucial destes grandes estragos. Mesmo que essa fotos retratem um tempo estacionado, elas se apresentam todas como dinâmicas e ricas em movimento: somos conduzidos a passear por cada minuciosidade que compõe a imagem. Também é justo pensar que o tempo usado para a execução de cada uma das fotos não tenha sido curto — inclusive, em algumas delas, a luz parece ter sido gerada por flashes ou luzes artificiais.

O espectador dessas fotografias assume um papel tal qual o fotógrafo: ele é apenas visitante destes espaços, não pertence a eles, está ali somente a passeio — assim como a visão do *fotógrafo* de Sontag (2004): um superturista, a extensão do antropólogo que visita os nativos e dele colhe informações sobre seus comportamentos e acessórios. Depois de estarem ali, todos voltam para suas casas.

Em um sentido mais amplo, pensemos agora em uma fotografia de ruína a qual o fotógrafo, e a própria fotografia, estejam inseridos nesta realidade.

A própria deambulação pelo urbano se apresenta como um convite aberto à ruína inscrita nos circuitos cotidianos da vida comum. Por vezes sutis, como nos singelos muros danificados, como por outras aparentes, como as grandes construções abandonadas, é possível notar, em outros trabalhos fotográficos, certa casualidade desta fotografia que *acontece* entre o fotógrafo e o fotografado. O produto deste encontro pode ser lido como uma fotografia *crua*, simples, despreziosa, a qual talvez o fotógrafo não esperasse que ela viesse a acontecer, assim como não estão inseridos outros profissionais no processo de execução para que a foto *aconteça*. Nessas situações, me parece ruir a figura do fotógrafo caçador, pois, aqui, a *coisa* vai ao encontro do *fotógrafo*, sem que ele, necessariamente, vá ao encontro dela.

Segundo Charlotte Cotton (2010),

Desde meados dos anos 60, o conceitualismo lúdico da fotografia de natureza-morta tem sido acompanhado por uma importante atividade paralela na esfera da escultura pós-minimalista. Em termos simples, essa abordagem fotográfica tem-se orientado por tentativas correlatas de criar arte a partir da matéria da vida cotidiana, rompendo os limites entre o ateliê, a galeria e o mundo. De par com esse movimento, artistas e fotógrafos vêm pesquisando a criação de obras das quais estão ausentes os sinais mais gritantes de habilidade técnica. Assim, o espectador terá uma reação diferente da que é desencadeada pelas tradicionais obras-primas virtuosísticas da história da arte, Em vez de indagar como e pela mão de quem foi feita aquela obra, a pergunta passa a ser: como foi que esse objeto acabou chegando aqui? Que ato ou cadeia de acontecimentos colocou-o em foco? (COTTON, 2010, 116)

É dessa forma que os trabalhos de Wim Wenders e Brian Ormond, ambos fotógrafos contemporâneos, se desenvolvem no espaço da cidade. Wenders é também diretor de cinema, mas deixa de lado suas construções cinematográficas para explorar na fotografia os lugares que conseguem contar sua própria história. É o caso da foto *Parede em Paris, Texas* (2001), a qual vemos rachaduras pelas ruas, além de rebocos em prédios que nos fazem saltar os tijolos contidos no interior da parede, criando, assim, “uma alegoria da deterioração e da fragilidade do lugar, sublinhadas pelas linhas diagonais dos perigosos cabos de eletricidade que dissecam a imagem” (123, 125) como nos diz Charlotte Cotton (2010). Nesse tipo de fotografia, “a arquitetura tende a ser fotografada no ponto em que os edifícios se deterioram ou sobreviveram ao seu propósito original e foram abandonados por seus ocupantes, restando apenas vestígios de uma atividade humana anterior.” (COTTON, 2010, 125).

Já o fotógrafo Brian Ormond desenvolve a série *floatsam*³ (sem data), uma coleção de fotos, aparentemente feitas com aparelho celular, que expõe cenas do cotidiano em torno das ideias de caos, desordem e ruína. Divulgadas por meio de sua conta na rede social Instagram, as fotos são produto de um testemunho aparentemente desprezioso e ingênuo, sem grandes destaques para os atributos técnico fotográficos. A fotografia, aqui, se aproxima das fotos unárias de Barthes (2015), ao transmitirem enfaticamente a realidade.



Wim Wenders | Parede em Paris, Texas | 2001 Brian Ormond | *floatsam* | sem data

Não podemos afirmar, de fato, que tanto as fotos de Wenders como as de Ormond tenham sido tomadas sem grandes expectativas, mas sim que, visivelmente, são desprovidas de grandes atributos técnicos quando comparadas à monumentalidade das notáveis produções dos primeiros fotógrafos de ruína aqui apresentados. Me direciono a um processo de tomada fotográfica que esteja alinhado à realidade das circunstâncias de seu referente⁴.

É neste sentido que o meu trabalho caminha.

3 *destroços*, em tradução livre

4 Roland Barthes (2015) tem por referente fotográfico a coisa necessariamente real que foi colocada diante a objetiva, sem a qual não haveria fotografia.” (67) Não confundir com a coisa facultativamente real que remete uma imagem ou um signo, como nos conta o autor.

Como vimos no capítulo passado, desde que o percurso (enquanto ato de travessia/ação do caminhar) assume o estatuto de puro ato estético, passamos a obter diferentes histórias da cidade percorrida, como nos conta Francesco Careri (2013). Da cidade banal do dadá, passando pela cidade inconsciente e onírica dos surrealistas, assim como a cidade lúdica e nômade dos situacionistas, a cidade entrópica aparece em 1967 em expedição organizada por Robert Smithson.

Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey (1967) é desenvolvido por Smithson a partir de uma viagem que faz de Nova York à Passaic, subúrbio de sua cidade natal. Fazem parte do trabalho um texto, publicado em dezembro de 1967 na *Artforum*, uma série de 24 fotos em formato Instamatic e o negativo de um mapa da região ao longo do rio Passaic — estes dois últimos exibidos em exposição que abria em Nova York concomitantemente à publicação do escrito. O trabalho, porém, extrapola os limites da representação (texto, fotos, mapa, etc.), pois Smithson estava propondo, sobretudo, uma experiência ao longo do próprio *Passaic River*; o trabalho é, também, o passeio pela odisseia suburbana (SMITHSON, 2009).



Robert Smithson | Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey | 1967

Para Smithson, segundo Francesco Careri (2013), “as viagens são uma necessidade instintiva de busca e experimentação da realidade do espaço que o circunda. [...] a exploração urbana é a busca de um *medium*, um meio para inferir do território categorias estéticas e filosóficas com as quais quer confrontar-se.” (142). Assim, Passaic é explorada sob o ponto de vista de um espaço em dissolução. Enquanto no texto lemos uma descrição detalhada da experiência de Smithson, que abandona o ônibus assim que entra em Passaic para poder explorar a cidade a pé, nas fotos vemos escombros e cenários decadentes que são compreendidos enquanto monumentos. Guindastes, tratores, estacionamentos, pontes, terrenos baldios, tubulações, muros, usinas, entre tantas outras cenas desprovidas de figura humana. “Em Passaic, a ordem e a racionalidade da sociedade industrial fracassam no caos e na catástrofe, as estruturas e os sistemas sucumbiram na desintegração.” (ROUILLE, 2009, 324).

Tal qual vimos anteriormente com Calvino (1990), construção e destruição se aproximam, uma situação sinuosa para que Smithson entenda o que *vai* do que *vem*: passado e futuro se misturam. “River Drive estava parcialmente em obras e parcialmente intacta. Era difícil diferenciar a nova rodovia da velha estrada; ambas se confundiam em um caos unitário. [...] muitas máquinas não estavam sendo usadas, parecendo então criaturas pré-históricas presas na lama” diz Smithson (2009, 165) ao descrever o processo de construção de uma rodovia ao longo do rio Passaic. Fragmentação, decomposição, desintegração, desmoronamento, desordem e desabamento: é dessa forma que Smithson constata as paisagens devastadas pela ação do homem e do tempo.

Desse modo, chegamos ao conceito de entropia. Do grego *entropêe* (em mudança) — a 2ª lei da termodinâmica que mede a dispersão energética por parte de um sistema quando um estado se transforma em outro: quanto maior for a desordem de um sistema, maior será seu grau de entropia. A entropia é como um processo irreversível de degradação de todo um sistema, situação impossível de fazer com que uma matéria retorne ao seu estado anterior – ou, como uma evolução em reverso (SMITHSON, 1966).

Para explicar sobre a irreversibilidade, Smithson conta:

Imagine com o olho de sua mente a caixa de areia dividida em duas, com areia

preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr no sentido horário dentro da caixa completando 100 voltas, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será a restauração da divisão original e sim grau ainda maior de cinza e aumento da entropia. (SMITHSON, 2009, 167)

Por mais que seja percebida a partir da relação com a natureza, é importante tratarmos da posição político-estética que Smithson se via envolvido. Em *Passeios*, o artista não se dedica à produzir considerações ecológicas ou ambientais sobre decomposição ou poluição dos materiais no espaço. Careri (2013) diz que o trabalho de Smithson transita no equilíbrio sutil entre a renúncia à denúncia e a renúncia à contemplação. E ainda afirma: “O juízo é exclusivamente estético, não é ético e nunca é estático. Não há deleite algum, nenhuma satisfação e nenhuma participação emotiva em atravessar a natureza dos subúrbios.” (CARERI, 2013, 148).

De toda forma, a entropia é aplicada por Smithson via conotação metafórica: são as ideias de caos, agitação, degradação, envelhecimento, esgotamento, que nos remetem à decadência e à transformação. Logo, associar a entropia às configurações das cidades se torna inevitável desde que os processos de urbanização se tornam cada vez mais frequentes. Nelson Brissac Peixoto (2003) diz que a cidade se converte em um “arquipélago de enclaves modernizados” (torres corporativas, shopping centers e condomínios fechados) cercados por áreas abandonadas e terrenos vagos, e que tem como destino tornar-se uma selva em que “o futuro encontra o passado remoto. A crise energética, as enchentes, e os congestionamentos apontam para uma entropia generalizada. O oposto das promessas modernistas do futuro como progresso.” (393).

André Rouillé (2009) nos diz que “[...] as devastações da entropia se medem nas paisagens pós-industriais de fábricas e de minas abandonadas [...]. Em Passaic, a ordem e a racionalidade da sociedade industrial fracassaram no caos e na catástrofe, as estruturas e os sistemas sucumbiram na desintegração.” (324). As paisagens, os espaços abandonados e as construções deterioradas que Smithson encontra em Passaic representam um aumento da entropia no universo.

Por meio de meu trabalho como fotógrafo, a entropia pode ser interpretada de diversas maneiras. Nos espaços de eventos/festas, me interesso pelo registro

do desarranjo: a decoração que é dissolvida, destruída, rasgada; as pessoas que derretem suas maquiagens em meio ao calor do espaço; o comportamento de multidões via o alto nível de desordem e descontrole; a produção desenfreada de resíduos, tal qual as sociedades quentes que geram uma quantidade enorme de entropia (CARERI, 2013).

Essa ideia da atenção à mudança, ao percurso da transformação, é notável em *Contingente* (2008), trabalho de Rivane Neuenschwander. Na obra, desenhos surgem nas superfícies de um papel que é lentamente comido por lesmas – estas, orientadas por meio de sombras que a artista faz no papel, delimitando contornos que se aproximam da imagem de um mapa cartográfico. A obra não acontece sem a mudança, sem a transformação de seu estado original. O que faz o trabalho aparecer é a ação do silencioso percurso transformador que minimamente destrói o papel. Uma irreversibilidade da transformação baseada no detrito de sua existência.

Também podemos falar dos trabalhos de Anselm Kiefer, que, em meados do final da década de 1970, introduz a fotografia nas suas paisagens para, posteriormente, soterra-las de areia e outros materiais. “O uso desses materiais visa reter, no próprio objeto artístico, os efeitos da passagem do tempo que assola aqueles lugares. A quebra, o esfarelamento, a oxidação são processos inerentes a esses cenários.” nos conta Peixoto (2003, 288). Realidade e representação se encontram quando a fragilidade do material corresponde à falta de perenidade da paisagem, tal qual o trabalho *Jerusalém* (1986), em que “a pintura parece ter passado pelo mesmos muitos estágios de vida e sofrimento que a própria cidade.” (PEIXOTO, 2003, 288).



Rivane Neuenschwander | Contingente | 2008



Anselm Kiefer | Jerusalém | 1986

2.2 DO TROPEÇO SE FAZ A DANÇA: A FOTOGRAFIA ENTRÓPICA

Logo no início do texto *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*, Smithson nos conta sobre o encontro com a primeira cena a ser fotografada:

O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic que ligava Bergen County e Passaic County. O brilho do sol de meio-dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em imagem superexposta. Fotografá-lo com minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia. O sol se tornou uma monstruosa lâmpada que projetava séries destacadas de stills através da minha Instamatic para dentro de meu olho. Quando andei sobre a ponte, era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que nada mostrava além de um vazio contínuo. (SMITHSON, 2009, 164)

Se Smithson tem a sensação de caminhar sobre uma fotografia, ele entende a própria realidade de Passaic via atributos fotográficos. Ele fotografa uma fotografia (SMITHSON, 2009) — os *monumentos* pelos quais transita pelo subúrbio estão parados, estagnados, à margem da espera do tempo, como um referente cristalizado na superfície fotográfica. À moda que enxerga e entende Passaic, Smithson projeta na representação que constrói a partir da fotografia os mesmos atributos relacionados à entropia da paisagem. Segundo Careri (2013), é neste momento do passeio que a realidade começa a misturar-se com a sua representação.

A partir de 1966 Smithson passa a usar sistematicamente a câmera Instamatic 400 (ROUILLÉ, 2009), um modelo portátil criado pela Kodak, produzido entre 1963 e 1967, com recursos de fotometria⁵ automática e flash embutido. Embora compreendesse certo avanço tecnológico para a época, a Instamatic 400 foi conhecida por ser uma câmera portátil, *de bolso*, máquina pequena, prática e barata que atenderia a fotógrafos amadores no cotidiano da vida comum. Ao longo do texto de Passaic, Smithson (2009) descreve as informações que encontra na embalagem do filme que usa para fotografar, modelo Kodak Verichrome Pan. Ademais informações técnicas, o artista parece tratar desse assunto na intenção de lançar luz aos estados de defeito ou demais danos que o filme fotográfico

5 Fotometria é o ramo da fotografia que mede a quantidade de luz. Pode ser medida tanto manualmente, por meio do diafragma, obturador e ISO, quanto automaticamente, por meio de uma compreensão intuitiva da máquina.

LEIA ESTE AVISO

Este filme será substituído se apresentar defeito de fabricação, selagem ou empacotamento, seja causado por nossa negligência ou qualquer outra falha. A não ser no caso de tais substituições, a venda ou o manuseio subsequente deste filme não têm qualquer garantia.

EASTMAN KODAK COMPANY NÃO ABRA ESSE
CARTUCHO OU AS SUAS FOTOS PODEM SER
DANIFICADAS – 12 EXPOSIÇÕES – FILME SEGURO –
ASA 125 22 DIN



Câmera Kodak Instamatic 400 e filme Kodak Verichrome Pan

poderia sofrer devido ao mal uso ou condições inadequadas de conservação. No texto, as seguintes informações são descritas.

Por meio do uso da câmera barata e amadora, Smithson condensa as cenas de Passaic no espaço do quadro fotográfico na ausência de um evidente cuidado artístico pelas mãos do fotógrafo. Na verdade, se concentra à própria intenção do trabalho **entender a fotografia como um processo inscrito à entropia**. É o que Smithson deixa claro ao fotografar um estacionamento de carros: “As indiferentes partes traseiras dos carros reluziam, refletindo o envelhecido sol da tarde. Tirei alguns retratos lânguidos, entrópicos, desse monumento resplandecente. Se o futuro é ‘ultrapassado’ e ‘fora de moda’, então estive no futuro.” (SMITHSON, 2009, 166).

As fotos de Smithson parecem ter sido feitas por *qualquer um*; são imagens que nos distanciam das qualidades da fotografia dos fotógrafos enquanto nos aproximam à fotografia dos artistas, como vimos anteriormente em Rouillé (2009). São traços que sugerem sinais de amadorismo, descaso, despreparo ou desqualificação: a maioria das fotos não atende a uma geometria precisa da imagem; as composições são desequilibradas, tortas, por vezes situando o assunto da fotografia em seu centro como por outras às suas margens; pontos de vista de cima, de baixo, de lado, perto e longe. A unidade se sustenta pela imprecisão da tomada fotográfica. O processo se assemelha à desordem entrópica.

A experiência de Passaic é, também, a experiência do texto, das fotos e do mapa, o que nos leva a entender que, para Smithson, a entropia não é somente uma **temática** mas também a **estrutura** de seus trabalhos. Ela invade, contamina, como uma parasita que desperta a ação do tempo. É por isso que a sua fotografia é **parte** do trabalho e não **o** trabalho, pois não se trata de um registro/documento neutro a partir da experiência de exploração urbana, mas é a própria exploração da fotografia enquanto matéria que também é entrópica. É o que André Rouillé (2009) explica: “à estética modernista, Robert Smithson opõe uma estética da entropia, marcada por uma forte consciência do tempo e da obsolescência, por uma viva sensação do inexorável processo de desintegração das estruturas, de decomposição das formas, do deslocamentos dos lugares.” (324). Forma e conteúdo se aproximam.

Voltemos ao exemplo dado por Smithson sobre o aspecto irreversível de transformação da matéria entrópica. Após misturar as areias brancas e pretas em sentido horário, é certo que seria impossível chegar novamente ao estado inicial se às misturássemos novamente, agora em sentido anti-horário. Pelo reverso da ação, elas não atingem sua separação. Somente caso filmássemos tal processo, poderia-se provar a reversibilidade da eternidade, ao invertermos o filme, colocando-o em reverso. Contudo, mesmo com a representação, ainda estaríamos imersos em um processo entrópico: “[...] mais cedo ou mais tarde, o próprio filme iria estragar ou se perder e entrar no estado de irreversibilidade. De algum modo, isso indica que o cinema oferece uma escapatória ilusória ou temporária da dissolução física. A falsa imortalidade do filme dá ao espectador a ilusão de controle sobre a eternidade.” (SMITHSON, 2009, 167)

O espírito humano e a Terra estão constantemente em via de erosão.

Robert Smithson

Ao relacionar fotografia e entropia, estou lidando com processos que já possuem certa proximidade. Uma vez a entropia compreendida como um motor do tempo para a produção de resíduos e vestígios, enxergo as ideias de testemunho e indício de maneira próxima à configuração do maquinário fotográfico. Desde o início de concepção, toda fotografia é um índice, pois a luz que preenche o escuro deixa seu rastro na sensibilização da imagem. O resultado que se obtém nada mais é do que uma representação de um impulso, um instante que flutua não mais no presente mas sim no passado; um agora que não existe, o instantâneo que, embora na foto seja visível, para a realidade é invisível.

Sobre as proximidades entre as experiências das cidades e as condições técnicas fotográficas, Peixoto (2003) diz que

As periódicas transformações nos parâmetros da experiência e da percepção do espaço e do tempo, comprimidos pelo desenvolvimento da técnica e dos meios de transporte e comunicações, engendram reavaliações nos modos de representar o mundo. As críticas ao mapa como instrumento totalizante, dedicado à homogeneização das diferenças, surgem quando se torna evidente a falta de meios para representar as mudanças de dimensões do espaço-tempo. (PEIXOTO, 2003, 418)

Enxergo que tais conceitos propostos por Smithson têm ressonâncias nos meus trabalhos a partir do momento em que eu começo a experimentar *outros métodos* na fotografia. Como vimos na **parte 1: corpo indefeso**, desde 2016 passo a me interessar por novos modos de configuração do trabalho fotográfico. O caráter acidental, precário e instável das cenas que encontrara na cidade passam a reverberar na maneira que o trabalho se desenvolve.

Assim, é importante tratarmos de um conceito que passa a atravessar praticamente todas as etapas da minha fotografia. Estamos tratando do **lo-fi**, termo em inglês que designa baixa qualidade (*low-fidelity*). A sigla nasce a partir do mercado de música alternativa e a produção de obras que simulam antigos defeitos de gravação, como arranhados, chiados, sons abafados, ou qualquer

outro sinal que, propositalmente, promova uma aparência *defeituosa*. O termo também se aplica a outras linguagens, como fotografia e vídeo, uma vez que técnicas obsoletas passam a ser reutilizadas para a captação de imagens e sons, promovendo um movimento de resgate ao analógico e ao ultrapassado. O *lo-fi* vai na contramão da massa ou das grandes produções (o que se considera *mainstream*) para escapar do que está em voga e do que é acessível à boa parte das pessoas.

Já na década de 70, Susan Sontag (2004) nos diz que parece muito pobre e obtusa a ideia de que a fotografia deve ser, antes de tudo, bela, pois trata-se de algo muito distante da verdade da desordem. “A técnica imperfeita passou a ser apreciada exatamente porque rompe a entorpecida equação entre Natureza e Beleza. Segundo a autora, “as gerações recentes de fotógrafos preferem mostrar a desordem, preferem destilar uma anedota, em geral perturbadora, a isolar uma ‘forma simplificada’ [...]. De fato, o triunfo mais duradouro da fotografia foi sua aptidão para descobrir a beleza no humilde, no inane, no decrépito.” (SONTAG, 2004, 118).

[...] à medida que as câmeras se tornam cada vez mais sofisticadas, mais automatizadas, mais acuradas, alguns fotógrafos sentem-se tentados a desarmar-se ou a sugerir que não estão de fato armados, e preferem submeter-se aos limites impostos por uma tecnologia de câmera pré-moderna – acredita-se que um mecanismo mais tosco, menos poderoso, produza resultados mais interessantes ou expressivos, deixe mais espaço para o acidente criativo. (SONTAG, 2004, 140).

Quer seja por uma atração nostálgica pelo passado da fotografia, ou simplesmente por um movimento saudosista em resgatar *aquilo que já foi*, quando eu utilizo tais ferramentas e apresento meus trabalhos em tais configurações remotas, tenho a impressão de estar criando fotos que já nasçam arcaicas, cansadas, antigas. Como se, desde já, fossem lembranças remotas e longínquas do instante que acabara de passar. Como um passado ancorado a um tempo remoto na fotografia, atribuindo, assim, uma série de informações também a respeito dos processos envolvidos em seu registro/captação.

O *lo-fi* contamina todas as etapas do trabalho. Do dispositivo usado para fotografar (câmeras analógicas, filmadoras antigas, celular), passando pelas técnicas que eu fotografo (desfoque, grão/ruído, composições turvas), chegando à forma que a fotografia, enquanto trabalho de arte, se fará presente quando exposta (impressões em papéis baratos, suportes precários, adição de outros materiais).

É importante dizer que nem sempre me permito, ou sinto que é possível, me contaminar pelo lo-fi em todas as instâncias de construção do trabalho. Por vezes, ainda faço uso de câmeras digitais, tal qual adoto certa ordem e precisão de composição, como também imprimo em fine art. Sobre tais assuntos, veremos na **parte 3: pérola**.



PARTE 3

pérola

3.1 TEMPO DILATADO:

POSSIBILIDADES NO VÍDEO

No contexto da fotografia entrópica e das contaminações *lo-fi* surge o trabalho *Expectativas Infláveis* (2017), um vídeo de 6 horas e 41 minutos de duração, em tomada estática e contínua, no qual uma boia de piscina se esvazia lentamente em meio a um cenário ruinoso de um canto de quintal abandonado. Trata-se de um cinema de observação, em que o tempo da boia, do espectador e da obra, são colocados em jogo. Partindo dos conceitos entrópicos de Smithson, o trabalho propõe discussões em torno do tempo como agente transformador, assim como também explora as condições poéticas/técnicas entre a fotografia e o vídeo enquanto meios de registro entrópicos, conforme vimos.

Este é um dos poucos momentos dos últimos anos em que a cidade não se torna, em si, um cenário para que eu desenvolva os meus trabalhos. Pelo contrário, aqui faço uso de um objeto pessoal (boia), situado em ambiente fechado (o quintal de uma casa), e, ao invés de fotografar, opto por filmar. De toda forma, ainda me concentro em questões da ordem da entropia e da imagem.

Este trabalho começa em 2014 quando compro uma boia de girafa de um vendedor ambulante que situava em um semáforo qualquer. Após utilizá-la para fazer um ensaio fotográfico em estúdio, a boia permanece inutilizável por longos dois anos, quando, em meados do final de 2016, retiro-a mais uma vez de sua embalagem, agora repleta de marcas de amassados e dobras, para novamente inflá-la de ar. Algo nela ainda me chamava. Repeti este processo por alguns poucos dias. Aos poucos, percebo que ela prontamente começa a esvaziar mesmo que seu orifício para a entrada de ar estivesse lacrado. A contagem regressiva para seu esvaziamento prontamente se inicia.

É ao longo desse processo de *esvaziamento*, que então a mim soava como *invisível* — eu apenas tomava nota de sua real forma quando plenamente inflada ou totalmente vazia — que percebo a condição material à qual a boia está submetida: objeto produzido em massa, a partir do plástico, para rapidamente não durar e assim começar a apresentar suas fragilidades. A entropia é percebida na diluição de seu semblante (objeto [boia]) com significados por vezes recreativos como

TCG +04:28:45:01



Frame de *Expectativas Infláveis* (2017)

O vídeo pode ser acessado em pedrolacerda.com/expectativas-infláveis



Frames de *Expectativas Infláveis* (2017)



Frame de *Expectativas Infláveis* (2017)



Expectativas Infláveis (2017) em exposição

também protetores. Talvez eu, como *publicitário*, ainda esteja interessado no que é comercializado pelo mercado, mas agora visando alcançar nos produtos as suas qualidades em formato de falhas e defeitos. Características não anunciadas.

O trabalho reverbera com as obras do artista Jeff Koons, que utiliza vários modelos de infláveis em instalações ou em fotografias como objetos que espelham a realidade em suas superfícies lustrosas, tal qual são encarados como motivadores para um “nado livre”, uma alusão à independência que a boia pode trazer quando usada na água. É o caso da série de obras *Inflatable Flower*, trabalho desenvolvido no final da década de 70, assim como a *Seated Ballerina*, exposta em 2017 na Rockefeller Center, centro de Nova York. Mas em *Expectativas Infláveis*, esta ideia é vista como obsoleta e enganosa. Por mais que a boia proporcione um navegar autônomo, sabemos que será temporário: mais cedo ou mais tarde a boia murcha e seu semblante como objeto salvador, ou mesmo lúdico, é lentamente destruído.



Jeff Koons
Inflatable Flower | 1979
Seated Ballerina | 2017

Também me aproximo de alguns dos trabalhos de Felix Gonzalez-Torres, ao associar os sentimentos de perda e ausência a objetos e materiais. A partir do falecimento de seu cônjuge, em decorrência de HIV, o artista desenvolve obras como a instalação *Untitled (Portrait of Ross in L.A)* (1991), um amontoado de balas empilhadas no canto de uma galeria que formam exatamente o peso que teria seu ex-companheiro. O artista sugere que os próprios espectadores

façam a obra desaparecer, levando, cada um, uma das bala. Cria-se um paralelo entre a dissolução da obra com a perda que sofreu. Do mesmo modo, cito o trabalho *Untitled (Perfect Lovers)* (1991), em que o artista se baseia no sistema de funcionamento de dois relógios dispostos lado a lado, para mostrar que, mesmo ajustados na mesma hora, minuto e segundo, ambos começam a se perder em algum momento após sua sincronia inicial.



Felix Gonzalez-Torres
Untitled (Perfect Lovers) | 1991
Untitled (Portrait of Ross in L.A.) | 1991

Ao filmar boa parte de todo o processo de esvaziamento da boia, assumo que, neste trabalho, não me interessa a figura do inflável em sua forma plena ou então murcha, mas sim me concentro no processo de transformação de sua aparência. A filmagem se dá por uma intenção fotográfica (cena aparentemente estática), e as fotos derivadas do vídeo (*frames*) são captadas com a intenção de proferir continuidade à imagem estática. Vídeo *repousado*, fotografia em movimento. A temporalidade é condição do acontecimento (PEIXOTO, 2003).

Cada um dos 25 frames que compõem cada 1 segundo das quase 7 horas de filmagem, apresenta delicadas alterações que o percurso do tempo implica à situação. Além da boia que lentamente se esvazia, o sol da tarde frequentemente torna a cena mais alaranjada, o vento faz as folhas se mexerem, as moscas atravessam as plantas, as sombras das árvores caminham pelo espaço. A cena, que parece ter sido esquecida, ou filmada sob os mesmos princípios de uma câmera de segurança (apontar erros, encontrar defeitos, constatar o indesejável), reflete os estragos causados pelo tempo. Como um exercício do anoitecer, que vê na

noite uma possibilidade de encontro com o desconhecido, com o defeituoso, ou com a própria dor. É o que Susan Sontag (2004) diz sobre um dos interesses mais frequentes na fotografia: “Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. [...] A fotografia é o inventário da mortalidade” (85).

Nelson Brissac Peixoto (2003), ao dizer que só estamos acostumados a ver aquilo que é dinâmico, que se agita e acontece (como as fotos jornalísticas), se questiona: e quando nada, aparentemente, está acontecendo? “O vento soprando nas árvores ou uma mulher que levanta a mão, com graça, como se fosse soltar um balão. Aí não se vê nada. Mas, de fato, tudo está acontecendo. Essas cenas são delicadas demais ou grandiosas demais para ficarem impressas na retina habituada só ao que é passageiro.” (PEIXOTO, 2003, 215). Segundo o autor, foi o cinema de Jean-Luc Godard que trouxe de volta o que chama de “interrupção da imagem”: aquilo que nos escaparia aos olhos ou o quê não conseguiríamos ver, por estarmos procurando movimento, histórias, narrativas. Dentro do filme, esse princípio aproxima a imagem em movimento da fotografia, pois são tempos de parada que produzem efeitos de contemplação e reflexão (PEIXOTO, 2003).

A pausa serve de fatura para introduzir um outro tempo no cinema. Faz surgir, movimento do filme — o próprio princípio do cinema — o fotográfico. Os segundos que suspendem o movimento, em que o filme é impregnado pela fotografia, tornam-se “instantes decisivos”. Possuem uma qualidade de abstração e irrealidade que — embora fugidios — transportam para o filme um frêmito comparável àquele que percorre a pintura. Momentos raros em que o fluxo das coisas é bloqueado por um acontecimento que os personagens e a câmera gostariam de fixar no presente, para não viver para sempre de sua lembrança. (PEIXOTO, 2003, 215)

Em vista da fotografia, o vídeo é encarado como uma possibilidade de representar algo que não se cristaliza, e que, embora também esteja *preso* (BARTHES, 2015) na imagem, o tempo de duração nos dá a *impressão* de poder acessar maiores informações, mesmo que de maneira fragmentada. É o que acontece com os trabalhos de vídeo-arte em exposições: devido ao contato relapso e não-linear do visitante com esse tipo de obra, quando nos dirigimos até ao vídeo para assisti-lo, ele pode estar tão prontamente no início, meio ou fim. Não se trata de uma sessão de cinema. Assim, são raras as situações em que percebo uma preocupação desses trabalhos em lidar com uma narrativa cronológica de vídeo-arte dentro de um espaço-tempo. É praticamente inatingível considerar a

ideia do espectador que chega até um vídeo que está em sua metade, passa a acompanhá-lo até o fim, espera seu início, e então alcança o momento de onde começou: a probabilidade dele abandonar a obra em algum desses estágios é alta. Talvez tenha sido por isso que desde os primeiros rascunhos de *Expectativas Infláveis* eu já estivesse considerando produzir um vídeo de longa duração, pois, assim, dificilmente o espectador viria a presenciar o seu momento de início e/ou fim, ou ainda a sua total íntegra. Trata-se de um trabalho que é apreciado na forma de fragmentos. Isso me permite considerar que esse vídeo, quando imerso em um circuito de galeria, venha a ser visto de forma desordenada, estilhaçada; quem visitar a obra pela manhã verá uma boia, quem for à tarde presenciará outra. Mais uma vez, aqui estou *entre*: não a boia inflada, nem a boia murcha, mas sim o seu *andar, a travessia, o próprio esvaziamento*.

Não podemos tratar do cinema estático sem citar as produções em vídeo de Andy Warhol. Em uma estratégia de investigação a respeito da repetição e da importância do tempo, Warhol desenvolve ao longo de sua trajetória um considerável número de filmes em que a questão da duração se torna algo importante. Quer seja pela repetição ou pela intensidade da extensão do tempo, os trabalhos consistem no registro do simples. *Sleep* (1963) é um plano sequência de aproximadamente 5 horas em que John Giorno, amigo de Warhol, é filmado dormindo sob diversos ângulos. Já em *Empire* (1964) o edifício Empire State Building é filmado desde o fim da tarde de um dia até o profundo anoitecer, ao longo de 8 horas. Warhol costumava escolher um único ponto de vista e assim filmava a cena ao decorrer dos minutos ou horas seguintes. Em suas próprias palavras, tratam-se de vídeos para que possamos ver o tempo passar.



Andy Warhol
Sleep | 1963
Empire | 1964

Segundo Antonio Fatorelli,

Warhol aproxima a fotografia do fluxo da imagem em movimento e o filme à imobilidade da imagem fixa. Trata-se de multiplicar o instante, e ao mesmo tempo, converter a imagem em movimento à singularidade do fotograma, procedimentos que guardam o sentido comum de ultrapassar os regimes temporais consagrados pela forma fotografia e pela forma cinema. Trata-se ainda de realizar filmes em que nada, ou quase nada, movimenta-se [...]. (FATORELLI, 2013, 67-68)

Citemos, também, outros dois trabalhos. Na obra *Meio cheio, meio vazio* (2009), a artista brasileira Katia Maciel apresenta um vídeo com a cena de uma jarra de água enchendo um copo vazio – este, nunca fica cheio e a jarra jamais se esvazia. Uma espécie de fotografia expandida ao movimento da cena, como um “lugar intermediário entre a dilatação do instantâneo e os procedimentos de retardo ou de suspensão do movimento da imagem cinematográfica [...]” (FATORELLI, 2013, 100). Já no longa-metragem *Five* (2003), o diretor Abbas Kiarostami apresenta cinco episódios sobre a natureza em cenas estáveis e praticamente imutáveis. Segundo Fatorelli,

O emprego de um único ponto de vista e de longos planos têm para Kiarostami a finalidade de proporcionar uma temporalidade distendida, no curso da qual os acontecimentos do mundo, nas suas pequenas manifestações, ocupam o lugar de protagonistas dessas narrativas mínimas que a natureza, ou qualquer outro objeto ou recurso verbal, pode expressar. [...] Um olhar que demanda tempo, que se processa no decurso de uma duração, solicitando uma percepção atenta às pequenas mudanças. (FATORELLI, 2013, 122).

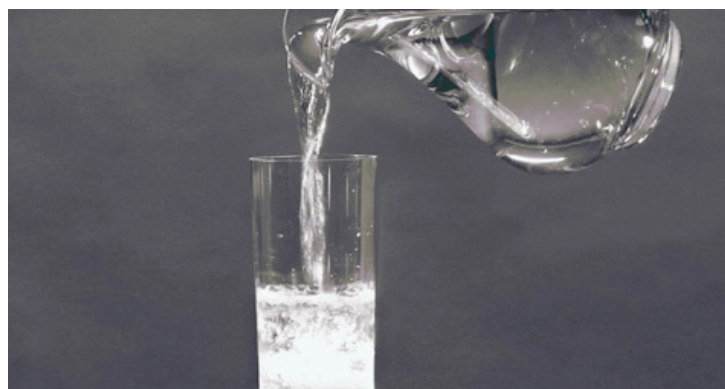
Da mesma forma, citemos agora o artista norte americano Bill Viola, ao produzir uma série de vídeos com cenas que se alteram sutilmente. Viola faz uso de uma alta tecnologia: em seus vídeos, as rápidas cenas são dilatadas em minutos por meio da técnica de câmera lenta - em alguns casos, somos conduzidos a pensá-las exatamente como fotografias que se expandem em pequenos gestos e movimentos, vistos de um único ponto de vista. O artista des-venda o tempo que só parece ser notável de maneira lenta. É o caso de *The Quintet of Astonished* (2002), em que a lentidão das expressões de pessoas reunidas nos conduzem a dramaticidade da cena. Para Viola, a emoção é um tipo de movimento que produz sensações nos espectadores de seus vídeos. Sobre este trabalho, Antonio Fatorelli (2003) explica que “um espectador desavisado pode pensar se tratar de fotografias e estranhar a mudança de posição dos personagens ao passar novamente pela instalação momentos mais tarde” (FATORELLI; CARVALHO; PIMENTEL, 2013, 178). No caso de *Expectativas Infláveis*, não é preciso recorrer ao slow-motion para



Bill Viola | *The Quintet of Astonished* | 2002



Abbas Kiarostami | *Five* | 2003



Katia Maciel | *Meio cheio, meio vazio* | 2009

ressaltar detalhes de um acontecimento que dura horas e tem movimentos quase imperceptíveis: a própria boia esvaziando se encarrega de expandir essa cena que é pensada como um instante fotográfico dilatado.

Este trabalho inaugura um momento de minha trajetória, talvez experimentado em *Etiquetas* (2017), o qual reverbera o conceito do conteúdo imagético para o exercício de exposição. É o que faço ao considerar a obsolescência como suporte: o vídeo *Expectativas Infláveis* é apresentado em uma antiga televisão *de tubo* da marca Philco, com leitor de VHS embutido, modelo popular em meados dos anos 90. O vídeo gravado se apresenta no mesmo formato de exibição desta televisão, o chamado 4:3 (uma antiga dimensão de filmes e transmissão televisiva), antecessora ao widescreen [16:9]). No Brasil esse formato é corrente até meados do fim da década de 2000, quando, em 2008, começam os trabalhos

de implementação do sistema digital de transmissão na televisão.

Podemos pensar que esse apreço aos antigos formatos e aparelhos tecnológicos se dá em um momento de constantes substituições referentes à obsolescência programada¹. Dessa forma, considero os aparelhos e dispositivos que são facilmente descartados em vista dos novos modelos que o fabricante entrega ao mercado. Para onde foram as televisões que habitavam nossas casas anos atrás? Ou aparelhos de celular que são substituídos quase que anualmente? Ou ainda as pocket câmeras e filmadoras que acompanhavam as viagens de família há poucas décadas?

É importante comentar que o trabalho *Expectativas Infláveis* ainda se desenvolve, na intenção de produzir novas filmagens de outras boias em diferentes situações. Me interessa, ainda, em poder comparar os diferentes tempos de esvaziamento de cada uma, assim como poder criar uma proposta expográfica que se aproxime do entulhamento: várias televisões de tubo em modelos distintos, amontoadas uma próxima a outra, como um depósito antigo que acumula velharias, ou, ainda, que seja possível alcançar uma esfera nostálgica por meio dos aparelhos e da própria configuração de imagem.



Exemplos de formatos de tela em 4:3 e 16:9

1 A obsolescência programada é uma prática do mercado de aparelhos tecnológicos, em que o produtor decide propositadamente desenvolver, fabricar, distribuir e vender um produto que tem seu prazo de funcionamento já pré-estabelecido (normalmente curto), em função de conduzir o consumidor a adquirir uma nova versão do produto. É comum em aparelhos como celular, televisão e computador.

Expectativas Infláveis dá início a um momento de minha produção em que começo constantemente a utilizar uma câmera filmadora portátil no decorrer da minha rotina e de outros projetos, quer seja para filmar quanto fotografar. Trata-se de um modelo simples, pequeno e discreto da filmadora Sony HandyCam DCR-6X34, que também oferece a função de fazer fotos a partir da imagem captada para vídeo. Sou envolvido por essa câmera em função de duas principais características que a circundam:

1) Ela foi adquirida há aproximadamente 10 anos por familiares e, ao longo desse tempo, se manteve constantemente sob a mais absoluta inutilidade. Ao reencontrar a câmera, anos depois, me deparo com um equipamento empoeirado, com manchas amareladas e outras evidências de seu desuso.

2) A filmadora oferece 3 opções para captação de vídeo e foto, HQ (high quality), MQ (medium quality) e LQ (low quality) — ambas se parecem e as diferenças são mínimas. Qualquer que seja a opção escolhida, tem-se a aparência de uma filmagem em baixa qualidade, principalmente quando comparada a de outros dispositivos modernos. As filmagens facilmente se passam por analógicas por se aproximarem de uma estética turva, sem grandes definições ou contornos precisos. Os desfoques são constantes e as cores menos saturadas.



No mesmo ano de *Expectativas Infláveis*, continuo a experimentar o vídeo como ferramenta de trabalho. Agora, de volta às ruas.

Em viagens de carro que começo a fazer a cidades próximas, me instigo pela mudança da paisagem. Em direção às rodovias que me conectam a outras cidades, minha partida se dá do centro de Brasília, passando pelas regiões administrativas do DF. É por volta dessa etapa que a *zona* (PEIXOTO, 2003) aparece, um espaço de processos informais, de vazios construídos, espaços de uso informal e indefinido que são constituídos pela “periferização das áreas que ficam à margem das vias de transporte.” (403). Conforme me distancio do núcleo da cidade, percebo um processo de desurbanização: carros, ônibus, edifícios, casas e pedestres vão se tornando menos frequentes. A distância parece *limpar* — ou criar — uma nova paisagem. Estou entrando nas estradas.

Em setembro de 2017 faço uma viagem à Goiânia (GO) para participar de um festival de fotografia. No caminho de ida e volta, várias cenas da rodovia me chamavam a atenção. Na ocasião, não pude fazer paradas, assim como não houveram fotografias. Ao longo dos dias seguintes, percebia que **algo ali ainda me chamava**.

17 de setembro de 2017. Era uma manhã fresca e ensolarada de domingo. Me programo para refazer praticamente todo o trajeto que poucos dias atrás estaria experimentando pela primeira vez. Saio de carro por volta de 8h da manhã, desta vez, plenamente armado: filmadora, câmera digital, câmera analógica e celular. Após um rápido café da manhã em uma padaria qualquer, me direciono à saída sul de Brasília. As primeiras sinalizações que me apontavam estar seguindo caminho a outras regiões aparecem. Atravesso cidades como Alexânia (GO) e Anápolis (GO) em sentido à Goiânia (GO), mas, agora, não me interessava *chegar*.

Encaro a estrada em seu sentido oposto às ideias de transição ou impermanência. Neste dia, ela foi moradia. Ao longo de aproximadamente 10 horas eu vivi a estrada: transitei em um vai-e-vem de retornos, contornos, idas e voltas, pausas e recomeços, sem desejar alcançar um curso específico. O destino era a própria estrada.

No caminho, percebo uma série de estruturas tipicamente urbanas que,

desde a cidade, insistem em querer ser vistas. Uma variedade de outdoors se espalhava ao longo de centenas de quilômetros para competir atenção com o espaço da paisagem. Me encontro seduzido — não por sua mensagem, mas à sua existência. (*A mensagem seria sua própria existência?*, depois me questionei). Embora uma minoria deles anuncie produtos ou serviços próximos às necessidades do que se encontra à margem das estradas, como restaurantes 24h, lojas de construção, postos de gasolina ou borracharias, muitos sequer sustentam qualquer tipo de anúncio devido às suas péssimas condições físicas. A decadência é inevitável.

Em *Twentysix Gasoline Stations* (1963), Edward Ruscha apresenta um inventário de 26 postos de gasolina dispostos ao longo de rodovias, que são registrados a partir dos traços neutros e anônimos da fotografia, como nos diz Rouillé (2009). O trabalho é publicado em um pequeno livro-inventário que, segundo o autor, “a extrema modéstia do projeto gráfico e da impressão, a total neutralidade das imagens e a profunda banalidade dos temas, tudo colabora para sugerir o vazio, a onipresença da mesmice, a ditadura do nada.” (ROUILLÉ, 2009, 325). Já em *Hotel Palenque* (1969-1972), de Robert Smithson, temos uma série de 31 fotos de um hotel abandonado, fotografado durante uma viagem ao México em 1969, o qual o artista o interpreta de forma arqueológica/entrópica para pensar os modos de construção/destruição na arquitetura.

Ao assistir esses outdoors, sou convidado a testemunhar um instante da mudança daquilo que se fixa em um lugar onde ninguém permanece. Enquanto transeuntes competem um movimento retilíneo em direção ao porvir, os outdoors estagnados se desgastam sem sequer mover. Lentamente são danificados pelo tempo, pela ação do homem ou por qualquer outra condição que dificilmente se testemunhe. Eu não consigo alcançar o processo da mudança pois ele é invisível a quem passa pelos outdoors na velocidade da rodovia. Decadência de causa oculta, somente especulativa. Temos somente acesso àquele instante que nos soa como o último, a consequência de uma soma de tempos. Assim como Careri (2013) trata o território dos monumentos de Passaic, de Smitshon, como um estado primitivo, em direção a um futuro de autodestruição.



Edward Ruscha | Twentysix Gasoline Stations | 1963



Robert Smithson | Hotel Palenque | 1969-1972

Para a publicidade os outdoors fazem parte dos chamados mobiliários urbanos. Na rodovia, eles se encontram parados, fixados, inertes. Do ponto de vista deles, tudo se move: o deslocar dos outros que por eles passam em motos, carros, ônibus, bicicletas ou até mesmo caminhando. Somam, dia após dia, rugas de suas existências em meio a seu processo entrópico. Aos poucos, deixa de cumprir com o seu ideal mercadológico de rápido impacto ao conteúdo publicitário que anuncia, e, *quando menos se dá conta*, já se encontra enquanto escombros, carcaças e resíduos.

Ao assisti-los, mesmo que poucos segundos ou minutos, testemunha-se parte do lento processo de decadência de sua forma e significância. Ao registrá-los, munido de uma câmera, me reconheço na função de detetive que vê abrir vastos campos à sensibilidade e especulação, pois qualquer que seja o rastro a seguir, cada um deles há de conduzi-lo a um crime - à moda dos interesses do *flâneur* (BENJAMIN, 1989).

O tempo é tido, assim, como uma matéria prima que provoca o esquecimento e uma decadência não só visual. Tanto a mensagem (anúncio) quanto o meio (outdoor) se tornam obsoletos. A entropia invade as estruturas ao promover a dispersão energética: uma renúncia à eternidade e uma ode ao falimento.



Frames de *Disponíveis* (2017)
 O vídeo pode ser acessado em pedrolacerda.com/disponiveis



Frames de *Disponíveis* (2017)





Frames de *Disponíveis* (2017)



Tal qual começo a fazer em *Expectativas Infláveis* (2017), não desvinculo forma e conteúdo: penso o modo que fotografo a partir da relação que crio com o referente fotográfico. Durante a passagem pelos outdoors, fiz fotografias e filmagens utilizando diferentes equipamentos. Câmera digital, analógica e filmadora. A questão da concepção e comparação das diferentes imagens a partir de um mesmo assunto começam a aparecer. Integram o trabalho, um vídeo e uma série de 54 fotos (frames do vídeo).

O vídeo tem duração de 5 minutos e apresenta a sequência de praticamente todos os outdoors pelos quais passei ao longo da rodovia. O processo de gravação varia entre o turbulento (sem intenções de estabilizar a imagem ou formar composições alinhadas) e o cauteloso (me aproximando delicadamente dos detalhes e olhando com atenção cada canto de destruição). A filmagem consiste em uma espécie de jogo de enquadramento e composição a partir dos elementos que compõem a cena: montanhas, plantações, carros, carcaças, céu, e os próprios outdoors. O vídeo é produzido a partir de uma intenção fotográfica: como se o visor de uma câmera estivesse gravando as escolhas composicionais do fotógrafo. Enquanto os ângulos variam, os planos fotográficos são constantes.

A edição é consideravelmente rápida nas trocas de cenas. Quando começamos a perceber as particularidades de cada outdoor, o take é cortado para o próximo, e assim sucessivamente. Me aproximo do efeito zapping² em meio aos canais de televisão, o que é visto, por Peixoto (2003), como o produto de uma enorme impaciência do espectador que se depara com qualquer possibilidade de duração e continuidade. “Uma ânsia de evasão, uma busca da surpresa, que implicam uma verdadeira obsessão pelo corte, pela trituração de tudo o que é homogêneo.”. (PEIXOTO, 2003, 212)

Como encaixar a realidade no quadro da imagem?

O registro do vídeo é feito pela mesma câmera que uso em *Expectativas Infláveis* (2017), devido às mesmas razões: busco nesse apreço ao dispositivo arcaico uma possibilidade de diálogo entre o assunto que compõe a cena e o modo que me deparo com ele. Se os outdoors refletem os estragos da vida urbana

² O zapping é uma prática comum dos espectadores de televisão, quando ficam trocando excessivamente de canais, assistindo, assim, somente fragmentos da programação.

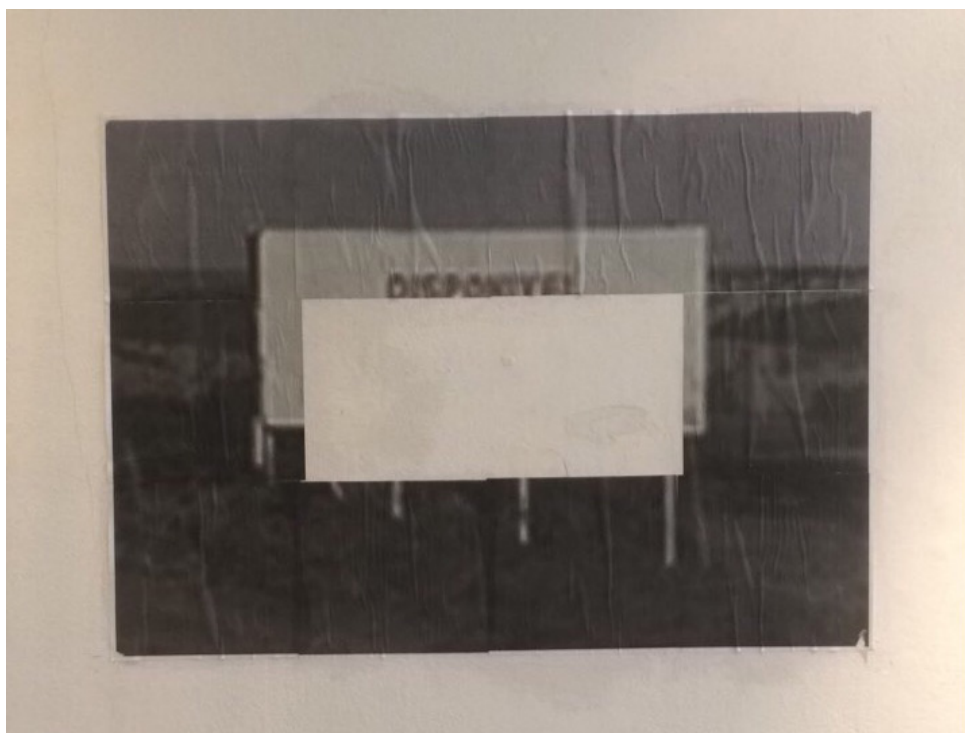
a partir da desesperança impregnada em sua forma e função, porque haveria eu de produzir registros que também não dialogassem com a obsolescência?

Da estética *lo-fi* surge a intenção de criar uma visão fotográfica impessoal. Nas imagens, os outdoors são apresentados sob um ponto de vista que não difere do senso comum de quem passa pelas rodovias. Não há nada de muito diferente entre a imagem e seu referente. Assim, a escolha por filmar e não fotografar também é entendida a partir da praticidade que me era exigida no momento o qual por lá eu transitara. A prática de gravação se configura aqui como um processo mais fluido, contínuo e espontâneo em comparação com a fotografia. Filme pois me mantenho constante pela estrada, não fotografo pois me seriam necessárias constantes pausas. “As câmeras implementam a visão instrumental da realidade por reunir informações que nos habilitam a reagir de modo mais acurado e muito mais rápido a tudo o que estiver acontecendo.” (SONTAG, 2004, p. 193).

Assim, ao me deslizar em frente ao referente, crio um movimento que impulsiona o outro, como uma perseguição a uma infinitude: depois de um outdoor, haverá mais um, e depois deste, um outro surgirá. “Como o mundo real, o mundo fílmico é sustentado pela presunção de ‘que a experiência continuará constantemente a fluir no mesmo estilo constitutivo’[...]”. (BARTHES, 2015, p. 77).

Enquanto estou em busca do tempo perdido, me aparecem boias, outdoors, e tanto mais o que vier à minha frente.

Até o presente momento, o trabalho teve somente uma única oportunidade de ocupar um espaço expositivo, durante a mostra coletiva (*com*)passos na Galeria 406 da UnB, em conjunto a trabalhos de outros artistas/estudantes desenvolvidos na disciplina Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas do 2º semestre de 2017. Na ocasião, expôs somente uma foto (frame) da série, em tamanho aproximado de 70x50cm. Utilizei de um método de produção próximo aos dos outdoors para pensar a impressão e montagem da foto na parede da galeria. Tal qual as impressões afixadas nos outdoors, que, quando vistas de perto, não possuem uma nitidez definida (os outdoors são construídos para serem vistos de longe), a imagem impressa foi expandida a tal ponto que perdeu boa parte da sua



Processo de montagem de *Disponíveis* na exposição *(com)passos* (2017)

(já pouca) qualidade. Uma vez impressa, fragmentei a imagem em 6 pedaços e assim os coleí na parede em conformidade com a imagem.

De perto o trabalho somente nos apresentava uma imagem turva, desfocada, e dificilmente reconhecível. Era necessário tomar distância dele para conseguir enxergar o que a imagem apresentava — como, de fato, acontece com os outdoors nas ruas. Curiosamente, pelo fato do espaço não ser muito grande, o ponto ideal para ver o trabalho era do lado de fora da galeria; somente, assim, era possível conseguir enxergar o quê de fato continha na imagem. **O trabalho solicita a distância.**

A noção da experiência no espaço expositivo começa a se tornar crucial.

3.1 PÓS-FOTOGRAFIA:

UM RUÍDO NO ESPAÇO

Há cerca de um ano, um amigo querido veio a falecer em detrimento de um acidente. Para a missa de 7º dia, vários colegas levaram fotos de antigos encontros a fim que pudéssemos realizar trocas. Fui presenteado com uma foto em que estou acompanhado dele. No fim de 2018, em um processo de mudança de casa, tive que abrir mão de diversos objetos pessoais em função da praticidade de locomoção de meus bens. Encontrei, guardada em uma gaveta, a foto em que estamos juntos. Por mais que eu tenha esta mesma imagem em arquivo armazenado no computador, não consigo me desfazer dela impressa. Me parece dolorosa a ideia de vê-la descartada em uma lata de lixo.

Continuo a guardar a foto.

A partir do momento que começo a ocupar com maior frequência as galerias e exposições de arte na cidade, percebo fissuras nos trabalhos: eles ainda estão abertos e seguramente propensos a se modificarem. A etapa de exposição é encarada aqui como um processo de construção de novos sentidos. Este é o momento que, de fato, o trabalho ganha vida: sinto que quando sai de mim e entra em contato com o *outro*, ele, agora, passa a fazer parte do mundo de forma mais ativa e real. Construo essa percepção a partir da relação que desenvolvo com as minhas fotografias depois de terem sido feitas, quando então são arquivos ou objetos.

Uma vez as fotos dentro do meu computador ou então em discos rígidos, sinto que elas podem, a qualquer momento, se perder, começar a corroer, ou o disco simplesmente parar de funcionar e deixar de reconhecer os códigos inscritos na formação do arquivo. Nenhuma imagem está certamente segura de que, mesmo virtualmente, ela não virá a desaparecer. Por um outro lado, mesmo preservada, o tempo só faz acumular gradativamente um maior número de fotos, diariamente, exigindo que mais espaços sejam solicitados para o seu armazenamento. Uma hora, sinto que o caos irá se instaurar.

Quando as fotografias são impressas, entendo que já existe um juízo de valor inscrito para com o modo que devo me relacionar com cada tipo de impressão. Se forem impressas em papéis de baixo custo, em gráficas rápidas ou então

papelarias, sinto que essas fotos podem transitar facilmente por cadernos, livros, pastas, paredes, de forma que sua circulação seja facilitada devido ao valor de produção. Se forem impressas em papel fotográfico pelas chamadas *Foto Lab*, como a popular loja Fujioka, as fotos *ascendem* em relação ao custo de produção, durabilidade e valor em circuito artístico. Estas fotos já são asseguradas, por mim, com maior esmero, sendo guardadas em envelopes ou repartiamentos específicos — assim, circulam menos em meu cotidiano. No último estágio, e maior de todos, encontram-se as impressões de alta qualidade em ateliês *Fine Art*, espaços especializados em oferecer um serviço consideravelmente mais apurado e técnico quanto ao processo de impressão fotográfica. Nestes estabelecimentos, dispõe-se ao cliente uma variada gama de papéis que conferem à fotografia diversas qualidades, como maior durabilidade, fidelidade ao arquivo e valor financeiro. Quando impressas, é recomendado que essas fotos sejam manipuladas com considerável cuidado, utilizando-se de luvas e em condições controladas de luz e temperatura. De fato, é este tipo de fotografia que menos se insere em minha realidade.

De que forma a configuração física da fotografia interfere na construção de seu sentido?

Boris Kossoy (2016) explica que a fotografia é um produto estético-documental elaborado em conformidade com a visão de mundo de seu autor. Trata-se do momento de pós-produção, em que serão aplicadas em álbuns, legendadas, classificadas, associadas ou agrupadas a outras imagens. Tudo para que se construa uma dada ideia. Segundo o autor,

A autonomia da imagem fotográfica permite transplantes de seus conteúdos para os mais diferentes e, por vezes, inusitados contextos. As imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas; elas seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades, ao longo de sua trajetória documental. (KOSSOY, 2016, 74)

Ao longo dos últimos anos, acumulei um grande número de fotos que foram produzidas em celulares, câmeras analógicas, digitais, filmadoras ou qualquer outro meio, e que, a princípio, não chegaram a ser aprofundadas e articuladas enquanto trabalhos de arte. Assim, as fotos ficaram soltas, caminhando por entre pastas e arquivos digitais, tal qual livros e cadernos pessoais. Percebo as

caminhadas da fotografia, os seus deslocamentos físicos e digitais que incorporam significados. A foto se torna um próprio resíduo.

Roland Barthes (2015) diz que a fotografia persegue um inevitável caminho: o de se tornar dejetivo em gavetas ou cestas de lixo. “Não somente ela tem em geral o destino do papel (perecível), como também, mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grão de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece.” (BARTHES, 2015, 79). Segundo o autor, ao ser afetada por intempéries, como luz e umidade, não há outra saída que não seja sua palidez, seu desaparecimento; restando, assim, somente o seu descarte.

O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo, se não por mim — muito supersticioso pra isso —, pelo menos quando de minha morte? Não somente a “vida” (isso estive vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? o amor. Diante da única foto em que vejo meu pai e minha mãe juntos, sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá mais testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza. (BARTHES, 2015, 80)

A maior parte dessas fotografias *soltas* não me soavam potentes quando pensadas individualmente. Em meio à dificuldade de situar um espaço para elas em meu corpo de trabalho, percebo que o próprio princípio de acumulação/aleatoriedade seria suficiente para agrupá-las em uma série. Dessa forma, nasce o trabalho *Passeios em desencanto* (2018), um conjunto fotografias constantemente variáveis em quantidade e temática. Enxergo esse trabalho como uma grande sobra do que não conseguiu se constituir como série fotográfica menor, algo próximo ao que era habituado a fazer. Golpes de minha própria metodologia.

As fotos que compõem o trabalho se constituem como uma reunião de imagens produzidas em diferentes câmeras analógicas. Em sua maioria, são registros de viagens que possuem em comum as cenas acidentais e ocasionais e das cidades. Além disso, tais lugares são dificilmente identificáveis: não há nada que caracterize o fato de uma foto ter sido feita em tal lugar. As cidades estão suspensas e as localidades se misturam. Brasília (DF), Porto Seguro (BA), Rio de Janeiro (RJ), Berlim (Alemanha), Londres (Reino Unido), Madrid (Espanha), Barcelona (Espanha), Edimburgo (Escócia) e Lisboa (Portugal) estão entre as cidades fotografadas mas que se tornam invisíveis em vista de seus típicos pontos

turísticos. O que me interessa é encontrar algo em comum a todas elas: um traço da presença humana que se apresenta pela sua ausência.

Passeios em desencanto (2018) reflete com profundidade uma característica em comum a todos os meus outros trabalhos em fotografia: eles se dão por associação. Crio conjuntos, séries, ensaios; a possibilidade de encontro da fotografia com outras fotografias, quer seja em função de temática comum ou então distinta. A ato de aproximar duas ou mais imagens pode ser compreendido como uma atividade que promova continuidade e profusão da ideia, ou, então, como nos diz Fatorelli (2013), quando as fotografias são submetidas ao tratamento sequencial ou serial, passam a comportar um encadeamento de certa duração, criando-se narrativas e temporalidades multidirecionais.

Retornando aos *monumentos* de Passaic, de Smithson, pode-se depreender que a construção da série implica na construção de uma noção da experiência. É o que Peixoto (2003) explica ao dizer que a fotografia, para Smithson, lhe

interessa não apenas por sua capacidade documental mas principalmente por seu potencial de colagem, montagem e disposição sequencial. Uma exploração mais radical: em vez de simplesmente fotografar as paisagens do exterior, Smithson coloca-se dentro delas, retratando-as do interior, olhando através delas para outras áreas e focalizando seus elementos em detalhe. (PEIXOTO, 2003, 415).

Em vista de acessar um todo, por meio de seus fragmentos, Sontag (2004) também contribui à discussão ao nos trazer a ideia de que a fotografia é uma fina fatia do espaço e tempo em que as margens (enquadramentos) podem ser arbitrárias: tudo pode ser separado, desconexo, combinado, descombinado.

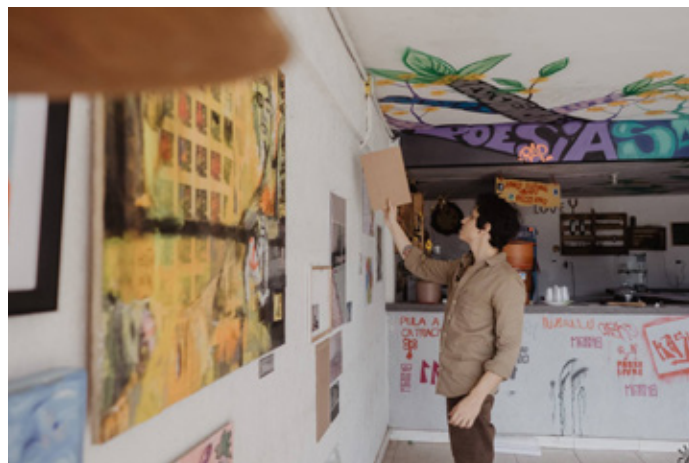
A fotografia reforça uma visão nominalista da realidade social como constituída de **unidades pequenas**, em número aparentemente infinito — assim como o número de fotos que podem ser tiradas de qualquer coisa é ilimitado. Por meio das fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas [...].” (SONTAG, 2004, 33).





Passeios em desencanto montado em sala de aula do VIS (UnB) em 2017





Passeios em desencanto montado na exposição *CONNECTA-BSB* - Espaço Cultural Ubuntu, Recanto das Emas, em 2017



Passeios em desencanto montado na exposição *Onde anda a onda* - Espaço Cultural Renato Russo, Brasília, em 2018

Esses estudos afetam não só o modo o qual percebo o recorte fotográfico — na fotografia escolhe-se, antes de tudo, o que excluir do quadro fotográfico em razão do que adicionar — como também contaminam minhas percepções em torno dos suportes fotográficos. Estou a tratar das molduras, dos papéis ou da própria parede que é vista como o lugar mais óbvio para se pendurar fotografias. Para *Passeios em desencanto* (2018) desenvolvo uma ação expográfica que consiste em romper com essas estruturas, fragmentando-as, e entendo a fotografia como objeto vivo, parasita, que contamina o espaço.

Rosalind Krauss (2002) em *O fotográfico*, chama de espaço estereoscópico o espaço perspectivo que é transformado em algo com maior potência. Com uma visão sem campo lateral, a sensação de fuga na profundidade é permanente e inevitável: “[...] o espaço que rodeia o espectador é dissimulado pelo sistema ótico que ele tem que pôr diante dos olhos para visualizar as imagens, sistema que o coloca em um isolamento ideal.” (44). A segregação do olhar acontece no próprio espaço. A autora ainda conclui ao dizer que tudo que rodeia o espectador, como paredes e chão, é excluído de seu olhar. “A máquina estereoscópica concentra mecanicamente toda a atenção do espectador sobre o tema das imagens e proíbe todos os desvios que o olhar se permite nas galerias dos museus, quando passa errante de um quadro a outro e pelo espaço físico que o rodeia também.” (KRAUSS, 2002, 44).

Como romper com a acomodação visual?

Quebro as molduras, os vidros, os suportes de madeira em mdf. Espalho pela parede e pelo chão, emoldurando o vazio, o branco, ou ainda outras fotos que são distribuídas pelo espaço. Estas, são impressas em diferentes tipos de papéis (sulfite, *fine art*, papéis fotográficos, etc.), criando um campo de comparação para perceber as diferentes nuances da mesma imagem em diferentes superfícies. Os tamanhos variam entre 10x15cm, 15x21cm, 20x30cm, 50x75cm e 66x100cm. Por vezes, as fotos são dispostas no chão ou então combinadas com outras pelas paredes. Cria-se um conjunto mutável, um trabalho que pretende alcançar a realidade, ao entender o papel, a moldura e a parede como dispositivos que constroem significados. Demais materiais como fitas adesivas, colas e pregos são usados e associados à potência de compreender a fotografia como objeto residual,

vivo, parte do que podemos tocar, distribuir ou compartilhar. **A fotografia se torna indisciplinada.**

Brian O’Doherty (2007), em *No interior do cubo branco*, trata sobre as pinturas de Monet a partir da forma que *olhamos o olhar* do artista: “a informalidade do motivo do impressionismo sempre se destaca, mas não é que o motivo seja percebido de relance, num olhar não muito interessado no que vê” (13). Segundo o autor, a ausência de características marcantes nas pinturas de Monet faz com que o olho relaxe para mirar qualquer lugar. Tal qual, em *Passeios*, percebo a variedade das cenas e o modo com que a fotografia é espalhada pelo espaço. A própria parede e os espaços em branco, por vezes emoldurados ou notados pela ausência de *tal foto em tal lugar*, se torna um assunto a ser visto. Sobre o espaço da parede o autor diz que

Depois de se tornar uma força estética, a parede contexto da arte, adquiriu uma riqueza de conteúdo que ela legou sutilmente à arte. Hoje é impossível montar uma exposição sem examinar o local como um fiscal de saúde, levando em conta a estética da parede, que vai inevitavelmente ‘artificar’ a obra de um modo que quase sempre dispersa suas intenções. A maioria de nós ‘percebe’ hoje o modo de pendurar da mesma maneira que mastiga chiclete - inconscientemente e por hábito. (O’DOHERTY, 2007, 23)

Rosalind Krauss (2002) trata da superfície contínua da parede. Segundo a autora, “dada a sua função de suporte material da exposição, a parede da galeria tornou-se o significante da inclusão e pode, portanto, ser considerada por se uma representação do que poderíamos chamar de ‘exposividade’ [...]” (41).

Passeios em desencanto é mutável: o trabalho se desenvolve a partir das adequações ao espaço. Já foi apresentado em salas de aula e demais galerias em Brasília; nenhuma vez se manteve igual à outra. Toda vez que o desmonte e monto novamente, ele se altera, se desenvolve, é acrescido de novas configurações e variações. Já foi exposto com cerca de 20, 40 e 65 fotografias, tendo em vista que a imprevisibilidade do contexto é um terreno fértil para o aparecimento de novas convenções (O’DOHERTY, 2007). Tal qual Rosalind Krauss (2002) destaca ao dizer que um estilo (estilo de período, estilo pessoal) é delimitado a partir do espaço de exposição: “a história da arte moderna é produto do espaço de exposição mais rigorosamente estruturado do século XIX, ou seja, o museu.” (48).



Richard Wentworth | Making Do and Getting By | 1984

Retornemos ao trabalho de Richard Wentworth para, agora, explorar seus aspectos expográficos. Como vimos na **parte 1: corpo indefeso**, o artista explora a cidade em busca de rastros de indivíduos que se caracterizam pela nova proposta de existência em meio à aleatoriedade da situação. Mas para a montagem de seus trabalhos, Wentworth explora a galeria a partir da ocupação de suas paredes brancas ou então por longas mesas que atravessam o espaço. Em ambas situações, as fotos se dispõem com organização, em uma mesma dimensão, aproximando-se por vezes do chão ou do teto.

Já o artista Wolfgang Tillmans ocupa os espaços da galeria com suas numerosas séries fotográficas, ao criar um jogo de ocupação do espaço a partir dos encontros das paredes. Tal qual com a formação de pequenos conjuntos (dípticos, trípticos ou polípticos) em que combina fotos de tamanhos diferentes.

Hans Belting (2014) nos diz que a fotografia geometriza, nivela e classifica: “Os lugares se tornam lugares fotográficos e, como tais, aprisionados no retângulo fotográfico, sem escapatória possível da realidade empírica, fechados em um momento do passado [...]” (272). Dessa forma, construo um vasto arquivo de imagens em que percebo a cena aprisionada. É, então, a partir da *fotografia-*



Trabalhos de Wolfgang Tillmans

pós-fotografia que percebo o retorno dessas cenas à realidade. **Uma vez fotografia, sempre resíduo:** as fotos passam a ser **parte** do mundo. O tempo, aqui, é o motor que impulsiona a um movimento randômico de associação - a lugares, pessoas, coisas.

Nunca sabemos o que fazer ou onde colocar as fotografias já feitas. Deveremos expô-las, pendurá-las na parede ou reuni-las num álbum para fazer uma espécie de diário visual? [...] Olhamos para as fotografias como outrora para as pinturas. A isto se presta o seu formato, como obras nas paredes de um museu ou reproduções no catálogo de uma exposição. (BELTING, 2014, 273-274)

Dessa forma, enxergo o **lugar** que a fotografia ocupa como um **dispositivo** que contribui para a construção de seu sentido. Se estão penduradas na parede, adquirem significados opostos às que estão espalhadas por pastas, arquivos ou envelopes. É o que *Passeios em desencanto* explora: a fotografia que sai da moldura

e invade o espaço. A impressão fotográfica cria possibilidades de distribuição no espaço em forma de parasitas que por vezes tento controlar, como por outras aceito a imprevisibilidade de sua contaminação às estruturas.

Assim, chegamos ao compartilhamento dos passeios. Depois de mim, entendo que as próprias fotos estão passeando por outras paredes ou superfícies, cada vez se estendendo a outros novos territórios. Tal qual, o próprio espectador, quando em contato com o trabalho, também desempenha o gesto de caminhar o olhar pelo espaço a fim de descobrir as minuciosidades das pequenas fotos, como, também, a partir de imagens em dimensões maiores, toma distância para que os conjuntos possam ser vistos.

Belting (2014) diz que a fotografia-objeto (impressão em papel) precisa de um lugar o qual seja possível pendurá-la (levitá-la), como um lugar de armazenamento: “as fotos não deixaram apenas de representar o mundo; queremos mesmo que elas não o façam, que não permaneçam no mundo [...], como se esta memória estivesse fora do mundo.” (275). O *passepertout* cria distância, a moldura distingue, o plástico bolha protege. Camadas que dificultam tornar o objeto relacional.

Brian O’Doherty (2007) trata da moldura a partir da pintura de cavalete e sua ideia de janela, limitada pelos contornos que *prendem* o trabalho. “A segurança dada pela delimitação determina toda a experiência em seu interior. A borda como limite absoluto reafirma-se na arte de cavalete até o século XIX. [...] Não existe nenhuma indicação de que o espaço interno do quadro tenha continuidade no espaço de qualquer um dos lados.” (O’DOHERTY, 2007, 9).

Sobre as ideias de margem/borda que a moldura tem para a fotografia, o autor ainda diz que

Em uma fotografia, a localização da borda é uma decisão primordial, já que compõe - ou decompõe - o que ela circunda. O enquadramento, a edição, o corte - estabelecendo limites - acabam tornando-se elementos importantes da composição. (O’DOHERTY, 2007, 10).

Também podemos relacionar *Passeios em desencanto* (2017) às ideias de nonsite (não-lugares) trazidas por Nelson Peixoto (2003). Segundo o autor, quando

os artistas começam a se interessar pela observação da paisagem industrial e das grandes obras de engenharia, retiram disto inesperada informação estética. É o que dá origem aos *nonsites* (não-lugares): pela comum inacessibilidade do público a lugares remotos, ou então distantes de grandes centros urbanos, o artista colhe informações (materiais relativos ao espaço/lugar), deslocando-os para um espaço protegido (cubo branco) para criar proximidades por meio de uma representação do que lá existe. “O não-lugar é uma espécie de mapa que aponta para um lugar específico, mas um mapa feito de fragmentos (material recolhido, desenhos, cartografia, fotos, filmes, textos) que não pretendem reconstituir sua configuração nem as intervenções ali realizadas.” (PEIXOTO, 2003, 412-413).

É pela forma *incompleta* que percebo essas cenas. *A falta como matéria prima* se estende até à montagem do trabalho que por vezes, mesmo depois de completa, pode parecer inacabada, vazia ou ainda em processo. As fotos se espalham pelo espaço até que elas desapareçam em meio às paredes brancas. O espaço devora o trabalho.





erguer o olhar: um novo exercício

Uma vez concluído o conteúdo a ser explorado, tratemos dos caminhos que ainda estão por vir.

Ao longo dos últimos anos percebi que meus trabalhos têm os processos fotográficos como ponto de partida: o dispositivo, o tiro (*shoot*), o breu, as noções de ausência/presença, o tempo da imagem, o lugar de fala da fotografia (*onde* ela está, de que *forma* está presente). Questões que me tocam e que resultam nas investigações aqui apresentadas ao longo do texto e das imagens, que, enfim, tratam de um método fotográfico para a produção de trabalhos.

Considero que as mais recentes temáticas de pesquisa, como o espaço expositivo e os meios de circulação e produção da imagem, me apontam para caminhos variados nas tantas possibilidades de continuação das investigações. Penso que o espaço público (considerado ao mesmo tempo no espaço da rua como nas telas digitais/internet) tem se tornado palco para manifestações da imagem que têm em sua *aparência* toda a força de comunicação. Nos comunicamos cada vez mais pelas imagens em vez de textos. E a profusa produção imagética me questiona a pensar o papel do fotógrafo em um tempo o qual *todos* fotografam.

Por fim, o desenvolvimento deste trabalho aconteceu sob meios e circunstâncias que o tornaram um exercício do anoitecer: a proximidade com o desconhecido no espaço da dor. Não só a temática da minha fotografia como também a forma que ela acontece/existe tornam correspondentes o padecimento das estruturas: a dor da foto que rasga, amassa, se perde em meio ao cenário vertiginoso de produção e circulação — quer seja em galerias, espaços expositivos ou simplesmente no próprio cotidiano da vida comum.

Do gesto de encarar o **anoitecer**, percebo proximidades entre um método fotográfico e um método de vida. Este trabalho foi um exercício de compreender o meu lugar na escuridão e o que dela posso ter. Agora, já posso abrir os olhos. O avante me chama e, por ele, estou sedento. Com cicatrizes, a minha fotografia caminha. Mesmo a noite sendo eterna em meu íntimo, ela tem o seu fim.

O dia amanhece.



REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Paris do Segundo Império**. In: Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras. 1990

CALVINO, Ítalo. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Barcelona: Editora G. Gili, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Rio De Janeiro: Vozes, 2014.

_____. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Rio De Janeiro: Vozes, 2013.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.

FARIAS, Agnaldo. **Ilusão**. sem data. Disponível em: <<http://zbgaleriadearte.com.br/artista/vilma-slomp/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê editorial, 2016.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martis Fontes, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

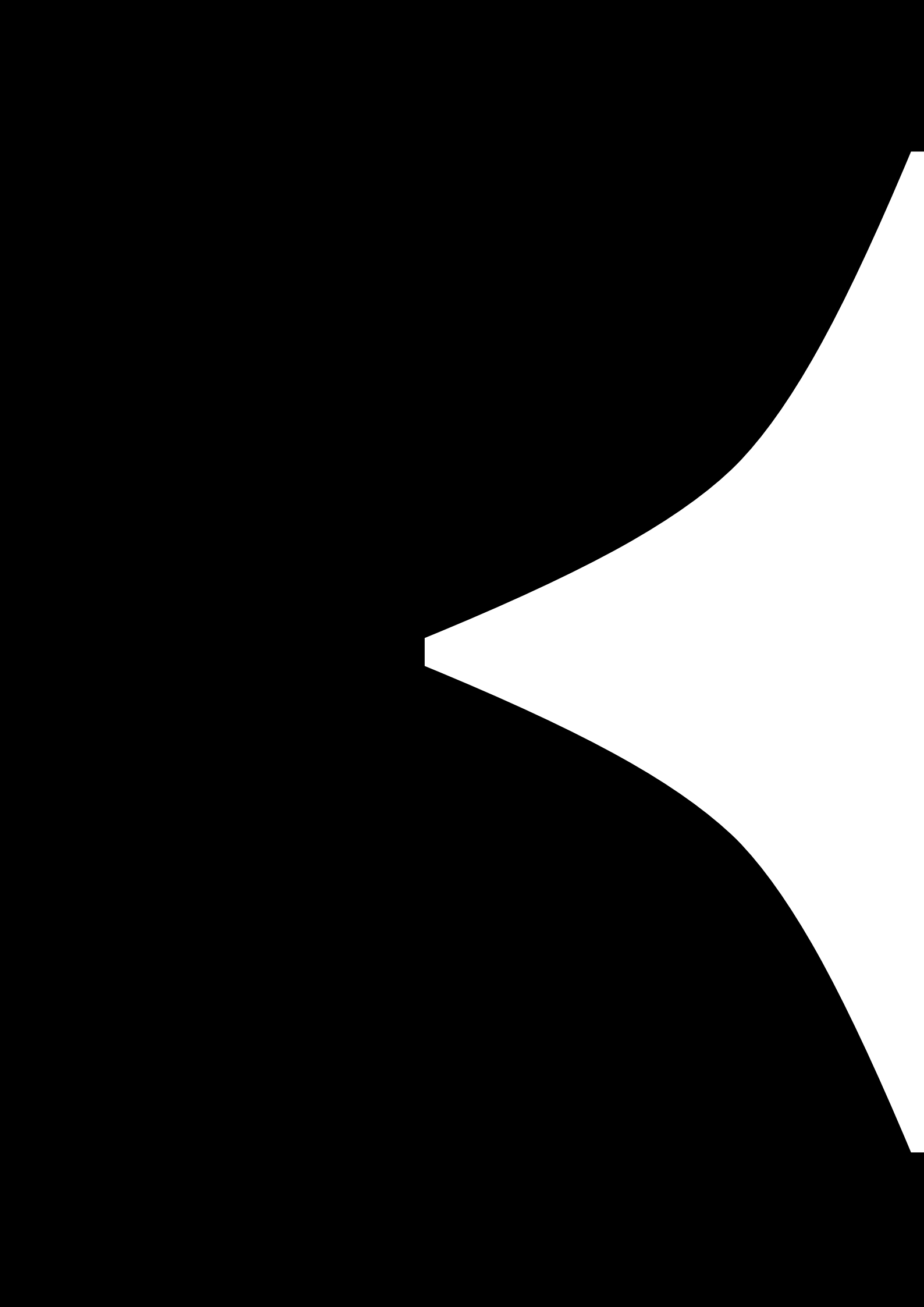
SLOMP, Vilma. **Dor**. Curitiba: DBA, 1998.

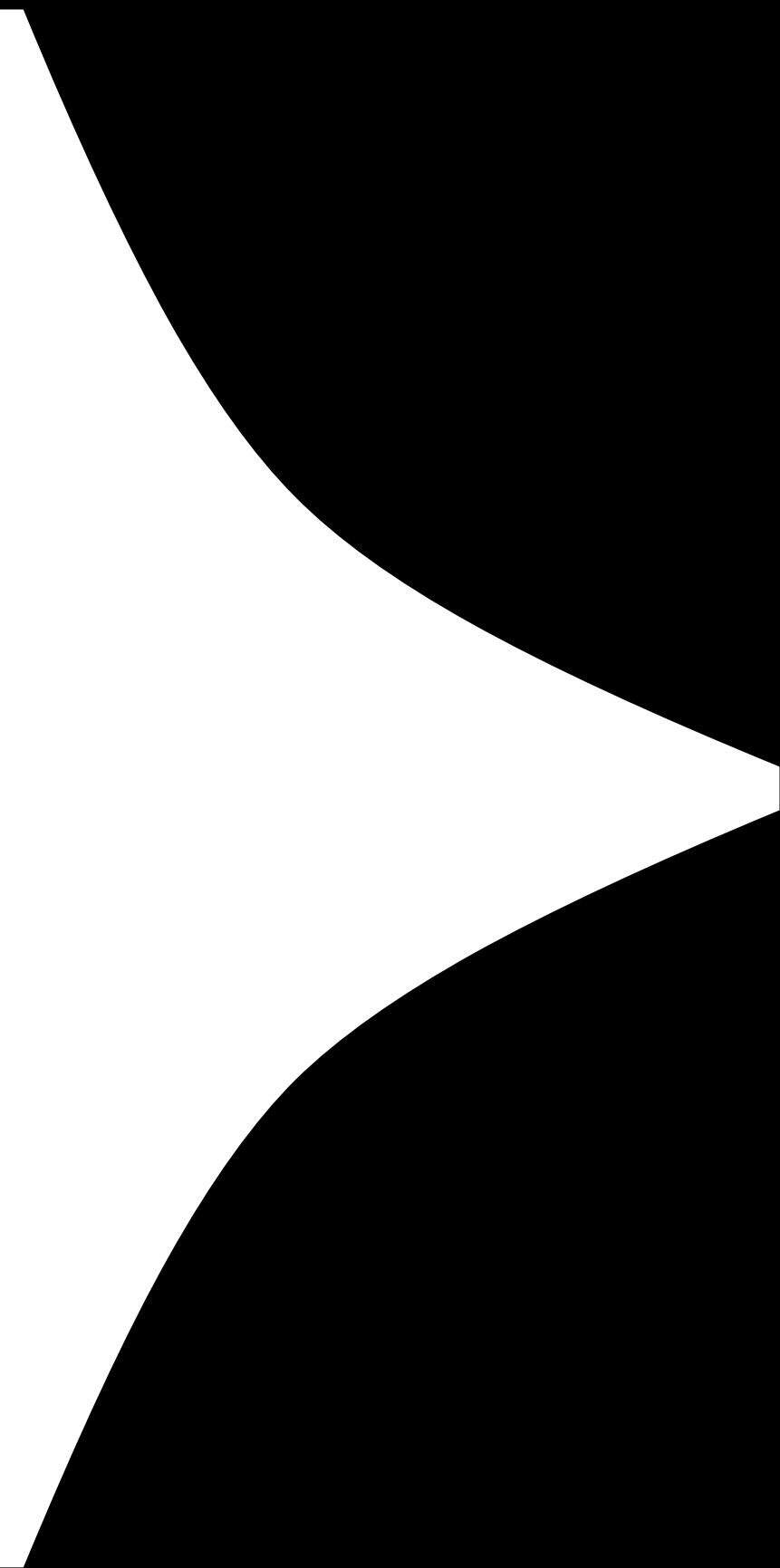
SMITHSON, Robert. **Entropy And The New Monuments**. 1966 In: FLAM, J. (ed.) The Collected Writings. Berkeley: University of California Press. 1996, p. 10-23

_____. **The collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

_____. **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey**. Trad. Pedro Sussekind. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 19, p. 162-167, 2009. Tradução do texto: "The Monuments of Passaic", Artforum, December 1967, p.48

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.





este é um exercíc

io do amanhecer







pedro lacerda
2019