

FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO
FAAP - PÓSGRADUAÇÃO
CURSO DE PÓSGRADUAÇÃO LATU-SENSU EM
FOTOGRAFIA

Leandro Fontoura Caobelli

*Las cosas por su nombre:
A imagem no futuro do pretérito*

SÃO PAULO
2012

Las cosas por su nombre: A imagem no futuro do pretérito

LEANDRO FONTOURA CAOBELLI

Las cosas por su nombre:

A imagem no futuro do pretérito

Monografia apresentada à FAAP Pós- Graduação, como parte dos requisitos para a aprovação no Curso de Pós-Graduação Lato-Sensu em fotografia.

São Paulo

2012

LEANDRO FONTOURA CAOBELLI

Las cosas por su nombre:

A imagem no futuro do pretérito

Monografia apresentada à FAAP Pósgraduação, como parte dos requisitos para a aprovação no Curso de Pós-Graduação Lato-Sensu em fotografia.

- () Recomendamos exposição na Biblioteca.*
- () Não recomendamos exposição na biblioteca.*

Nota: _____

São Paulo, _____ de _____ de ____/____/____

Professor (a)

Professor (a)

Professor(a)

M2351

Caobelli, Leandro Fontoura

Las Cosas por su nombre / Leandro Fontoura Caobelli. São Paulo, 2012.

35 f.: pb

*Trabalho de Conclusão de Curso (Pós-Graduação em
Fotografia) – Faculdade de Artes Plásticas, Fundação Armando
Alvares Penteadó, São Paulo, 2012.*

1. Fotografia 2. Memória 3. Arquivamento I. Título

CDD - 770

CDU - 77

Resumo:

Este estudo apresenta questões conceituais, e a própria ontologia sobre o fazer fotográfico, dedicando especial atenção à imagem residente no encontro entre memória e afeto. A partir de um álbum de recordações de viagem comprado em uma feira de antiguidades que culmina no gesto de refazer o último trajeto catalogado por seu autor, o presente trabalho se propõe a refletir sobre a duplicidade, os espelhismos e as identidades contidos em uma narrativa visual poética. A fotografia que transita por territórios e encontra as fronteiras entre texto e imagem, entre memória e esquecimento, entre atores múltiplos compondo um mesmo estudo.

Abstract:

The monograph examines conceptual issues, including the very ontology of the photographic act, with special attention to the image residing in the encounter between memory and affection. From a travel's scrapbook purchased at an antiques fair and culminating in the gesture of remaking the last voyage cataloged by its author, this paper aims to reflect on the duplicity, the mirrorism, identities, the continuity and the poetic of a photography that is on the edge of the photograph itself. The image that transits territories and finds the boundaries between text and image, between memory and forgetting, between multiple actors composing a single study.

Sumário

Introdução	7
PARTE 1	
1.1 Um início	10
1.2 Outro início.....	12
1.3 Um jogo de apropriação	14
PARTE 2	
2.1 Refazer como um gesto	18
2.2 Um roteiro de memórias	20
2.3 A saudade como linha de força narrativa.....	22
2.4 A memória e a Imaginação.....	24
PARTE 3	
3. Uma nova dobra de tempo.....	28
4. Considerações finais	33
5. Referências Bibliográficas.....	34
6. Anexo: Imagens da Caixa.....	36

Introdução:

O surgimento de grupos de vanguarda explorando novas possibilidades de linguagem no final do século XIX e princípio do século XX, determinou transformações importantes no campo das artes. De ready-mades a happenings, as discussões desencadeadas por esses artistas colocaram a arte mais próxima de operações de práticas interativas, inseridas no tecido social, cultivando relações de troca, parcerias e colaborações.

A presente monografia pretende se inserir dentro desse quadro de referências ao analisar uma experiência desenvolvida a partir da compra de um álbum de viagens e que culmina no gesto de refazer uma das viagens catalogadas.

Dividida em três partes, além das considerações finais, a sequência de divisão estabelece uma cronologia entre as fases de relação com o álbum: pré-viagem, viagem e pós-viagem. Sendo assim, em sua primeira parte narro o encontro com esse álbum, onde ele se deu, em que circunstâncias e quais os desencadeamentos provocados. Analiso também o conceito do *apropriacionismo* e crio um elo de ligação entre o álbum e a caixa em que minha mãe guarda as recordações de meu irmão Marcelo.

A segunda parte se dedica ao relato da viagem e as conexões ligadas ao gesto de refazer uma das viagens catalogadas por Rodolfo Castellano, autor do álbum comprado na feira de antiguidades. Os encontros com seus amigos, ex-colegas de trabalho, assim como as visitas a seus pontos referenciais como hotéis onde se hospedou, casas onde morou, o cemitério onde está enterrado, entre outros lugares, operam como peças se movendo em um tabuleiro no qual se desenvolve um jogo de aproximação e distanciamento em busca de um encontro imaginário.

Na terceira parte analiso o pós-viagem, a criação de uma nova coleção a partir de tudo que se coletou e que agora, junto ao material de Rodolfo e também de Marcelo, aponta para novos caminhos.

A caixa batizada de "Las cosas por su nombre", resultado de quase dois anos de trabalho é mais do que a mímese do álbum de Rodolfo ou da caixa de Marcelo, é também um olhar próprio sobre colecionismo, apropriação e tempo, o encontro fabulado que então se materializa.

Parte 1: Da descoberta à viagem.

1.1. Um início

A descoberta do álbum de Rodolfo

Para ele [o colecionador] não só livros, mas também seus exemplares tem seu destino. E, neste sentido, o destino mais importante de todo exemplar é o encontro com ele, o colecionador, com sua própria coleção.[...] Para o colecionador autêntico, a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. [...] Renovar o mundo velho - eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo...

(BENJAMIN, 1987:229)

Encontrei um álbum de recordações de viagem na tradicional feira de antiguidades da Rua Tristán Narvaja¹ em Montevideo. Diferente de todos os álbuns que havia visto, aquele não continha fotos em frente a marcos turísticos, ou registros pessoais da paisagem por onde o viajante passava. Rodolfo Castellano, autor daquela singular catalogação, optou por ausentar sua imagem física do álbum quase completamente. Suas representações se davam a partir de bilhetes aéreos, vistos de entrada, cartões de hotel, contas de restaurantes, postais turísticos e uma infindável lista de resquícios de passagem de toda sorte.

Naquele momento ainda não tinha clareza sobre a importância que o álbum teria para mim, muito menos previa os caminhos por onde ele me levaria. Sabia apenas que eu e Rodolfo nos conectamos instantaneamente e assim ficaríamos.

A conexão e a potência reflexiva deste encontro era essencialmente uma relação de posse: *“Para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas”* (BENJAMIN, 1987). Aqui se esclarecia um dos aspectos de duplicidade estabelecidos; por viver dentro daquele álbum, eu podia não apenas apreciá-lo como também dar continuidade a vida que se mostrava latente dentro

¹ N.E.: Tradicional feira de antiguidades que acontece todos os domingos na Calle Tristán Narvaja, no bairro central de Cordon na cidade de Montevideo no Uruguai.

dele.

Minha primeira descoberta posterior ao álbum foi um obituário online em que a família Castellano comunicava seu falecimento no dia 27 de janeiro de 2011 - 25 dias após nosso encontro inicial na Tristán Narvaja. A impossibilidade de encontrar um Rodolfo real, físico, personificado, o colocava em uma espécie de afeto inventado: a presença pela ausência.

Desde então, passei a estudar o álbum procurando por nomes, endereços, lugares e mapas que poderiam indicar resquícios de quem foi Rodolfo e com quem ele conviveu. Um ano e meio depois do primeiro contato com o álbum, decidi refazer a última viagem catalogada por Rodolfo ocorrida entre março e abril de 1980. Mais do que um trajeto compartilhado, essa viagem seria adornada por traços de peregrinação: uma jornada que se faz motivado *para* ou *por* alguma *coisa* e na qual, em seu percurso, o peregrino mergulha em um processo de reflexão, tornando o ato de caminhar o próprio processo de transformação pessoal.

A viagem rodoviária que partiu de Montevideo com destino ao Rio de Janeiro em março de 1980, agora era feita em sua contramão, 32 anos depois (coincidentemente a minha idade). Passei pelas mesmas cidades, fiquei nos mesmos hotéis, refiz os passeios catalogados, fui a cada rua e monumento dos poucos cartões postais colecionados por meu amigo uruguaio, registrados no álbum. Mantive sua metodologia de juntar material durante a viagem e só catalogá-los no retorno ao lar.

Conheci suas cidades, seus amigos, seu trabalho, sua casa e o lugar onde está enterrado. Mantive um diário, comprei livros, mapas e fui enchendo uma mala que partiu partira vazia e que aos poucos foi fora sendo *a mala de Rodolfo*. Ela carregava seu relógio, a foto de criança, os postais mais antigos da coleção, a certidão de nascimento, a moeda comemorativa do banco e tantas outras arqueologias de afeto que fui recebendo de quem o conheceu - e agora encontrava um pouco dele em mim.

Pouco a pouco fui percebendo que não era apenas Rodolfo que eu buscava, mas também a importância da presença pela ausência em meu próprio

caminho.

Para retribuir meu companheiro de viagem decidi criar um álbum de postais, aos moldes dos que ele mesmo colecionava, como se eu completasse a sua coleção. Em seu verso, relato a experiência peregrina e os guardo como se assim os enviasse. O conjunto desses "postais da ausência" constitui a cartografia do caminho peregrino, uma síntese da viagem, seu indício - assim como fazia Rodolfo.

1.2. Outro Início

A redescoberta de outra ausência

O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.

(BENJAMIN, 2006:490)

Rodolfo me fez pensar sobre a fotografia, sobre o motivo que me levava a fotografar e, mais do que isso, o motivo de refazer o trajeto feito por alguém. Comecei a pensar sobre a ontologia da fotografia, sua essência fracionária, relacional: uma fração de tempo que permite a entrada da luz em um determinado espaço. Rodolfo me fez questionar essa fração para além de sua representação matemática cartesiana, além da relação direta entre diaphragma e obturador. A fração fotográfica em questão passou a ser seu coeficiente pós-histórico, como definido por Vilém Flusser em entrevista dada a : *"Existe a cadeia de eventos como ela é percebida pela consciência histórica. Tudo flui, nada nunca se repete, cada oportunidade perdida é perdida para sempre e todas as pessoas estão contidas nessa cadeia de eventos. Acima dela está a ciência. A ciência formula algoritmos eternos, atemporais e não espaciais. Não existe sentido em dizer que a lei da queda livre é um evento histórico. Ela existe fora do tempo e do espaço. E o papel do conhecimento científico e tecnológico está nessa região transhistórica. Agora nessa região você constrói uma máquina, e essa máquina mergulha na história, retira parte*

da história e a eleva a um nível transhistórico. Isso é uma fotografia" (FLUSSER, 1991).

A fração fotográfica é então dotada de potência para situar-se fora do tempo e do espaço. Ela não é apenas o fragmento de registro específico de um momento, mas a sublimação do gesto contínuo na cadeia de eventos. Essa imagem *transhistórica*, ou pós-histórica, reside no mundo da aura e do rastro benjaminianos, onde tempos e distâncias não apenas coexistem, como se sobrepõe, se tocam e se afastam conforme são percebidos pelo observador.

A imagem icônica, aquela que grita seu tempo e espaço, que conquista seu território pelo momento de sua feitura e sua capacidade de representação e similitude do mesmo dá lugar a uma outra imagem, a indicial, a figura que representa algo por sua experiência subjetiva, uma espécie de imagem dêixis, aquela que *aponta para*.

Foi assim que Rodolfo mergulhou em outra relação indicial de existência, uma existência que não é senão fruto de imagens que *apontam para*.

Antes de nascer tive um irmão. Esse mesmo irmão faleceu um ano e dois meses antes do meu nascimento. Embora não tenhamos convivido por nenhum instante juntos, tive um irmão. Porém como se poderia ter algo antes de se existir, e deixar de tê-lo por não se fazer presente?

A caixa em que minha mãe guardou os indícios dessa existência: sua escova de cabelo, seu babador, o móvel que ficava acima do berço e outros objetos eram para mim o elo de contato com alguém que eu nunca conheceria. A imagem desses objetos e suas fotografias são frutos do momento *transhistórico*. Por certo elas evocam o exato período de tempo em que ele viveu, 4 meses, e também afirmam o pouco mais de um ano que nos separou. Sua latência *transhistórica* se faz na relação que permeia sua ausência e minha presença. Ele *é* e *está* mesmo ausente. Rastro e aura que se alternam conforme a percepção de cada momento.

O álbum de Rodolfo se torna, a partir da descoberta de sua morte, no rastro da sua existência e, por assim ser, evoca em mim a presença daquela caixa

guardada no armário de minha mãe: uma dobra de tempo² que alinha histórias, objetos, lugares e viagens.

O trabalho proposto se materializa na criação de uma *caixa memorial*. Diferentemente de um diário de viagem que possui na linearidade seu fio narrativo, a caixa é composta por distintos elementos e sua característica fragmentária estabelece um arco relacional com o próprio funcionamento da memória: o que lembramos, como lembramos e o esquecemos.

1.3. Um jogo de apropriação

O álbum como tabuleiro e livro de regras

Embora Duchamp, ainda no início do século XX, tenha criado precedentes para a arte de apropriação com seus *ready-mades*, foi só no final dos anos 70 que o *apropriacionismo* surgiu como o conhecemos: uma modalidade artística que sintetizou as modificações do mundo contemporâneo saturado pela proliferação de imagens, especialmente nos meios de comunicação de massa. A estratégia envolvida no *apropriacionismo*, que já no início dos anos 90 vê a superprodução como um sistema cultural globalizado, desestrutura valores e conceitos ainda muito arraigados no senso comum sobre o fazer artístico; não é mais a originalidade pura que pauta o conceito de autoria, mas a compreensão crítica do artista que se vê circundado por uma "paisagem de signos" (BRITT, 1989. apud: VENEROSO, 2000:76).

As teorias pós-estruturalistas servirão a partir de então de base para artistas *apropriacionistas*, com especial destaque para o ensaio de 1967 de Roland Barthes intitulado "A morte do autor". Nele Barthes afirma que "*o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (...). O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original*". Para ele o mundo é um "imenso dicionário" no qual os artistas recorrem ao tecido dos signos para tecer suas obras.

Diferentemente de *apropriacionistas* como o Mike Bidlo, Sherrie Levine e Elaine Sturtevant, que trabalham a reprodução de obras do passado para contestar o conceito de autoria, o meu encontro com o álbum de Rodolfo estabeleceu-se

² Didi Huberman utiliza o conceito de dobra do tempo em seu livro "Diante do Tempo".

desde o princípio como uma colaboração. Para tanto, não deixou de ser conceitualmente uma apropriação, algo criado a partir da proliferação de imagens e de seus sequenciais descartes, mas apontava também para uma estratégia de compartilhamento, de *jogo jogado a dois*.

Johan Huizinga definiu o jogo em seu livro "Homo Ludens" como sendo uma atividade voluntária exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana.

O álbum de Rodolfo era ao mesmo tempo tabuleiro e livro de regras. Nele estavam contidos todos os conceitos preconizados por Huizinga. De maneira voluntária comprei e estudei os registros de Rodolfo, chegando a seu nome completo, seu endereço, seu trabalho, sua família e amigos. A partir dessas descobertas, delimito lugares a serem visitados e o período em que essas visitas ocorreriam, 30 dias entre julho e agosto de 2012. Consentiu também seu conjunto de regras: colecionar postais dos pontos visitados, guardar *memoráveis* de hotéis, restaurantes e outros lugares, no entanto, só iria catalogar e eleger os itens mais importantes dessa coleção ao final da viagem. Tensão, alegria e uma consciência diferente da vida cotidiana foram os fatores responsáveis por transformar esta viagem em uma peregrinação.

A teoria dos jogos, ramo da matemática aplicada que estuda estratégias onde jogadores escolhem diferentes ações na tentativa de melhorar seu desempenho, aplica-se apenas a jogos compartilhados por mais de um jogador. Mais do que uma melhora de desempenho, já que o jogo estabelecido era antes simulacional (*mimicry*), do que competitivo (*agon*)³, a teoria dos jogos passou a me interessar por seu conceito central onde cada ação desempenhada por um dos jogadores levaria a reações e resultados distintos. Por mais que Rodolfo não pudesse ser um jogador presente, reagindo ao conjunto de jogadas sequenciais ocorridos durante a viagem, foi sua coleção de resquícios que me colocou frente a frente com colegas de trabalho, amigos e conhecidos que, por sua vez, moviam as

³ Em 1990 Roger Caillois classificou os jogos quanto a sua natureza social dividindo-os em quatro grupos: *agon*, *mimicry*, *alea* e *ilinx*.

peças do outro lado do tabuleiro.

“Las cosas por su nombre” é, assim, mais do que um projeto sobre memória, ou sobre encontro, vai além do que se inventa e do que se lembra, do que se guarda e do que se esquece. Rodolfo inicia um jogo e registra, a sua maneira, regras em um tabuleiro ao qual me disponho a certos paralelos, meandros, e às subjetividades contidas no ato de duplicar algo, espelhar e ver qual imagem se forma no reflexo. Não é apenas o cumprimento de regras estritas, mas a compreensão, descoberta e fabricação das mesmas.

Parte 2: Deslocar-se pelos caminhos da memória

2.1. Refazer como um gesto

Os preparativos para a viagem

Primeiro comecei a encontrar em meus registros pessoais de viagens alguns objetos que pudesse parear aos registros de Rodolfo. Percebi que estivemos alguns destinos em comum: México, Alemanha, Argentina, Espanha, Brasil, Uruguai e Itália. Percorri em minhas recordações bilhetes de trem e balsa em Veneza, e percebi como mudaram ao longo de 3 décadas: encontrei um visto de entrada no Uruguai guardado junto com meus documentos do carro, e posicionei ao lado do registro de entrada de Rodolfo no Brasil em 1970; achei um voucher de meu hotel em Madrid, e vi o nome da mesma rua na nota de *checkout* de Castellano. Era como jogar memória, mas sem precisar ver todas as cartas e memorizar uma sequência; achar as similitudes era a tônica do jogo. Estivemos na Praça de Zócalo, passamos pelo Domo de Milão, vimos a Casa Rosada, caminhamos em Alexanderplatz, visitamos a Praça XV, admiramos a Sagrada Família e assim nos duplicamos em gestos de viajantes diversas vezes.

Estivemos juntos antes mesmo do álbum existir pra mim, como uma nova dobra de tempo, um outro espelho, ou o mesmo dicionário de mundo. Somos verbetes semelhantes e assim nos descobrimos. Mas duplicar pelo que eu já havia guardado, pelos bilhetes, postais e outras *memorabilias* colecionados em caixas de viagens ainda não me parecia completar esse momento de encontro. Eu precisava refazer uma de suas viagens. Refazer como gesto mais do que como percurso, retornar a algo. Mas esse retorno ao caminho teria o peso do eterno retorno que Nietzsche descreveu em "A Gaia Ciência"?

“E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: ‘Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da

existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!” Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela?” (NIETZSCHE, 1882:223).

O espelhismo do jogo criado na duplicidade do gesto refeito seria capaz de transformar esse peso em leveza? Por certo o reflexo é sempre uma imagem invertida, mas seria também um antônimo à imagem e semelhança de seu sinônimo? Milan Kundera pensou sobre o peso desse retorno, para ele *"no mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma insustentável leveza. Isso fazia com que Nietzsche dissesse que a ideia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos. Se o eterno retorno é o mais pesado dos fardos, nossas vidas, sobre esse pano de fundo, podem aparecer em toda a sua esplêndida leveza. Mas, na verdade, será atroz o peso e bela a leveza?"* (KUNDERA, 1984).

Duplicar uma das viagens de Rodolfo era parte do jogo de memória no qual o desafio seria exatamente conviver e proteger-me das possíveis atrocidades vindas no peso de descobertas, ao mesmo tempo em que a armadura não poderia blindar a entrada de qualquer beleza encarregada de criar a leveza necessária.

De todas as viagens espalhadas por uma década de recordações no álbum, escolhi refazer a última catalogada por Rodolfo Castellano. A decisão não se deu por sua praticidade, ou por sua familiaridade, uma vez que eu já havia percorrido parte desse trecho em 2004, mas porque os últimos registros de Rodolfo foram feitos poucos dias antes de meu nascimento. Castellano viajou de ônibus de Montevideo ao Rio de Janeiro entre março e abril de 1980, o que fazia com que a viagem se desse no período entre a morte de meu irmão Marcelo em abril de 1979 e meu nascimento um ano e duas semanas depois. Rodolfo traçava um arco memorial entre nós três ao passar pelo mesmo ponto dessa "pesada atrocidade" inicial, a

estrada entre Pelotas e Canguçu, assim trazendo a beleza leve que a jornada requisitava.

A viagem é, portanto, um gesto livre: *“A análise dos gestos nos mostra em que sentido existir e ser livre são sinônimos: no sentido de significar. Um gesto é livre, e não um movimento condicionado, quando ele significa uma relação intersubjetiva”* (FLUSSER, 1999:193).

2.2. Um roteiro de memórias

Tempos e encontros sobrepostos pelo caminho

Na primeira página da viagem escolhida, Rodolfo colou o roteiro recebido da *Silly Viajes* marcando cada passo a ser trilhado de 29 de março a 12 de abril de 1980. Entre Montevideo e Rio de Janeiro, o ônibus faria paradas no Chuí, Pelotas, Florianópolis, Curitiba e São Paulo. Passeios, hotéis, jantares, pontos turísticos, tudo devidamente catalogado como se antecipasse a possibilidade de ser refeito por alguém. Alguém que poderia ser o próprio Rodolfo viajando por memórias e tendo o álbum como índice para lembrar-se do que estava além dos postais, panfletos e notas guardados; ou alguém como eu, refazendo seu roteiro para procurar exatamente esse "estar além", o que não se vê de imediato, a iminência em forma de imagem.

Por entender o álbum como esse índice ativador de algo que não estava necessariamente registrado, cada ponto visitado teria assim a iminência de uma nova imagem, um outro lugar que não o catalogado. A ontologia fotográfica proposta por Barthes relatou o coeficiente de realidade presente na fotografia, especialmente no que foi colocado diante da objetiva. *“Há dupla posição conjunta: realidade e passado. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la, por redução, a própria essência, a noema da fotografia(...)”. O nome da noema da fotografia será portanto: isso foi* (BARTHES, 1984:119).

De certa forma a noema da viagem, seja como trajeto ou gesto é também "isso foi". A cada parada tudo poderia ter sido de Rodolfo, assim como poderia despertar algo que trouxesse o significado de uma viagem partilhada entre as duas ausências presentes no ato de viajar, percorrer, retornar. É Philippe Dubois,

pensando sobre a noema de Barthes, quem vai mergulhar em sua distinção entre sentido e existência: *"a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (o 'isso foi' de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz 'isso quer dizer aquilo'. O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas 'branca', se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém"*. (DUBOIS, 1994:52).

O gesto de refazer a viagem de Rodolfo é uma forma de me colocar como partícipe desta situação de enunciação de onde a imagem provém. Ser, assim como ele, um colecionador de registros, alguém para quem o presente é apenas o vinco na dobra entre passado e futuro: guarda-se o que foi, o ontem, para ser revisitado depois, no amanhã.

Contudo, o álbum que contém as imagens provenientes dessa *situação*, é também a enunciação da perda de seu colecionador inicial. Aquilo que vai parar na feira de antiguidades até ser encontrado por outro colecionador, já na relação de duplo.

A perda do elo primordial de quem cria um registro, até que o mesmo seja reinterpretado e resignificado por outro autor é uma constante na obra do cineasta Péter Forgács, construída tendo como base filmes familiares amadores do Arquivo Nacional Húngaro, destacando a memória latente nesses registros, mesmo após a perda desse elo. Como bem observa Rebello a respeito do uso de imagens de arquivo, ou *found footage* *"como olhar para imagens que foram realizadas a partir de um princípio de memória, mas cujas próprias memórias foram consumidas pelos acontecimentos da história? Imagens de memórias tornadas imagens desmemoriadas, mas nunca imagens sem memória."* E ainda segundo a curadora, é do encontro do material perdido com a percepção de sua narrativa por um novo autor que nasce *"uma forma de arquitetura que revela a memória como uma constelação de fragmentos à nossa espera"* (REBELLO, 2011:06).

Dessa forma, a viagem pelos caminhos de Rodolfo, seria também uma constelação de fragmentos à minha espera, prontos a serem reativados, devolvidos à vida e à memória. Retornados a situação de enunciação de onde provieram.

2.3. A saudade como linha de força narrativa

O deslocamento pelos caminhos de uma fenomenologia

A cada ponto percorrido do roteiro, uma nova leitura da viagem era feita. A dobra de tempo entre passado - a viagem de Rodolfo - e futuro - o que seria descoberto ao refazer essa viagem - fazia do presente o tempo da espera. Era necessário esperar para que o encontro acontecesse. A presença da ausência se faz para quem a percebe, a espera e com ela se relaciona.

Em uma de suas cidade invisíveis, Ítalo Calvino descreve a conversa de Marco Polo, o mercado veneziano; com Kublai Khan, o rei dos tártaros. Polo diz que cada cidade nova o faz compreender a cidade anterior visitada, além de projetar o próximo destino. Este último, por sua vez, ao ser a cidade presente volta a movimentar o mesmo fluxo de compreensão. O presente é, assim, um tempo de espera. Espera-se compreendê-lo no futuro, assim como se espera compreender nele o passado.

É no presente que reside também a possibilidade que tenho de interagir com pessoas pelo caminho, descobrir cada pedaço de lugar visitado, aproximar-me da casa que serviu de moradia, conhecer seus colegas de trabalho. Cada interlocução carrega em si a latência de despertar novas leituras, novas possibilidades de compreensão e significação para uma ausência que, no final, é minha. *"Respostas para indagações que, na verdade, dizem respeito exclusivamente a mim, mas que, curiosamente, insisto em buscar em lugares cada vez mais distantes e por meios cada vez mais tortuosos"* (SEQUEIRA, 2010:18).

Os objetos coletados em cada um desses encontros se constituem em frutos da espera. Seu tempo não é somente o *"isso foi"* de Barthes, uma conjuntura direta do passado, embora seja do ontem que eles venham. A coleção de itens dessa viagem duplicada encontra a própria temporalidade dos objetos, como proposto por Didi-Huberman: *"um trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória - ou da obsessão."* (DIDI-HUBERMAN, 1998:39).

Se o presente é então um elo entre passado e futuro, nada mais provável do que ter em sua essência uma manifestação de saudade. *"A saudade recupera tempos, reinventa-os, modifica-os. A partir de nossos desejos circunstanciais e de nossas emoções, reinventa cada narrativa sobre o tempo passado e sobre nossa história presente."* (GEBARA, 2010:16).

Cada cidade do roteiro vai sendo compreendida, projetada e esperada. Elas aparecem no horizonte vestidas com o tecido da saudade, como se esse fosse o mais nobre dos *tecido de signos* de Barthes. Porém, ao teorizar sobre a saudade, perdemos-nos em racionalizações, esvaziando dela a emoção e tonando o sentimento oceânico quase indescritível em objeto narrativo. *"Meu amor e minha saudade são só meus . E o tempo a que se referem é o meu tempo e o mundo inexoravelmente reduzido à minha percepção e à minha arrumação da realidade"*. (GEBARA, 2010:33)

O tempo de espera era o meu tempo, marcando o andamento da minha arrumação de realidade. O tempo da saudade, das cidades que se alternam enquanto projeção e compreensão, dos objetos de metamorfose e memória. Essa sobreposição de elementos me levou de volta a caixa indicial de meu irmão. A cidade presente, Montevideo, me fazia agora compreender a cidade por onde havia passado dias antes: Pelotas. Era de lá que vinha um dos itens que minha mãe guardava na caixa de Marcelo, a palavra Saudade em letra cursiva gravada em aço; o sentimento dela que esteve preso a lápide dele e se despreendeu. Um sentimento que agora era meu ao ter saudade dos companheiros de viagem que não conheci, mas dos quais seguia pistas, seus resquícios, suas ausências que se faziam presentes.

Calvino nos relata, ainda na mesma conversa entre Marco Polo e Kublai Khan: *"-Você viaja para reviver o seu passado? - era, a esta altura a pergunta do Khan, que também podia ser formulada da seguinte maneira: - Você viaja para reencontrar seu futuro? E a resposta de Marco: - Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá"* (CALVINO, 1990:29).

A saudade é também o que não se teve e nem terá. É a manifestação da ausência, o oceano indescritível, o prêmio maior do viajante ao deixar pra trás a última cidade visitada. "*A saudade é nossa memória, nossa imaginação, nossa história, nossa arte, nossa religião, parte de nossa ciência e, finalmente, nosso próprio corpo.*" (GEBARA, 2010:55). Foi o corpo de saudade a manifestação física dos encontros da, a essa altura, peregrinação.

2.4. A memória e a Imaginação

Próximo ao final da viagem, já iniciando meu trajeto de retorno, percebi que naquele momento estava efetivamente refazendo a viagem de Rodolfo. Não caminhava mais em sua contra-mão, pelo contrário, trilhava seu mesmo caminho e tinha dele uma proximidade que antes era apenas possibilidade. Percebi também que as características de peregrinação contidas naquela viagem começavam a se intensificar, como se a realidade do mundo, suas manifestações cotidianas, fossem transformadas em uma outra realidade além dela, mas ainda conectadas ao mesmo mundo cotidiano, assumindo uma espécie de "*função sacramental*" (BOFF, 1975).

Era como se a aura Benjaminiana se fizesse novamente presente, não apenas seu rastro. Não era eu que me apoderava de algo, mas o contrário, eu era o ser apoderado por esses momentos fugidios. E por mais próximo que estivesse dos lugares de Rodolfo, era uma presença longínqua que se manifestava, uma ausência.

Fui aos poucos me acostumando com a sensação de lidar com o não fotografável, o sentimento constante de que uma estética da saudade não era captável em nenhum enquadramento, embora o quisesse fotografar. A imensidão de cada um desses momentos em que nada de específico acontecia, mas nos quais o aurático era marcado com perfumes, texturas, sons, umidade, névoa, frio e uma infinitude de novas sensações, tranquilizavam-me e abriam-se ao registro de sua efemeridade, onde na impossibilidade de abraçar o todo, contentei-me em olhar algum ponto e enxergar nele uma "*exibição de ausências*" (SEQUEIRA, 2010:16).

Assim foram os 10 dias de retorno entre Montevideo e São Paulo, num ritmo lento, cheio de paradas, revisitando lugares vistos no começo da jornada e

agora novamente modificados. Parei por alguns dias no litoral uruguaio, trecho peculiar de praias vazias em que Carlos Camara me contou ser um dos preferidos de Rodolfo embora não soubesse precisar em que cidade veraneava Castellano. "Gostava de ir especialmente quando estavam bem vazias", disse como pista difusa o suficiente para me colocar em movimento, buscando por aparições do longínquo em diversas praias.

Cada silêncio nas fotografias feitas apenas nessa viagem de retorno eram parte de uma articulação indireta, *"tal qual o pintor, que pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe, ou pelos traços de pincel que não efetuou"* (MERLEAU-PONTY, 2002:67).

Estava claro, ao menos para mim, que a base documental presente no gesto de refazer uma viagem a partir do álbum-arquivo não se enfraquecia ao incorporar silêncios, vazios e ausências, mas pelo contrário ganhava novas camadas de força e interpretação ao abraçar também o ficcional.

Sem a necessidade de estabelecer status de realidade objetiva, ou de ser uma obra de não-ficção, vertente narrativa que abarca biografias, auto-biografias e estudos científicos, a ficcionalidade presente nos registros dessa viagem não existe como forma de iludir, mas como consolidação do não verificável. *"Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria"* (SAER, 1997:05). A ficção presente aqui não é, portanto, uma reivindicação do falso, mas uma abertura ao imaginário como processo complementar a memória.

Para Dubois, a aura benjaminiana possui relação íntima com a ficção. É dessa aura, dessa trama de origem que se passa ao drama, a possibilidade de criação de uma história, uma linha narrativa que conduz esse traço, essa trama para *"o drama que é a ficção"* (DUBOIS, 1994:248).

No restante do retorno, ficção, drama, aura e narrativa se alternavam em locais como os hotéis em que Rodolfo havia se hospedado, a estrada em que meu irmão havia morrido no colo de minha mãe, o trem em que Rodolfo viajou de Curitiba a Morretes. Cada um com sua particularidade, com sua forma de tornar visíveis as ausências, fazendo com que *"entre o real e a imagem sempre se interponham uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes. É essa defasagem que, pelos caminhos fluidos e subjetivos da interpretação, propõe um novo dado revestido de uma semelhança interior e espiritual com o real"* (SEQUEIRA, 2010:18).

Parte 3: Uma nova dobra de tempo

3. Uma nova dobra de tempo

A criação de uma outra caixa

A mala que havia partido de São Paulo contendo apenas o álbum de Rodolfo, retornava a seu ponto de partida recheada pela multiplicidade de peças que a converteu definitivamente na mala de Rodolfo. Trazia seu corpo, ou todo corpo que pude ter como o dele: objetos pessoais, certidão de nascimento, fotografias dadas por seus colegas, mapas, livros, flores, sementes, penas de pássaros e diversos rolos 120mm das imagens que fotografei e que ainda se encontravam não reveladas, essências de possibilidades. Uma coleção sobre sua existência e também sobre as encruzilhadas que sobrepueram os caminhos dele, de Marcelo e agora também os meus.

Abrir a mala era como abrir um baú cheio de tesouros, mesmo que por vezes fossem dolorosas relíquias de memória, afeto e saudade. Seu conteúdo transitava entre o campo da imagem e da palavras, entre verbo e ver, entre objeto e poesia. Em minha frente encontrava uma arqueologia intensa, desprovida do rigor da ciência e abarcada pela leveza do memorialismo.

Meu trabalho era agora o de juntar peças, encontrar relações, pares e até chegar ao que fosse único, individual e sem paralelo. Era necessário estabelecer hierarquias, entender como seria composto uma narrativa a partir de todo material coletado, porém sem que as relações entre seu conteúdo e a história vivenciada fossem postos de maneira óbvia, etiquetando cada peça e catalogando o mínimo detalhe de sua existência. Era essencial deixar margem para a dúvida, para o mistério e para o não verificável. Afinal, *"o fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la"* (CALVINO, 2010:13).

De certa forma, a morte estava no centro da coleção, assim como no encontro entre as ausências de Rodolfo e Marcelo. O ato de colecionar, por si só,

carrega o peso de diversas mortes. Todo conteúdo de uma coleção, cada peça individualmente, está morta. No caso de coleções naturalistas essa característica é literal: borboletas, besouros, centopéias e demais insetos estão mortos em suas caixas. Metaforicamente cada objeto da mala de Rodolfo, coleção última da viagem, também havia sido tirado de seu ambiente, extraído de suas funções e de seu cotidiano. Não estavam mais vivos pela utilidade, mas foram transformados igualmente em borboletas taxidermizadas.

"Ao mesmo tempo, esses objetos adquirem uma nova vida, como parte de um organismo, como parte da imagem duplicada do colecionador, entidades que fazem suas próprias exigências, que criam suas próprias regras e transpiram seu próprio poder. Como relíquias, são mortos, e apesar disso muito vivos na mente do crente, do colecionador, do devoto. Sendo assim, formam uma ponte entre nosso mundo limitado e outro, infinitamente mais rico, da história, da arte, do carisma, do sagrado – um mundo de suprema autenticidade e portanto uma utopia profundamente romântica. Por intermédio deles, o colecionador pode continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidad" (BLOM, 2003:177).

Fui assim entendendo minha própria coleção, sua subjetividade, sua linha de força e sua sequência narrativa que começou antes mesmo de viajar e terminava agora na mímese do gesto de Rodolfo de catalogar sua memorabilia em um álbum. Porém a minha coleção não era a dele e, nesse ponto, Marcelo teve um papel decisivo em estabelecer uma mediação entre nossos territórios e propriedades. Não era um álbum a ser manufaturado a partir das recordações de viagem, mas uma outra caixa, o elo entre nossas histórias.

A caixa deveria conter mais do que a planificação de registros do álbum: postais, folhetos, bilhetes e mapas. Ela se abria a tridimensionalidade de outros objetos catalizadores de memórias. Bastava olhar atentamente para a coleção resultante, manuseá-la para compreender como eles deveriam se dispor dentro da caixa. *"(...) os colecionadores são os fisiognomonistas do mundo dos objetos. (...) Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos."* (BENJAMIN, 1987:227). E assim se fez uma caixa.

A caixa final é composta por:

- Um objeto pessoal de Rodolfo, algo que pudesse expressar sua materialidade. Escolhi a moeda do Banco da República, onde se pode ver, cunhada em bronze, a janela da sala onde trabalhou;

- Um objeto indicial que conecte as duas viagens, representando a dobra de tempo, ao mesmo tempo em que representa a materialidade de um objeto meu: a xícara do Clímax Hotel, lugar em que Rodolfo se hospedou 32 anos antes em Curitiba;

- Um objeto da caixa de Marcelo, meu irmão, representando a materialidade de sua ausência. A palavra saudade, gravada em metal e que ficou em seu túmulo cumpre papel fundamental ao se constituir como elo entre ambas as histórias. Se a dobra do tempo presente na caixa tem o passado e o futuro como seus dois lados, o vinco determinado pelo presente opera o tempo da espera, o tempo da saudade, agora materializado;

- Uma carta endereçada a Rodolfo e escrita pouco depois da descoberta de sua morte. Nessa carta está descrito o conceito da presença da ausência, assim como expressa o desejo de refazer uma de suas viagens como forma de encontrá-lo;

- Um álbum dividido em duas partes. No início da encadernação estão algumas reproduções do próprio álbum de Rodolfo, acrescido de alguns duplos, como o postal da Rainha Elizabeth que encontrei em uma feira de antiguidades no Rio; uma outra foto de grupo em frente ao Palácio de Versailles, dada por Andrés Yañez; documentos do banco e pessoais como sua certidão de nascimento. Nessa primeira parte o duplo se faz como relação direto, a própria duplicação dos materiais originais reencontrados em feiras e mercados.

A segunda parte corresponde a uma encadernação feita com o papel

original do álbum de Rodolfo (sobraram 20 folhas sem uso em seu álbum) e cataloga a última viagem, de Montevideo ao Rio de Janeiro, já misturando postais, folhetos, recibos e vistos colecionados por Rodolfo e também por mim.

- Um conjunto de 16 textos memoriais, soltos, sem ordem de leitura definido, narrando alguns acontecimentos da viagem como o encontro com Carlos Camara, a visita a Andrés Yañez, o caminho entre a casa e o cemitério onde Rodolfo está enterrado e outras impressões sobre a viagem. Na frente de cada texto estão as imagens fotografadas por mim na viagem de retorno, as *"exibições da ausência"*. Funcionam como se fossem postais, mas não no formato tradicional, criando fragmentos de memória para serem lidos como tal. O conceito de escrever estes textos depois da viagem e não como um diário de bordo, reforça sua característica memorial. Relata-se o que se lembra e não necessariamente o todo vivido, já que *"descrever um acontecimento ou encontro é a melhor forma de prestigiá-lo, imprimindo-lhe nuances talvez ocultas no momento em que ocorre, reforçando, assim, o privilégio de haverem existido"* (SEQUEIRA, 2010:24).

A caixa opera, dessa maneira, como um atlas, um conjunto de mapeamentos distintos que tem em seu centro o mesmo tema. Porém um atlas sem o rigor de definições precisas, cientificismos catedráticos, mas sim uma catalogação com a leveza pertinente a poesia, ao texto circular, aquele onde suas partes se complementam formando combinações infinitas de compreensão sobre o tema central. A caixa é, porfim, arqueologia, já que *"a arqueologia nasce de uma saudade, da busca de vestígios de que fomos mais além de nossa história imediata. Curiosidade das origens e mais uma parábola sobre nossa vida e nossa morte. Trazemos para vida o que já morreu e o que morreu nos permite viver e prolongar a vida de alguma maneira"* (GEBARA, 2010:42).

"Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores

antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresenhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora."
(BARROS, 2004)

4. Considerações finais:

"Las cosas por su nombre", apresentado aqui como monografia e caixa-coleção é o primeiro resultado de um processo relacional iniciado em janeiro de 2011. Relação essa que, às vésperas de completar dois anos, coloca-se como estudo abarcando suas distintas etapas: pré-viagem (parte 1), a viagem (parte 2) e o pós-viagem (parte 3). Mais do que um estudo de caso cronológico, o projeto, assim como sua divisão em distintas etapas, possibilitou-me a percepção de um campo de interesse e estudo para minhas pesquisas fotográficas: a memória, o colecionismo e a sobreposição de tempos como linhas narrativas.

O exercício de estabelecer uma metodologia de leituras, fichamentos e orientação, concomitante a criação da caixa, fez da monografia um novo jogo de duplicidade no qual o espelhamento se dava ao buscar o reflexo em teorias que dialogassem com o tema proposto. Entre muito teóricos, Benjamin, Calvino, Flusser, Blom, Merleau-Ponty, Gebara, Saer e o poeta Manoel de Barros se apresentaram como interlocutores. Palavras que habitavam imagens, que por sua vez voltavam a ser palavra.

"Las cosas por su nombre", que em português encontra um paralelo em nosso "dar nome aos bois", também concentra em sua essência uma relação de duplicidade; ao mesmo tempo em que revela o nome das coisas trazendo luz ao olvido, também é declaração de encanto e amor, como quando o amado jura tudo que faria em nome do outro.

Encantamento é também a razão de ser da caixa e das coleções que se cruzam. O álbum é trazido à vida ao se refazer a viagem, um prolongamento de sua história, um anti-atestado de óbito. Pelo encanto a vida continua ali, pulsante, percorrendo a mesma estrada e encontrando um duplo em outra ausência, outro anti-atestado de óbito.

Por fim, o ato fotográfico contido nesse estudo se desloca do momento da tomada fotográfica, para se diluir nas fenomenologias da saudade e da

ausência, resultando na busca por uma imagem que transcendesse o aqui e agora em detrimento do futuro do pretérito; a dobra de tempo que une o que já foi, ao que ainda será. *Así lo hice las cosas por su nombre.*

5. Referências Bibliográficas:

BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas, a infância.* 2004.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara.* Lisboa : Edições 70, 2009.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas.* São Paulo: Brasiliense, 1933.

BENJAMIN, Walter. *Passagens. Belo Horizonte : UFMG, 2007.*

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II - Rua de mão única.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOM, Philip. *Ter e Manter.* São Paulo : Record, 2003.

BOFF, Leonardo. *Os sacramentos da vida e a vida dos sacramentos, Petrópolis, RJ : Vozes, 1975.*

CALVINO, Italo. *Coleção de areia.* São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Italo. *Cidades Invisíveis.* São Paulo : Companhia das Letras, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico.* Campinas : Papyrus, 1993.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

GEBARA, Ivone. *O que é saudade*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

REBELLO, Patrícia. *Péter Forgács: Arquitetura da Memória*. São Paulo, 2012.

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

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires : Ariel, 1997.

SEQUERIA, Alexandre Roriz. *De Lapinha da Serra ao Mata Capim*: UFMG, 2010.

6. Anexo: Imagens da Caixa







