

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO

FAAP – PÓS GRADUAÇÃO

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO LATO-SENSU EM
FOTOGRAFIA

JÉSSICA OLIVEIRA MAURÍCIO DA SILVA
MANGABA

lapso

SÃO PAULO

2012

JÉSSICA OLIVEIRA MAURÍCIO DA SILVA
MANGABA

lapso

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

M277L Mangaba, Jéssica Oliveira Maurício da Silva
Lapso / Jéssica Oliveira Maurício da Silva Mangaba.
São Paulo -- 2012.
69 f.: il. color. pb ; 21 cm.

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

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

CDD - 770
CDU - 77

JÉSSICA OLIVEIRA MAURÍCIO DA SILVA

MANGABA

lapso

Monografia apresentada à FAAP Pós-Graduação, 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)

AGRADECIMENTOS

aos meus pais, pelo amor, companheirismo e confiança.

a todos que fizeram parte, de formas variadas, do desenvolvimento deste trabalho:

Breno Rotatori, Marisa Rotatori, Simone Spilborghs, Dayane Araújo, Marcella Camillo, Andreia Perussi, Ilana Lichtenstein, Ênio Cesar, Malu Teodoro, Diego Cardoso, Rodrigo Antônio, Paloma Klein, Ana Beatriz Elorza, Ziggy Waters, Millard Schisler, Lívia Aquino, Eder Chiodetto, Pio Figueiroa, Ronaldo Entler, Georgia Quintas,

e as minhas irmãs,
Juliana e Laura, por existirem.

RESUMO

lapso é uma pesquisa sobre rupturas na imagem fotográfica a partir de rupturas emocionais e afetivas. Tendo como ponto de partida o término de um relacionamento – fortemente ligado à fotografia –, o trabalho traça um caminho de possibilidades dentro da imagem fotográfica a partir da apropriação de imagens nas quais estou presente visualmente como referente e também no processo de criação.

Assumindo uma postura autoral enquanto referente, proponho discutir aqui a possibilidade de ação e deslocamento dentro da imagem fotográfica na qual eu, como punctum, me retiro da imagem em um processo de apagamento e ressignificação. Transformando o que poderiam ser retratos subjetivos em paisagens esvaziadas.

A pesquisa é permeada por questões que se referem a relação de memória e esquecimento com a fotografia, bem como deslocamentos do e no tempo da imagem.

ABSTRACT

lapso is a look into the rupture of the photographic image following emotional ruptures. It begins with the end of a relationship – one with strong photographic ties. It then traces the path of possibility inside the photographic image from the appropriation of the images in which I am present visually, as a reference, and also in the creative process.

Assuming an authorial position, whilst being a reference, I propose to discuss here the possibility of action and shift inside the photographic image in which I, as a punctum, retire from the image in a process of shutting down and resignation; transforming what could have been subjective portraits into empty landscapes.

The search is permeated with questions referring to the photographic relationship between memory and forgetting, as well as shifts of and in the time of the image.

ÍNDICE

Introdução	9
1. Rasgos e rupturas na imagem fotográfica	11
2. À contemplação o vazio	32
3. lapso	45
Considerações finais	59
Bibliografia	62
Anexo	64

INTRODUÇÃO

lapso, enquanto espaço intervalo falha omissão e ausência – sem separação –, introduz e relaciona a fotografia em um tempo transitório. Um tempo no qual é possível acessar e modificar a imagem a partir de abstrações.

Um tempo de deslocamento, inicialmente atrelado às potencialidades de personificação da imagem fotográfica, de forma a impulsionar sentimentos e assim gerar ações.

Tendo como ação explorada o apagamento, sugere a fotografia como possibilidade de transformação e ressignificação enquanto imagem e experiência. De forma a discutir o elemento referencial da imagem e a potência de sua ausência.

Assim, a pesquisa desenvolvida a seguir trata de uma fotografia que, além de trazer a tona sentimentos e lembranças, trás o impulso da destruição da imagem – como a comum ação de rasgar ou riscar fotografias que contém pessoas que de alguma forma não farão mais parte do conjunto de memórias a serem guardadas –, mas aqui tratada como transformação. Não há rasgo ou risco, há a omissão do que estava presente. Configurando a imagem como uma nova imagem. Dando a ela uma outra possibilidade de existência visual.

1. Rasgos e rupturas na imagem fotográfica

Desde o final do século XIX, com a popularização da fotografia quando a Kodak apresentou uma câmera com mecanismos que não dependiam de um fotógrafo com muitos conhecimentos técnicos para operá-la, a imagem fotográfica ficou incumbida de preservar o imaginário familiar; conservando momentos, encontros, ritos e pessoas em papéis que durariam até quando suas emulsões pudessem ser vistas ou enquanto essas imagens fossem necessárias. Enquanto ainda fossem objetos de culto. A fotografia, em especial a familiar, parece então estar envolta de uma aura que nos leva à cultuação, aura esta cuja determinação é dada a partir de laços emocionais e afetivos que agregamos às imagens.

André Rouillé, em *A Fotografia entre Documento e Arte Contemporânea*, estabelece a

seguinte relação ao que cultuamos na imagem fotográfica:

"Essas relações recíprocas entre as coisas e os sinais tem uma conotação particular com a fotografia de família, especialmente quando aí se exprimem, de maneira intempestiva, conflitos e dramas. A força de um ressentimento pode de fato conduzir à mutilação de uma imagem por supressão ou por corte, ou pela sua retirada do álbum. Esses atos iconoclastas, ditados pelo sofrimento ou pelo rancor, mostram a dimensão das paixões concentradas sobre as imagens, mas também a força que elas contém. Tais ações recíprocas entre as imagens e as coisas podem ir até a confusão simbólica, em particular na

família, onde a proximidade fotográfica da imagem-impressão com os modelos conjuga-se com a proximidade afetiva."¹

Fica posta então a carga de relações emocionais e afetivas que a fotografia carrega, quase como se personificasse uma pessoa e todas as sensações e sentimentos ligados à ela. Mas afinal, que poder é este que a fotografia possui, que traz a tona o impulso da destruição de uma imagem, como se assim resolvesse ou acalmasse alguma angústia que levou a tal ação?

A fotografia é, por si só, um dos meios mais potentes de impulsionar sentimentos diversos. Por tratar de temporalidades específicas, o ocorrido contido nela desperta sentimentos ligados, principalmente, ao passado, como a nostalgia e a saudade. Não sendo somente a fotografia capaz de nos fazer passar por tais experiências, mas, por

¹ ROUILLÉ, 2009, p. 187 e 188

sua popularidade, determinou um espaço diferente em relação a outras representações imagéticas.

A fotografia alcançou um espaço no imaginário das pessoas. Os signos que ela trás remete-nos a um tempo e ação que não lembraríamos tão facilmente. Principalmente se considerarmos a capacidade que temos de alterar os fatos da nossa lembrança. Por isso, a carga de sentimentos que encontramos em fotografias – que muitas vezes exercem diálogos específicos com quem as observa, uma vez que o álbum de família costuma ser interessante somente para quem participa dele de alguma forma – cria uma tensão entre a imagem e o receptor.

Quando a realidade do presente não é mais a mesma daquele sentimento que circundava nas imagens que tratávamos com carinho, uma ação precisa ser feita. Muitas vezes sentimos a necessidade de nos desfazermos de determinada lembrança, quebrar com aquele sentimento que

não é mais o mesmo. É quando a imagem vira um incômodo. Ela simboliza um tempo, um sentimento e uma realidade que não é mais equivalente. Simbolicamente, agimos nessas imagens: rasgamos, riscamos e descaracterizamos de forma a encerrar um ciclo presente nelas.

Bilder von der Straße (1982-2012), do alemão Joachim Schmid, é um trabalho, em processo, no qual ele recolhe nas ruas fotografias que foram perdidas ou descartadas. As imagens que compõem sua pesquisa "representam a perda de lembranças pessoais e também a rejeição ativa de que foram alvo." ²

² COTTON, 2010, p.213



No.83, Berlin, July 1990



No.140, Belo Horizonte, August 1992



No.217, Los Angeles, March 1994



No.316, Paris, August 1995



No.344, Berlin, December 1995



No.629, Berlin, November 1999



No.460, Rio de Janeiro, December 1996

Para Joachim,³ imagens são disparadores de imaginação e a destruição de imagens é um disparador ainda maior. Naturalmente pensamos no por que de uma imagem ter sido destruída, criamos situações, enquanto deveríamos aceitar que nunca saberemos com certeza. E é nesse ponto, quando não temos certezas mas possibilidades, que está um dos aspectos que ele acredita ser o de maior interesse no trabalho. Essas imagens-disparadores, por assim dizer – e aludindo ao que Gaston Bachelard acredita serem, quando nos diz que a imagem é obra pura da Imaginação Absoluta, que extrai todo o seu ser da imaginação –, potencializam interlocuções e vivências.

É, de alguma forma, a experiência do trabalho da italiana Moira Ricci, intitulado *20.12.53 - 10.08.04*, no qual ela, ao perder sua mãe, se coloca nas fotografias ao lado dela, numa construção simbólica de presença a partir da ausência.

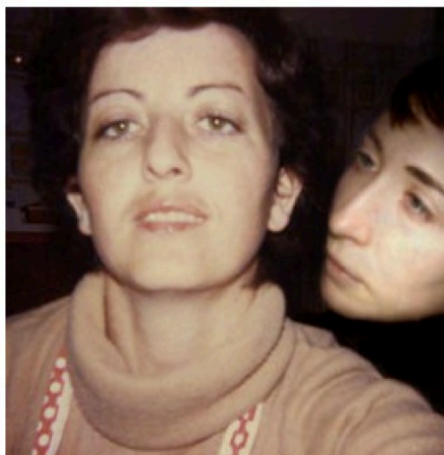
³ Com base em conversas trocadas por e-mail, em novembro deste ano











Meu trabalho não tinha uma ideia, mas um desejo, o de ficar com a minha mãe depois que ela se foi. Fui procurar as fotos dela para vê-la viva. E eu queria ficar com ela naquele momento. De modo que meu desejo era o de saltar para dentro da imagem. Quando eu trabalhava com isso, me sentia melhor, pois podia me ver perto dela para sempre. Dessa vez, a fotografia me deu a

possibilidade de entrar em um objeto, me tornando um objeto para ficar perto da minha mãe. Eu estou lá. Eu estava lá naquele momento porque eu me preparei com roupas, cabelo e maquiagem para entrar. A realidade e a ficção se misturam. Passado e presente se misturam para construir uma outra realidade, a que eu quero.⁴

Moira propõe uma outra relação de temporalidade quando salta, como ela diz, para as imagens ao lado da mãe, colocando o “agora” no que “já foi”, resgatando o passado ao mesmo tempo em que o presente o transforma e é transformado por ele. Dialogando diretamente com a linguagem temporal dos álbuns de família, na qual o passado é rememorado e tornado presente a

⁴ Com base em conversas trocadas por e-mail, no ano de 2009

partir dos sentimentos que as imagens despertam, o trabalho de Moira intensifica o que pode ser uma quebra de temporalidade, uma vez que essa relação com a fotografia dá-se a partir da intimidade e do laço afetivo com as pessoas presentes ou envolvidas à imagem; além de diminuir o espaço e o tempo estabelecido como espectadora, já que ela passou a fazer parte da imagem.

No ano de 2009 desenvolvi uma pesquisa que lidava com alguns elementos também presentes no trabalho de Moira. Intitulado *do álbum*, o trabalho consistia na construção de uma memória a partir de símbolos e indícios presentes nas fotografias do álbum de família do meu pai, motivada por uma relação de ausência da sua figura em dados momentos da minha vida. A fotografia era, então, a possibilidade de construção de paisagens e memórias inventadas a partir de indícios e fragmentos de uma memória.

Dessa forma, iniciei um processo de criação de imagens a partir de histórias que ouvia dele sobre sua vida; de fotografias que representavam acontecimentos; que apresentavam coisas que não poderiam ser vistas nelas mas que existiam nas lembranças dele e passaram, conseqüentemente, a existir na minha, numa espécie de lembrança adquirida.

Fotografei lugares como se fossem os percorridos por ele em épocas distantes e distintas – ao ponto de ele exclamar ao ver uma das imagens: “Nossa, essa foto é na Bahia!”, enquanto a imagem fora feita no Rio Grande do Sul –; fui a lugares onde viveu com sua família durante a juventude, como o cortiço no bairro do Jabaquara, conhecido como “navio parado”, uma ruína em processo de transformação; e, talvez o que eu considere como mais precioso em relação à imagem fotográfica e essa relação de ausências: construí fotografias de coisas que ele gostaria que houvessem sido fotografadas e não foram.

Sempre quis tirar uma foto com um caminhão, pois quando dirigi um não tirei foto. Hoje tive essa oportunidade. [...] Pois quando dirigi um Mercedes Baú, no ano de 1989 na Cohab José Bonifácio – era um Mercedes azul com faixas pretas –, foi muito legal.⁵

⁵ Anotação de Ivanildo Mangaba feita em 08/07/2009, dia em que foi realizada a fotografia no caminhão



Assim, o desenvolvimento do trabalho foi permeado por indícios do real, por idealizações e fabulações que, de certa forma, configuram o processo de lembrar-se de algo. Tendo então construída uma memória que se valeu de invenções fundidas entre o ocorrido, o imaginado e o idealizado.

Por conseguinte, foi traçada o que pode ser considerada uma linha de pesquisa em relação à minha aproximação com a fotografia, geradora de vivências e apreensões de temporalidades. A fotografia tornou-se para mim um lugar, uma morada que se constrói e modifica. Uma espacialidade de relações afetivas.

Inserida nessa espacialidade de relações chamada fotografia, a pesquisa a ser desenvolvida aqui trata, também, de rasgos como os encontrados por Joachim Schmid, e de deslocamentos como os de Moira Ricci, mas de dentro para fora da imagem. Na ação da ruptura, da reconstrução e restituição

de uma fotografia que em si não foi descartada, mas reconfigurada de sentidos afetivos, emocionais e visuais.

2. À contemplação o vazio

Pouco antes de iniciar as pesquisas referentes ao *lapse*, e mesmo antes de pensá-lo como um trabalho, estava refletindo em torno de como representar um certo tipo de esvaziamento na imagem fotográfica, reflexão esta iniciada após uma experiência de retiro que tive, na qual não podia fotografar o que vivia e pensá-las, de imediato, como imagens em que eu pudesse atribuir algum caráter descritivo, pois as vivências não eram necessariamente visíveis. Assim, passei a imaginar representações possíveis para o meu – até então entendido assim – distanciamento das “visualidades”. E quão difícil foi e é, já que nosso pensamento é composto por imagens que se associam a outras e outras. Construímos imagens de sensações, mesmo que não as possamos ver, mas de alguma forma identificamos semelhanças a partir de códigos já conhecidos por uma natural

associação. Ou como Henri Bergson nos permite entender quando diz que:

Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas no conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo-se que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte e por

outra, em sentidos completamente diferentes.⁶

Frente a isso, fui descobrindo que o que eu buscava era uma imagem do silêncio, de algum tipo de imensidão. Uma imagem de meditação. E que para isso ela deveria conter um esvaziamento de sugestões. Não poderia conter um elemento apelativo, que sugerisse a quem o visse que ele era o motivo da composição. Queria apenas o vazio, repleto de suas completudes. Repleto de ar.

Ao iniciar a minha movimentação nas imagens que compõem esta pesquisa,⁷ me removendo das imagens e esvaziando-as de seus referentes, passei a encontrar o vazio que procurava, que dava conta da representação do meu silêncio e reclusão. Vazio apenas por uma certa ausência de utilidade, mas não de coisa em

⁶ BERGSON, 2010, p. 21

⁷ Cujo processo se desenvolve no capítulo 3, lapso.

si.⁸ Que me fez pensar em como geralmente nos relacionamos com as imagens; no modo como buscamos acontecimentos; como esperamos ser surpreendidos por algo, algum detalhe, alguma sugestão que nos faça percorrer os caminhos que as imagens nos levam e deixam como possibilidade. E percebi que, a partir dessas movimentações, estava diante de imagens sem detalhes surpreendentes, sem grandes alusões e acontecimentos. Que finalmente possuía imagens sem caráter narrativo, apenas um espaço vasto para a ação da contemplação.

Kiarostami, Sugimoto e o vazio

Tendo as fotografias transformadas em paisagens esvaziadas de seus sentidos anteriores,⁹ apresentadas como espaços silenciosos de contemplação, atribui a algumas delas o sentimento

⁸ MELLO, 2009, p. 39

⁹ Processo desenvolvido no capítulo 3, lapso.

das paisagens do cineasta iraniano Abbas Kiarostami,¹⁰ e dos vazios e imensidões do fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto. A atribuição é relacionada ao sentimento do trabalho deles pois as paisagens esvaziadas aqui não necessariamente se aproximam as deles por semelhanças estéticas, mas pelo processo de distanciamento e encontro.

Nas fotografias de Abbas Kiarostami vamos de encontro ao silêncio – também presente em seus filmes – da contemplação. Existe um distanciamento do olhar que é construído para que, de alguma forma, o mistério da natureza se manifeste na paisagem. Essa construção, esse saber, passa pelo recolhimento, pelo apagamento de si – por uma espécie de exílio.¹¹

¹⁰ Cineasta iraniano nascido em 1940, ganhador da Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1997, com o filme *Gosto de Cereja*.

¹¹ Stella Senra, sobre a análise de Youssef Ishaghpour em *O real, cara e coroa*. Abbas Kiarostami; Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa de Youssef Ishaghpour. – São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004. p. 160

É “apagando-se”, não “interferindo”, que o fotógrafo “restitui” à natureza o que dela recebe, de modo que a sua recepção seja, ao mesmo tempo, a possibilidade para a natureza de se fazer presente nesse “retraimento” de sua aparição. Fruto da nossa contemplação contida, em vez de acarretarem uma “perda da aura”, como dizia Benjamin, ou de portarem a morte, como queria Barthes, as fotografias de Kiarostami têm [...] o dom de tornar presente natureza na sua própria ausência, fazendo do efêmero a imagem da eternidade.¹²

¹² Idem, p. 162



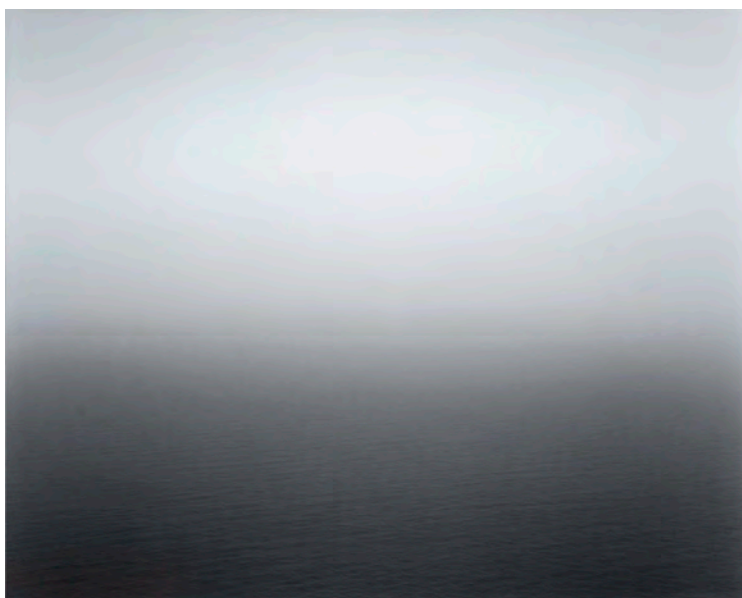


Um sentimento semelhante é despertado com o trabalho de Hiroshi Sugimoto¹³. Na série Seascapes, desenvolvida desde 1980, Sugimoto apresenta mais de 500 paisagens onde os únicos elementos presentes na composição são céu e mar. E o ar, que simbolicamente se torna “visível” dada a técnica utilizada por ele, de forma a muitas vezes fundir os elementos.

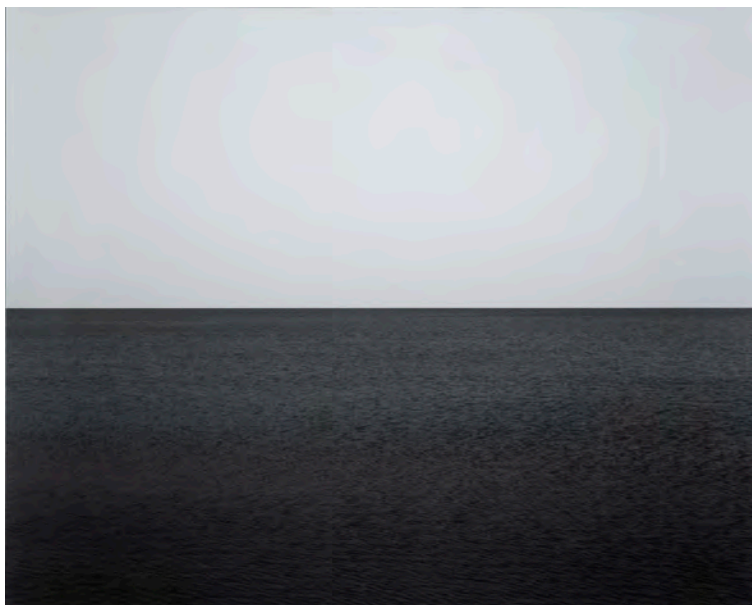


Seascape: Cascade River, Lake Superior, 1995.

¹³ Fotógrafo japonês nascido em 1948



Seascape: Aegean Sea, Pilon, 1990.



Seascape: Baltic Sea, near Rügen, 1996.

Ioana Parente de Mello, em sua dissertação de mestrado intitulada *Infinito instante: um olhar bergsoniano sobre o tempo nas fotos de Hiroshi Sugimoto*, desenvolve uma leitura sobre o olhar de Hiroshi que acredito ter pontos importantes a serem destacados aqui. Uma delas é a motivação em contemplar uma imagem, no que se refere à nossa disposição. Ioana insere o trecho de uma entrevista

de Sugimoto a Thomas Kellein em 1994, na qual diz:

As pessoas não se concentram mais. Elas não olham para alguma coisa por muito tempo. Nossos olhares estão sempre se movendo e procurando alguma outra coisa. Nós não temos mais momentos calmos e tranquilos para encarar alguma coisa.¹⁴

E sobre a questão referencial na imagem, Ioana sugere que

Essa falta de referente imediato nos afasta do tempo supostamente real – cronológico e objetivo – e com isso entramos no tempo da fotografia; [...] mesmo quando identificamos a figura como sendo água e ar não ficamos presos a um referente

¹⁴ MELLO, 2009, p. 20

pesado que acaba por dominar a foto e fazer nossa imaginação se imobilizar naquele instante definido.¹⁵

lapse se relaciona a esses trabalhos à medida em que sugere um afastamento do elemento referente na fotografia, numa proposição de negação do certificado afirmativo de presença na imagem fotográfica. Não negando a ação que acarretou a construção da imagem, a existência dos elementos constitutivos no quadro, mas a necessidade de um elemento único envolto do status da constatação. Num certo tipo de exercício de subtração, como propõe André Rouillé: “O desafio é nada menos do que subtrair a imagem da ditadura da referência, que aferrolha o pensamento sobre a fotografia.”¹⁶

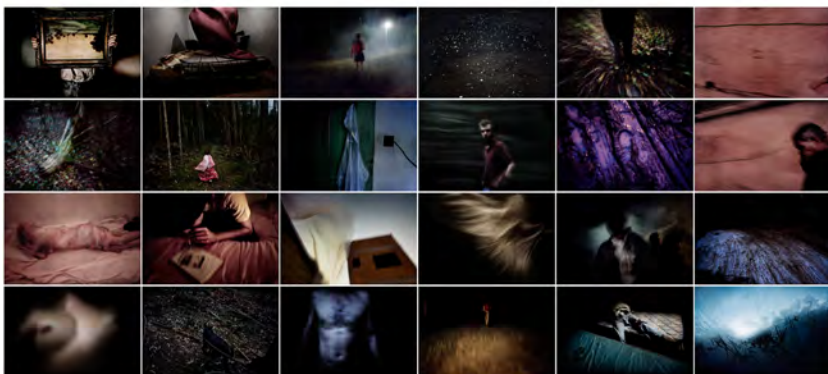
¹⁵ Idem, p. 24

¹⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 220

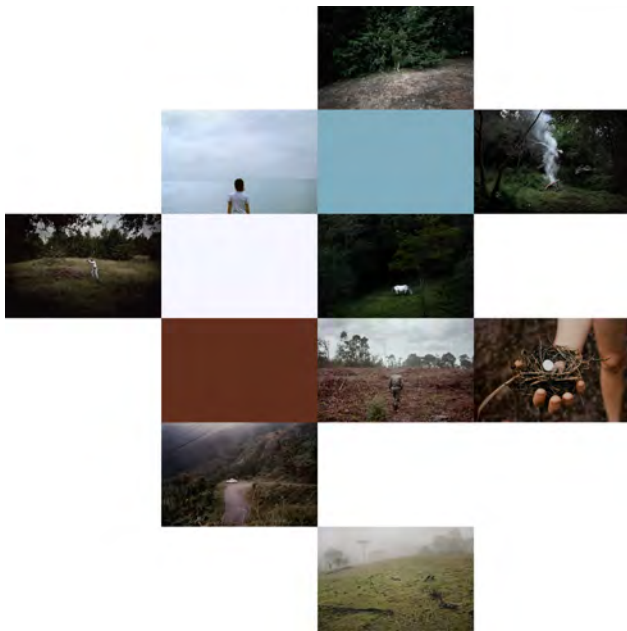
3. lapso

lapso é um trabalho motivado pelo término de um relacionamento profundamente ligado à fotografia. Acredito ser importante frisar que o trabalho tem apenas como ponto de partida uma questão pessoal, para assim tratar de conceitos da imagem fotográfica. Cabendo destacar algumas informações desse relacionamento a fim de situar o objeto fotográfico aqui explorado.

Assim, a pesquisa nasce de uma intensa relação com a produção do fotógrafo Breno Rotatori, em especial com os trabalhos intitulados *bloco de notas* e *sopro*, dos quais acompanhei estreitamente o processo de criação, estando presente como imagem, como parte do processo e com elementos ligados a mim.



bloco de notas
2009 – 2011



sopro
2009 – 2012

Com a ruptura e o processo de distanciamento, surgiu em mim uma nova relação com algumas imagens que compõem seus trabalhos. Um certo incomodo em estar presente em algo que simbólica e forçosamente passei a estar ausente; um despertencimento daquelas imagens e seus tempos e lugares, ao mesmo tempo em que aquela espacialidade continuava a me pertencer. Há pouco havia lido uma frase que dizia que *todo pouso é forçado*,¹⁷ que veio à mim com uma sutil agressividade, como a que está contida na ação de rasgar uma fotografia. Rompendo com algo antes estabelecido como unidade; desfazendo uma composição, forçando a desintegração.

Com essa delicada violência, fui tomada a tornar ausente a minha presença, me removendo das imagens de forma a forjar um esquecimento, gerando um quadro sem ações. Como se de um

¹⁷ Contida no vídeo *para thiago*, que compõe o trabalho *Contigo Quero Dividir Minha Solidão*, da artista visual Malu Teodoro.

crime eu removesse as pistas. Passando a possuir imagens que não aconteceram. Se aquilo antes contido nelas barthesianamente *foi*, ficou realmente estabelecido em uma ação do passado, pois não mais o é.

Iniciaram-se então alguns movimentos, em especial na imagem a seguir. Sendo o primeiro deles o de assumir uma postura autoral enquanto referente.



*sem título, da série
bloco de notas
2009 – 2011*

Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares [...] No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também afecções: é meu corpo. [...] Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo nada fazer. Examino mais de perto: descubro movimentos, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha.¹⁸

¹⁸ BERGSON, 2010, p. 11

Ali estou como autora da minha ação enquanto objeto fotografado. Enquanto punctum, inserida num espaço de tempo em que tenho o controle da realidade interior, do *silêncio da imagem*.¹⁹ No qual consenti a tomada de uma fotografia enquanto representava, também, a ação de estar sob direção. Ao mesmo tempo em que dirigia minha atuação frente a fabulação criada por Breno. O que me permite, então, desestabelecer os limites e fronteiras desse tempo fotográfico, deslocando o que fora escolhido como punctum e desdobrando o sentido da imagem. E voltar a imagem para modificar a ação visível nela, como se ela fosse – e aqui acredito que seja – um caminho, um destino que se alcança a partir de um movimento de abstração. Propondo que sim, nossos braços podem ser suficientemente longos para atravessar o abismo entre nós, sujeitos, e o mundo dos objetos.²⁰

¹⁹ KOSSOY, 2007, p. 154, 155

²⁰ Em *Uma Nova Imaginação*, capítulo do livro *O Mundo Codificado*, Vilém Flusser afirma o contrário. p. 164

Selecionei as imagens das quais eu removeria seus elementos,²¹ sugerindo sumiços no espaço passível de visualização. De forma que minhas afecções me levaram para o interior de cada imagem, a ponto de não mais poder ser vista em suas superfícies fotográficas. Fundi-me entre o céu e o mar, entre o breu e a fumaça, entre a escuridão interrompida por um corpo iluminado. Estabeleci desfechos para os seres em contínua ação dentro das imagens, como o cavalo se alimentando de capim e o homem cortando restos de lenha e gravetos.

Removi os personagens ligados a mim, removendo assim os pontos de “sustentação” das imagens, sugerindo o apagamento daqueles acontecimentos em imagem. A fim de esquecer-los enquanto associados a pessoa que outrora os tomou para si através da fotografia.

²¹ Com o uso de ferramentas do programa de edição de imagem Photoshop

Assim como, e geralmente por motivos relacionados a rompimentos, rasgam-se fotografias separando e desconfigurando as pessoas representadas nelas, passei a desconfigurar as imagens de seus sentidos iniciais de forma a gerar outras imagens – uma vez que muitas delas proporcionam essa ação, quando não seu apagamento total –, lidando com uma questão recorrente à fotografia: a memória. E com ela o esquecimento, seguido da ilusão.

Com frequência associamos pessoas à fotografias de forma a acreditarmos que, ao nos desfazermos delas, selaremos o término das relações com a pessoa/situação desfeita. Nessas circunstâncias, a crença do esquecimento está fortemente associada ao descarte e a ilusão de que é possível esquecer de algo ou alguém. Ou que, ao menos, esse ato simbolize alguma libertação em relação ao sentimento vivido.

Mas, como Andreas Huyssen aponta em *Seduzidos pela Memória* (2000, p.18): “Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida.”

Estaria eu então forjando, erroneamente, mais que um esquecimento mas um esconderijo em algum canto pouco acessado da minha memória? Frente a essa possibilidade, mais palpável do que a do esquecimento, passei a lidar com o aspecto ilusório da minha ação. Afinal, dificilmente – se não for de fato impossível – se esquece de uma situação vivida ou até mesmo imaginada com tanta intensidade. Como lidar com um vazio que tornou tão potente a ausência de algo que eu mesma removi se não com a ilusão de que posso não mais pensar no que antes estava ali presente?

Em Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica, E. H. Gombrich informa que não se pode fazer uso de uma ilusão e observá-la ao mesmo tempo. Ainda que a ilusão abordada por ele trate de uma visualidade, enquanto a ilusão discutida aqui percorra um caminho também visual mas mental, o exemplo por ele dado traça caminhos comuns as duas experiências.



Ao analisarmos a figura, em que tanto podemos ver um coelho como um pato, nos ocorre que:

Podemos, sem dúvida, passar de uma interpretação para outra cada vez mais depressa; ainda nos “lembraremos” do coelho

vendo o pato, mas, quanto mais tivermos consciência do que estamos fazendo, mais perceberemos que não nos é possível experimentar interpretações alternativas ao mesmo tempo. A ilusão [...] é difícil de descrever ou analisar, porque, embora possamos estar intelectualmente cômnicos do fato de que qualquer experiência deva ser uma ilusão, não podemos, a bem dizer, observar a nós mesmos tendo uma ilusão.²²

A partir disso, novos sentidos foram estabelecidos para os vazios que passaram a ocupar as imagens. Dando início a um segundo movimento sugerido pelo trabalho: o do

²² GOMBRICH, 2007, p.5

deslocamento do eixo da imagem, transformando a narrativa em contemplação sensorial, no qual o corpo sensório é formado por paisagens esvaziadas de sentidos. O vazio como espaço de contemplação.

As fotografias escolhidas para a subtração proposta em *lapse*, em sua maioria, sugerem outras fotografias. Tendo seus referentes apagados, o espaço de cada imagem se transforma de forma a ter relacionados a si novos sentidos. De forma que, a partir dessa transformação, voltei a encontrar somente o céu e o mar que ele fotografou enquanto eu os observava. Algo como retornar ao lugar a partir da imagem agora esvaziada. Assim como em uma imagem específica, na qual se perde toda e qualquer relação de presença ou indício de uma, pois o que pode-se ver agora é o preto total. O apagamento total. Essas fotografias, sem a minha figura, ao mesmo tempo que sugerem o todo, sugerem o nada. E eu, detentora da presença como

referente, suspeita enquanto imagem e autora da ação da remoção – da qual demonstro controle na maior parte do tempo de cada uma delas –, deixo o vestígio da falha. Como se cada fotografia fosse a cena de um crime onde entro e retiro qualquer possibilidade de prova e, em uma, falho. Não saio a tempo; permaneço em uma espécie de movimento, deixando os rastros do apagamento e da minha presença. Demonstrando a impossibilidade de deixar o espaço ocupado na imagem. A impossibilidade do esquecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(notas)

volto a contemplar o espaço sem ser notada. estou dentro e invisível na imagem; suspensa no silêncio da contemplação tão esperada. o silêncio de estar só é um processo.

a imensidão do nada. nada para ver: imagem por vir.

um quadro negro; sem luz. um mato verde, mata verde mata virgem. uma imagem um lugar a ser explorado, sem ponto branco, sem cavalo, sem lenha lenhador. sem o carro que levava minha minha mãe irmã e prima conduzido pelo pai que saiu subiu no morro e fotografou.

número um:

ato falho.

lembrar de todos esses elementos é lembrar que
não se pode esquecer.

número dois:

apagamento

ilusão

nela fiz morada;

esqueci.

número três:

acabo de voltar de uma viagem

tenho imagens novas

passei por uma estrada a caminho do interior

não vi ninguém. vi nada

[...]

encontrei tudo

BIBLIOGRAFIA

ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* / Henri Bergson. 4a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea* / Charlotte Cotton. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*: Vilém Flusser. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* / E. H.

Gombrich. 4a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* / Andreas Huyssen. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami; Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa de Youssef Ishagpour*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

MELLO, Ioana Caetano Alves Parente De. *Infinito instante : um olhar bergsoniano sobre o tempo nas fotos de Hiroshi Sugimoto* / Ioana Caetano Alves Parente de Mello. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

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

TISSERON, Serge. *Sonho, memória e alucinação. Elogio da realidade contaminada*. In *A Invenção de um Mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

ANEXO







