

Como arquitetar memórias na mudança: a história de uma inútil tentativa de edificação em plena queda

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Ana Paula Barbosa Ferreira Ottoni

**Como arquitetar memórias na mudança: a história de uma inútil tentativa de
edificação em plena queda**

Brasília
2023

Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo (UnB)
Orientadora

Prof. Dr. Luiz Carlos Pinheiro Ferreira (UnB)
Convidado PPGAV

Prof. Dr. Edson Rodrigues Macalini (UFPB)
Convidado externo

Profa. Dra. Karina Silva e Dias (UnB)
Convidada-suplente PPGAV

ANA PAULA BARBOSA FERREIRA OTTONI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Métodos, processos e linguagens

Orientadora: Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo

Brasília
2023

| Agradecimentos |

Agradeço especialmente à minha orientadora, Denise Camargo, pelo afeto, aprendizado, escuta ativa e pela confiança que, desde o princípio, me encorajou a prosseguir num trajeto tão instável; à minha filha, Ana Júlia e ao meu companheiro, Daibes, por todo o apoio e compreensão durante esse tempo circulante; à Karina Dias pelas “palavras-flecha” e pelo convite ao voo; ao Luiz Carlos Pinheiro pela análise tão generosa do meu trabalho;

ao Gê Orthof que é e sempre será um farol para o meu pensamento poético; aos meus amigos e colegas que sempre me incentivaram incondicionalmente, Sormani Vasconcelos, Fernando Pericin e João Almeida Neto; finalmente ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, pelo comprometimento e excelência que somente uma instituição pública é capaz de oferecer.

Poema de trás para frente

“A memória lê o dia
de trás para frente

acendo um poema em outro poema
como quem acende um cigarro no outro

que vestígio deixamos
do que não fizemos? como os buracos
funcionam?

somos cada vez mais jovens nas fotografias
de trás para frente a memória lê o dia”

Ana Martins Marques

| Resumo |

Este trabalho relata a pesquisa artística que tem como objeto a tentativa de criação de memórias a partir da experiência de instabilidade que a artista vivenciou em virtude de constantes mudanças de moradas em sua vida.

Discutem-se os meios pelos quais as imagens e/ou o fazer artístico podem favorecer a produção de uma memória autobiográfica, derivada da sensação de queda do corpo. A queda, aqui, é entendida como consequência da instabilidade e ao mesmo tempo lugar de percurso imagético, no qual serão investigados os entrecruzamentos e as possibilidades poéticas do imaginário, memória e deslocamento.

| Palavras-chave |

processos artísticos; queda; memória autobiográfica; imaginário; deslocamento.

| Abstract |

This work reports on artistic research that aims to attempt to create memories based on the experience of instability that the artist experienced due to constant changes of address in her life. The means by which images and/or artistic creation can favor the production of an autobiographical memory, derived from the sensation of the body falling, are discussed. The fall, here, is understood as a consequence of instability and at the same time as a place for an imaginary journey, in which the intersections and poetic possibilities of imagination, memory and displacement will be investigated.

| Keywords |

artistic processes; fall;
autobiographical memory; imaginary;
displacement.

| Voltas |

| | |
|-----|--|
| 9 | Instruções para leitura |
| 10 | Fragmentos da queda |
| 20 | a queda 24 moradas depois... começando pelo final |
| 33 | queda livre ou aprisionada? “Permeáveis” |
| 40 | ver pela escuridão Série “deserto” e “Objeto noturno” |
| 56 | memória sobre (des)memória “Apagamento em Vermelho” |
| 73 | fim da queda ou início do voo “A quem endereçar” e “Indícios de entropia na superfície” |
| 90 | inúteis saídas “quando fui lá fora fazer a indiferença” |
| 97 | no final, o começo Série “Queda arquitetada” |
| 106 | Algumas reflexões incorporadas pelo caminho |
| 112 | Companhias na queda |

| Instruções para leitura |

O trabalho pode ser lido dos seguintes modos:

1. dando uma volta;
2. em ambientes em que se alterne iluminação clara com luz negra;
3. contornando um balão;
4. entre um lugar e outro;
5. sentada(o) em uma escada;
6. em frente a um espelho;
7. flutuando em uma piscina;
8. removendo o pó da casa; ou
9. em viagem.

Observação: Os fragmentos da queda podem ser lidos em qualquer ordem, inclusive durante cada volta ou quando uma desaceleração no percurso for necessária.



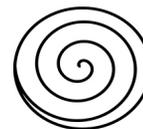
conto uma história.
não há sentido
negativo ou positivo.
trata-se apenas de um relato ondulante.

o sentido é espiral.
compensa seu peso a cada giro do
percurso.

o percurso é para baixo,
mas o olho é para cima.

olhando, é possível dimensionar o
espaço entre o início e o ponto atual.

fragmento da queda



para ondular,
a vertigem é minha companheira.
o deslocamento é circular,
mas circulando não volto para o mesmo
lugar.
quando estou próxima do ponto inicial,
sou conduzida a um novo ciclo

a direção é a queda.

fragmento da queda



durante o percurso,
quando paro de avistar o alto,
olho o que me cerca.
me deparo com os limites.

me pergunto se posso atravessá-los,
se há um outro fluxo,
uma entrada talvez.
mas o sentido é espiral.
quando estou perto de uma possível
travessia,
o curso me afasta desta
e me aproxima de outra.
não consigo transpor os flancos.

só me resta apenas observar o que há do
lado de fora
ou seria do lado de dentro?

fragmento da queda



esse mergulho profundo,
sem boias,
sem paraquedas,
se faz noturno.
não se sabe exatamente o que se vê,
a não ser por aproximação

medo e curiosidade;
vazio e acolhimento;
se entrelaçam
nessa queda para dentro.

fragmento da queda



minha queda aprofunda-se,
cada vez mais,
a claridade se faz menos presente a cada
volta.

esse ambiente a princípio intimidador,
começa a tornar-se confortável,
possuidor de uma atmosfera de aconchego.

não busco o insucesso
de desvendar o que não vejo.

fragmento da queda



as imagens que surgem nesse percurso
não são tão transparentes quanto
pareciam ser. mesmo bem de perto, uma
possível obviedade se faz enigma.

busco tecer uma rede
para amortecer-me,
aconchegar-me na queda.
no entanto,
minha tecitura é falha.

os defeitos já são detectados desde o meu
urdir,

fazem-se armadilhas para que eu continue
a cair.

minhas memórias,
que me familiarizavam com esse aninho,
estavam tomadas por uma só tonalidade.

não me era permitido ver alguns detalhes
que comprometiam toda a rede.
alguns nós estavam opacos pela falta de
contraste.
meu alicerce estava repleto de fissuras.

por isso, sigo ondulando.

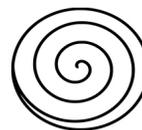
fragmento da queda



se eu olhar para baixo,
talvez possa enxergar e solo,
defrontar-me com o fim,
com um solo duro.
talvez ele possa para-me,
fixar-me,
quedarme.
seria essa a faculdade da dureza do solo?
dar a morrer?
eu,
na minha mínima existência,
no curso dessa queda,
poderia torná-lo macio?
deixar a morte

escapar-me?

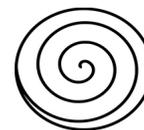
fragmento da queda



a morte é poeira,
é destinada ao voo.
se assenta,
basta a leve brisa
para que prossiga viagem.
ora, junta-se a outras substâncias
e sonha reviver.
mas não há solução.
não vive, mas existe.
sua existência é a prova da finitude.
do encontro com a dureza.
depois da queda.

a queda é impermanência e passagem.

fragmento da queda

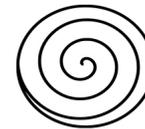


no serpenteio desse trajeto gravitacional
sou atraída por tempos distintos e
empilhados
que a memória insiste em não esquecer.

estou à deriva nesse abismo.
quanto mais me esforço para subir,
menos paro de cair.
esse gestual lábil,
em busca do equilíbrio vertical,
torna a incapacidade presente.
presente para a fruição da queda.

surpreendo-me.
encontro uma imensidão.
reivindicações de existência.
aspiro ser o meio
dessas presenças para fora.

fragmento da queda



>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor
incididunt ut labore et dolore magna aliqua.
Ut enim ad minim veniam, quis nostrud
exercitatione ullamco laboris nisi ut
aliquid ea commodo viverra maecenas
accumsan sit amet nisl.



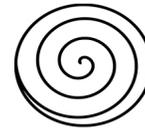
a queda 24 moradas depois...
começando pelo final

Quando ainda habitava a minha vigésima quarta morada me propus a fotografar os locais em que já havia residido até então. Como passei a maior parte da vida em Brasília, pensei que a realização seria muito simples. Já para os locais fora da cidade, em que não fosse possível eu estar presencialmente, buscaria imagens atualizadas pelo Google Street View. Sentia uma imensa necessidade de não perder aqueles lugares de vista, seus endereços e suas características. Tinha medo de esquecer-me por onde já havia passado.

Comecei minha despreziosa empreitada em uma manhã ensolarada, com temperatura agradável, perfeita para fotografias ao ar livre. Imaginei, inclusive, que terminaria rapidamente, pois o deslocamento de automóvel na cidade é relativamente tranquilo fora dos horários de mais fluxo. Como estava de férias, seria perfeito.

O procedimento planejado era composto por 4 passos:

1. Estacionar o carro no Bloco (nome dado aos prédios em Brasília, de modo geral) em que morei;
2. Fotografar a letra do Bloco (isso era importante para que não me esquecesse do endereço);
3. Fotografar a fachada do Bloco; e
4. Por fim, entrar no carro e seguir ao próximo lugar.



Comecei pelas primeiras quadras que morei, no fim da Asa Norte. Já de imediato, percebi algumas modificações nas edificações. Modificações estas brandas, sendo a arquitetura do bairro parte do patrimônio cultural e menos passível de grandes alterações. Muito embora não fossem de grande vulto, foram suficientes para provocar uma alternância constante entre o que me lembrava e o que estava a minha frente.

Sendo assim, constituía-se uma nova camada no meu processo de busca de criação de memórias. A cada confronto entre a paisagem que presenciava e a que me recordava, era disparado em mim um embaralhado sistema de ajustes memoriais e lembranças que despencavam no meu colo e que me faziam permanecer um tempo maior no local. Desse modo, fadada a aceitar a complexidade do que se descortinava diante de mim, as ações antes planejadas passaram a ser executadas do seguinte modo:

1. Estacionar o carro no Bloco em que morei;
2. Observar o Bloco e suas alterações (revestimentos, pinturas e acabamentos);
3. Fotografar o que havia permanecido na edificação e o que coincidia com as minhas lembranças;
4. Desviar do olhar do zelador incomodado;
5. Fotografar a letra do Bloco;
6. Fotografar a fachada do Bloco;

7. Passear pela quadra e verificar os pontos que me traziam recordações (jardins, quadras de esportes, passeios, banquinhos de concreto, árvores etc);
8. Fotografar o que mais achasse interessante;
9. Sentar-me em algum lugar, respirar, sorrir, chorar, resignar-me e beber água; e
10. Por fim, entrar no carro e seguir para o próximo lugar.



Minha obstinação não me deixava desistir, mesmo me sentindo bastante desconfortável. Continuei por outras quadras, jardins e parques que as compunham e cada vez mais as lembranças e memórias vinham a emergir e se sobrepor. O movimento do meu corpo obedecia repetitivamente a voz da irredutibilidade. E ela comandava: – Saia, levante-se, olhe para o alto, aponte, afaste-se, aperte, aproxime-se, aperte, caminhe, observe, sente-se, levante-se, sente-se, dirija. Movimentos repetidos copiosas vezes.

Em dado momento, lá pelo 9º ou 10º endereço, não sei mais ao certo, com a câmera na mão, olhando para cima, uma vertigem apossou-se do meu corpo tão repentinamente, que demorei a conceber o que estava acontecendo ali. Ia cair? Possivelmente. Honestamente não ficou registrado na minha memória se encontrei com o solo ou não. Só me lembro de retornar ao carro e pensar que naquele dia não dava mais para prosseguir com o projeto. Não deu mais naquele dia, no seguinte e nem em algum outro. Mudei-me de país sem concluir a tarefa. O que ficou foi o registro da sensação de queda no meu corpo e de tudo o que começou a rodopiar acima, ao redor e abaixo de mim.

Pensando sobre isso, nas relações entre as memórias que tentava construir e a consequência física pela qual passei, depreeni que aquela queda era o caminho para o contato com o meu intento em compor um tipo de memória autobiográfica.

Entendo que no evento descrito a queda revelou-se como um movimento que se impôs para a realização de um mergulho interior em busca de memórias e experiências que desejava tocar. As conexões do meu olhar com as imagens, com o fora, transformaram o meu corpo em um corpo-afeto, que foi acometido pela desestabilização. Esse movimento e a busca para além dos registros eram essenciais para a minha produção.

Neste fluxo ondulante, Gaston Bachelard socorreu-me. Em “O Ar e os Sonhos”, o autor

pondera que a queda por si mesma seria uma imagem pobre dinamicamente. Entende que a imagem da queda, se não associada à altura e ao regime da verticalidade, não produz efeito no plano de uma perspectiva aérea. Seu fim é o solo que a faz estática.

Nos sonhos, por exemplo, a potência da queda é o desenrolar do percurso para baixo, no qual, quando estamos a ponto de tocar o chão, despertamos.

O autor afirma que a imaginação dinâmica seria composta de movimentos ativos, do ímpeto, da subida, os quais ele chama de imagem positiva. Já a queda seria um movimento passivo, uma “doença da imaginação” da subida (BACHELARD, 2001, p. 95).

O sujeito da queda não teria vontade sobre ela e seria apenas conduzido pela gravidade, ou seja, uma imagem negativa.

Por essa razão, Bachelard assinala que para tornar a queda interessante, do ponto de vista do imaginário, devemos entendê-la como uma “ascensão invertida” (2001, p. 16). Desse modo, para conduzir-nos à imagem da queda, seria necessário descrever o que vemos e sentimos no decorrer do percurso descendente, como por exemplo, quais as sensações impingidas ao sujeito, o que se vê durante o trajeto e o quão acentuado é o nosso desejo de manter-nos de pé.

Nesse sentido, a vertigem, um mal causado por doenças subjacentes, em geral, seria para o autor, no âmbito dos esforços do sujeito para não cair, exatamente o que confere à queda o que ele chama de “psiquismo ondulatório” (BACHELARD, 2001, p. 97).

Essa ondulação seria derivada do movimento entre consciência e inconsciência, vida e morte, resistir ou entregar-se ao chão.

Para o autor, a presença marcante da queda no psiquismo estaria conectada ao medo infantil de cair.

Contudo, inclino-me a supor que a movimentação da criança é corajosa, ousada. Se cai, levanta-se e volta a arriscar-se. Parece-me que a experiência mais marcante neste momento pueril da vida é a da descoberta, e não a da queda. Já no adulto, o temor em cair é muito mais acentuado. Em geral, o adulto tende a ser mais cauteloso e procura a evitar situações de declínio.

Todavia, a queda também é associada ao imaginário moral. Não raro, personagens da literatura são acometidos por uma queda física, seja acidental, por vertigem ou por desmaio, em decorrência de infortúnios, de culpa, de conduta considerada errônea ou de má fé.

Neste caso, a queda é imaginada como punição ou como um momento de queda em si, de uma virada moral da personagem. Com relação ao desmaio, por exemplo, Bachelard o aponta como uma “queda ontológica em que desaparecem sucessivamente primeiro a consciência do ser físico, depois a consciência do ser moral” (2001, p. 98).

Provavelmente, a queda do psiquismo está, para os adultos, muito mais associada às questões morais do que às físicas propriamente ditas, embora a sensação física, em alguma instância apresente-se como o desconforto que deriva da queda moral.

Ícaro, em *As Metamorfoses*, de Ovídio, voa com um aparato elaborado por seu pai, Dédalo. Contudo, quando começa a divertir-se com voo é punido com o derretimento de suas asas.

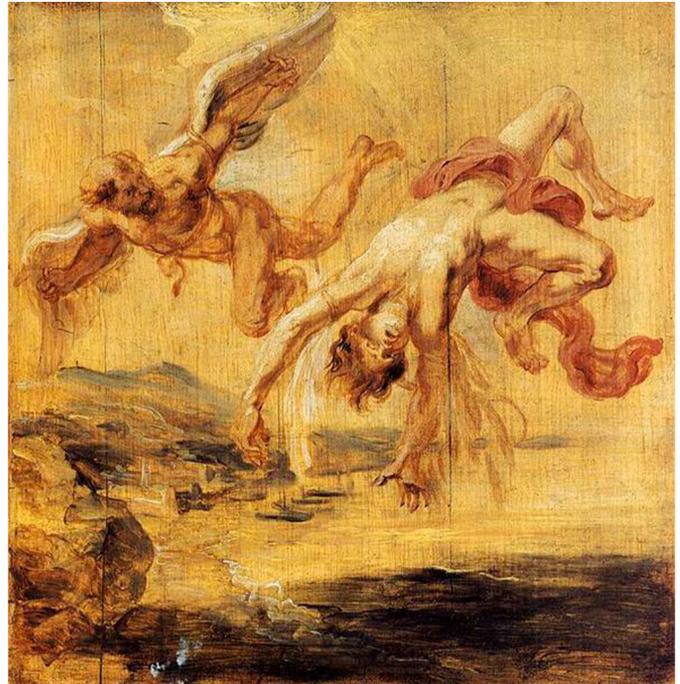
Equipando também o filho, disse: “Voa a meia altura, Ícaro, recomendo-te, para que, se fores demasiado baixo, o mar não pese nas penas, e demasiado alto, não as queime o fogo.

(...)quando o rapaz começa a achar gozo no audacioso voo e se afasta do guia. Arrastado pelo seu fascínio pelo céu, rumou para as alturas. Ora, a vizinhança do sol voraz amolece as odoríferas ceras que colavam as penas: a cera derrete-se. Bem lá agita o rapaz os braços nus, mas, sem asas para bater, não logra apanhar ar algum.
(OVÍDIO, 2007 p.202)

A punição de Ícaro é materializada em um corpo desobediente. Um corpo que inicialmente não quer descer e, por conseguinte, um corpo que cai apesar do seu desejo ser voar cada vez mais alto. Ícaro não tem controle sobre o seu corpo. No entanto, embora a narrativa nos direcione ao aspecto moral de sua desobediência em relação às instruções emanadas pelo seu pai, quando nos voltamos para o campo da pintura, temos interpretações distintas sobre a queda em si. Entre as numerosas representações sobre a obra de Ovídio, Peter Paul Ruben conduz o nosso olhar para o posicionamento dos corpos do pai e do filho. A queda de Ícaro é também estética, representada em um corpo fora de controle, observado de perto por Dédalo.

:

Já Bruegel, nos apresenta uma paisagem com Ícaro caído no mar. Somente suas pernas são visíveis. Embora o corpo de Ícaro seja apenas um pequeno detalhe na pintura, o título da obra “Paisagem com a Queda de Ícaro ” já desloca o nosso olhar em busca do personagem. Interessante observar que em ambos trabalhos Ícaro não está morto. Mesmo em Bruegel, o que vemos ainda é uma descrição da queda, do modo como o corpo de Ícaro se comporta e com o que ele se depara, seja com o olhar do pai, seja com a visão das águas, ou ainda com a indiferença de um pastor de ovelhas.



A Queda de Ícaro, 1636. Peter Paul Rubens. Óleo sobre tela. Dimensões: 37 x 37 cm. Localização: Museu Real de Belas-Artes da Bélgica. Imagem disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/the-fall-of-icarus-1636>> Acesso em: 03/11/2023.



Paisagem com a Queda de Ícaro (De val van Icarus), 1560. Pieter Bruegel, “O Velho”. Óleo sobre tela. Dimensões: 73,5 x 112 cm. Localização: Museu Real de Belas-Artes da Bélgica. Imagem disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/pieter-bruegel-o-velho/paisagem-com-a-queda-de-icaro-1560>> Acesso em: 03/11/2023.

A queda que impulsiona o meu interesse é a relacionada ao devaneio, a do percurso. Um devaneio que não é psíquico e sim fenomenológico e consciente. Ele se faz entre o início e o final do meu percurso, durante o estiramento desse espaço/tempo de declive. Percebo que a minha queda começou muito antes daquela vertigem e que, por isso, o meu relato pode ser anacrônico, assim como a minha inútil tentativa de arquitetar memórias.

>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor
incididunt ut labore et dolore magna aliqua.
Ut enim ad minim veniam, quis nostrud
exercitatione ullamco laboris nisi ut
aliquid ea commodo viverra maecenas
accumsan.



queda livre ou aprisionada?

Recordo-me que há algum tempo, após um exercício de estranhamento sobre caminhos percorridos cotidianamente, no qual utilizei a linguagem fotográfica para elaborar os registros, encontrei, entre eles, a imagem da escadaria localizada no corredor dos fundos do prédio em que morava na época. Uma escadaria cinza, sem qualquer ornamento. Uma imagem desértica que me afetou de imediato. A partir desse momento um processo produtivo foi ativado, impulsionado pelo desejo de investigação sobre aquele afeto.

Em “Lo Infraordinario”, Georges Perec suscita o leitor a indagar o modo de como a sociedade vê e se relaciona com o que a ela é apresentado como relevante.

O autor coloca em questão a importância do que é noticiado nos periódicos, do que pode ser considerado monumental, dos escândalos e das grandes catástrofes, para argumentar que não sabemos quase nada sobre o nosso cotidiano e que, ao não observarmos o banal, não o interrogamos.

Nós não o questionamos, ele não nos questiona, não parece constituir um problema, nós o vivenciamos sem pensar nele, como se não transmitisse nenhuma pergunta ou resposta, como se não fosse portador de nenhuma informação¹. (PEREC, 2013, p. 15)

¹“No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información.”

Ao imenso conjunto de acontecimentos banais, coisas, fenômenos e espaços relacionados ao cotidiano, Perec denomina de extraordinário (2013, p. 14). Recorrente na obra do autor, a potência narrativa se desenvolve a partir do cotidiano.

Deste modo, ao indagar aquela imagem tão banal, descobri que estava inelutavelmente conectada à minha infância. Quando era criança, inúmeras vezes, eu e minhas amigas brincávamos sentadas nos degraus de escadas similares, nas ocasiões em que chovia, em circunstâncias em que os nossos pais não queriam nos perder de vista ou quando estávamos apenas buscando alguma privacidade. Era uma situação bastante usual.

Na opinião de Perec, em “Especies de Espacios”, as escadas não são muito investigadas, contudo, ele próprio se indaga sobre como fazê-lo e limita-se, nesta obra, ao trecho a seguir:

Non pensamos muito nas escadas. O mais bonito das casas antigas eram as escadas. E é o mais feio, o mais frio, o mais hostil, o mais mesquinho dos edifícios de hoje. Devemos aprender a viver muito mais nas escadas. Mas como?² (PEREC, 2001, p.67)

Ainda sondando aquela imagem hostil e cinza, e a contrapondo às minhas lembranças, achei curioso encontrar, quando criança, privacidade em um lugar que tem a passagem como essência. Entretanto, naquele espaço havia um abrigo, não análogo a uma casa, mas havia um sentido de acolhimento.

Em decorrência desta memória, me pus a investigar mais sobre aqueles espaços e pude constatar que, além de locais de passagem, eram espaços de ornamentos relegados à intimidade. Os objetos que eram dispostos pelo moradores, próximos às portas dos fundos dos apartamentos, não eram destinados ao descarte. Entretanto, não eram mais dignos de estarem no local próximo da porta principal. Ocupavam sim, mas com algum acanhamento, o memorial material do habitante.

Apesar disso, permaneciam como indícios que revelavam algo dos moradores, pois estavam presentes ali, ao lado da porta da habitação.

² “No pensamos demasiado en las escaleras. Lo más bonito, lo más frío, lo más hostil, lo mas mezquino de los edificios de las escaleras. Pero ¿cómo?”

Nas portas principais, o que se podia constatar, era a impessoalidade dos projetos de decoração. Já no outro lado, havia alguma exteriorização do morador.

As portas atuam como barreiras e ao mesmo tempo abrem passagens, dão permissão à entrada. Percec analisa que a porta delimita o privado, que detém os objetos, os móveis e o público e, assinala que para que se acesse um lado ou o outro, é necessária uma permissão:

Não se pode passar de um para o outro deixando-se levar, não se pode ir de um para o outro nem num sentido nem no outro: é preciso uma senha, é preciso cruzar a soleira, é preciso mostrar que tem carta branca, você tem que fazer uma comunicação, como o preso que se comunica com o exterior³. (PEREC, 2001, p. 67)

³ de las casas antiguas eran las esclarelas. Y son lo más feo, hoy em día. Deberíamos aprender a vivir mucho más em

Me pergunto se seriam os tais objetos espécies de códigos capazes de movê-las um pouco, ao ponto de me permitir entrever o outro? Bachelard entende a porta como um “cosmos do entreaberto” e que o homem seria o próprio “ser entreaberto” (2008, p. 225)

Curiosa, ao percorrer os andares, pude verificar que, de algum modo, os moradores de uma edificação inserida em uma cidade que teve como um dos pilares do seu projeto, a padronização de moradias, ruas, sinalizações e deslocamentos, mostravam-se, de alguma maneira, por meio das portas localizadas nos fundos dos prédios.

³“No se puede ir de uno a outro dejándose llevar, no se passa de uno a outro ni em um sentido ni em outro: es necesaria una contraseña, hay que franquear el umbral, hay que demostrar que uno tiene carta blanca, hay que efectuar una comunicación, como el prisionero que se comunica con el exterior.”

Assim, de modo a minimizar alguns limites e, quem sabe, promover alguns diálogos, resolvi posicioná-las lado a lado. Por elas, não tenho a intenção de sair neste momento cíclico, mas sim de entrever e adentrar cada vez mais.



Permeáveis, Instalação fotográfica composta de 20 imagens. Dimensões variáveis.
Ana Paula Barbosa, 2019



Na vertigem, algumas luzes se apagam. Embora o incômodo inicial tenha me causado um certo desequilíbrio e ondulação, senti que era necessário explorar o sobrevir da escuridão em pleno dia.

O imaginário da queda está intrinsecamente relacionado ao noturno. Ondulando entre os polos do imaginário, Danielle Rocha Pitta, em “Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand”, me indica que a imaginação é antes de mais nada um modo humano para atribuir “sentido ao mundo e ao universo” (PITTA, 2020, p. 17). Pitta esclarece que todos os procedimentos relacionados aos costumes humanos têm um significado próprio para cada grupo e que “dar significado implica entrar no plano do simbólico” (2005, P. 18).

Desse modo, o imaginário da queda estaria também relacionado a um sistema que Durand (2002) detalhou em sua obra “Estruturas antropológicas do imaginário”. Neste sistema, o autor aponta que a verticalidade da postura humana estaria associada à ascensão, à visão aérea. Já a deglutição, à descida, ao interior, ao aconchego e à intimidade.

Prosseguindo, de acordo com Pitta, o autor agrupou imagens que convergem em torno de alguns objetos no mundo subjetivo.

Preliminarmente, Durand organizou as imagens em dois regimes: diurno e noturno.

Nesta lógica, o dia está relacionado à “luz que permite as distinções pela polêmica” e, a noite, à unificação pela “conciliação”.

(PITTA, 2020, p. 26).

A depender do regime a que a imagem está submetida, ela pode cambiar de sentido. No regime noturno de imagem, segundo Pitta, a queda pode ser heroica e “transformada em descida e o abismo em taça. Não se trata mais de ascensão em busca do poder, mas de descida interior em busca do conhecimento” (2020, p.32).

Logo, o corpo é entendido como um espaço de união, harmonização e aconchego. O corpo passa a ser considerado como principal ambiente de reflexão. Aqui, externalidades, iluminações, não serão mais percebidas como elucidatórias. Agora trata-se de um contato aprofundado, de uma investigação cuidadosa durante um movimento descendente e lento de interiorização.

No espectro da simbologia durandiana, o regime noturno da imagem me interessa particularmente, pois no meu trajeto ondulante começam a insinuar-se símbolos conciliatórios no abismo em que me encontro.

Olhar para o alto em meio a queda, no apagar das luzes e deparar-se com a noite, com o céu noturno, aquieta a instabilidade e direciona o percurso do vagante. Um teto habitado por objetos brilhantes guia os personagens ficcionais (ou não) de Jean-Marie Gustave Le Clézio, em “Desert”. Em meio a condições tão adversas, a noite e as estrelas se tornam bússolas em um ambiente tão inebriante quanto o deserto.

Ele conhecia todas as **estrelas**, às vezes as chamava de nomes estranhos, nomes que eram como o começo de uma **história**. Em seguida, mostrou a Nour a rota que fariam no dia seguinte, como se as luzes piscando no **CÉU** traçassem o **rumo** que os homens devem seguir na terra. Havia tantas estrelas! A **noite** do deserto estava cheia daquelas **faíscas** pulsando fracamente enquanto o vento ia e vinha como um **sopro**⁴. (LE CLÉZIO, 2011. p. 3-4)

Todavia, o céu noturno, tal qual se apresenta, é inteiro desconhecimento pueril. Mirar o céu noturno é exercício de visão, mas também de imaginação. O que se observa não é exatamente o que está presente em primeiro plano aos nossos olhos. Até que a luz das estrelas nos alcance, muito haverá passado. Parte do céu noturno já é rastro, não é índice e sim manipulação da luz, é fotografia.

Contido no meu desejo infantil de criar memórias sobre os lugares que morei, está o manejo do céu noturno, o qual contemplei tantas e tantas vezes em solidão.

⁴“He knew all the stars, he sometimes called them strange names, names that were like the beginning of a story. Then he showed Nour the route they would take the next day, as if the lights blinking on in the sky plotted the course that men must follow on earth. There were so many stars! The desert night was full of those sparks pulsing faintly as the wind came and went like a breath.”

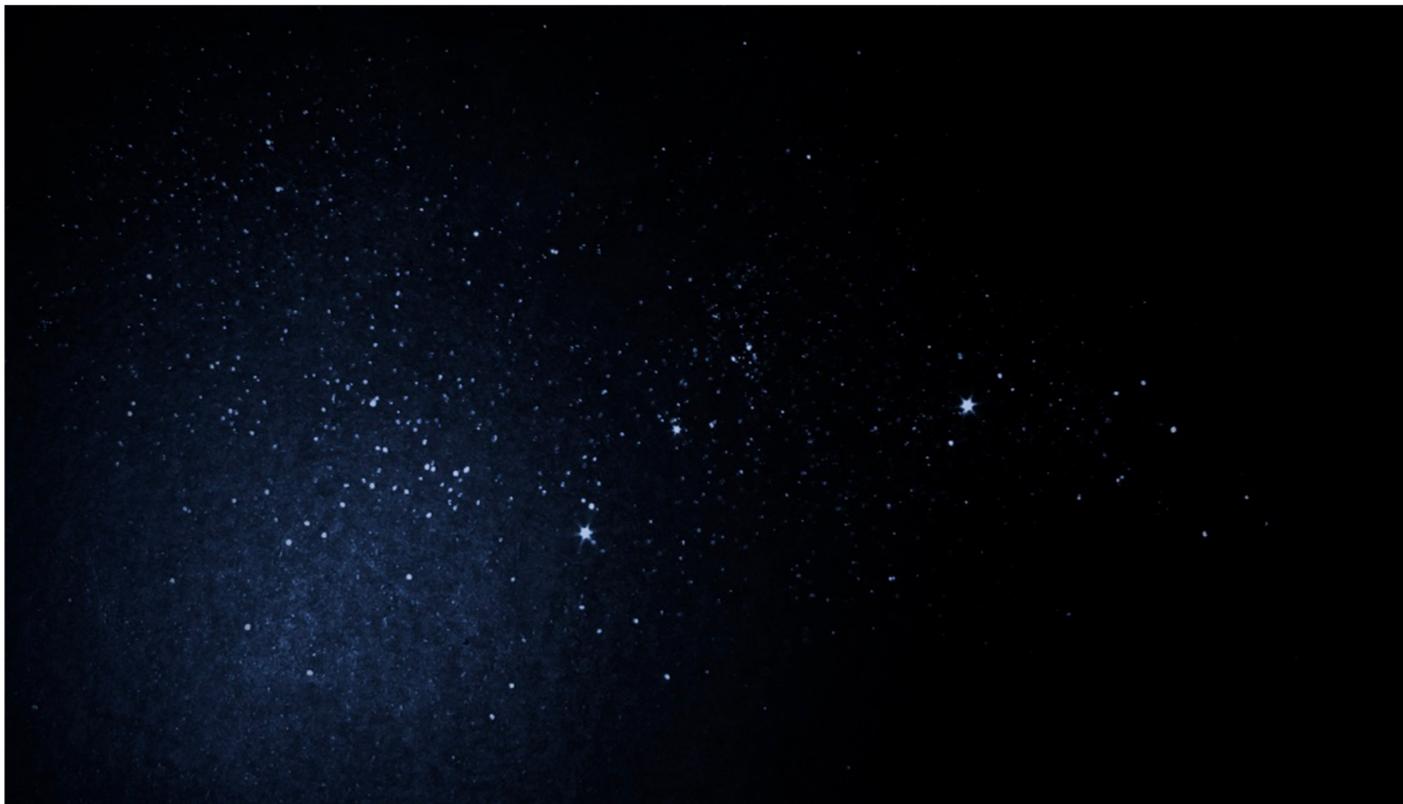
Segundo Bachelard (1996), a solidão da infância, aquela em que estamos imersos na imaginação, sem qualquer bloqueio do utilitarismo da vida adulta, mantem-se presente no decorrer da nossa existência:

Por alguns de seus traços, a infância dura a vida inteira. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta. Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente durável, imóvel. (BACHELARD, 1996, p. 21).

No meu imaginário a superfície
escura e granulada pelas estrelas se
torna tangível e passível de
artimanhas.



Série deserto (1/3). Fotografia de purpurina sobre cartolina. Dimensões 90x60cm.
Ana Paula Barbosa, 2017-2022



Série deserto (2/3). Fotografia de purpurina sobre cartolina. Dimensões 90x60cm.
Ana Paula Barbosa, 2017-2022



Série deserto (3/3). Fotografia de purpurina sobre cartolina. Dimensões 90x60cm.
Ana Paula Barbosa, 2017-2022

Em sua obra *Le Clézio* escreve de modo a evidenciar a natureza e seus fenômenos que, pela tradição dos povos habitantes daquele espaço, é transmitida oralmente para as gerações mais jovens por meio de estórias e lendas locais. No trecho a seguir, o autor transmite-nos, pelos olhos do personagem Nour, uma descrição acurada que deriva a uma inquietação na alma:

Nour amava as estrelas, pois seu pai lhe ensinara seus nomes desde bebê; mas nesta noite, era como se ele não pudesse reconhecer o céu. Tudo era imenso e frio, envolto na luz branca da lua, cego. Na terra, o fogo dos braseiros fazia buracos vermelhos que iluminavam estranhamente os rostos dos homens. Talvez tenha sido o medo que mudou tudo, que emagreceu os seus rostos e as suas mãos e encheu as órbitas vazias dos seus olhos com sombras escuras; foi a noite que congelou a luz nos olhos dos homens, que cavou o imenso buraco nas profundezas do céu⁵. (LE CLÉZIO, 2011, p. 26).

No deserto de Nour, quanto mais escura a noite, mais esclarecedora ela se torna. A claridade presente no céu e o fogo assentado na terra não inspiram confiança, pelo contrário, metamorfoseiam imagens em algo não conciliatório; subvertem as sombras e de lá emergem formas de medo e solidão. Naquele momento não é o tempo que congela, mas sim “a luz nos olhos dos homens” (2011, p. 24).

A agitação de uma noite que tende ao dia com a luminosidade faz acelerar o tempo. Durand (2002), entende que o imaginário relacionado à aceleração do tempo nos causa repulsa e medo, pois nos aproxima cada vez mais do fim.

A claridade absoluta, como sinônimo de elucidação e sabedoria, mereceu análise Jun'ichirō Tanizaki. Em sua obra “Elogio da Sombra”, o escritor japonês revela-se opositor à ideia de que a brancura seria sinônimo de beleza, conhecimento ou conforto nos mais variados aspectos da cultura japonesa. Em suma, o autor teoriza a partir da noção de que o excesso de luz anularia a atmosfera proporcionada pelas sombras e pela escuridão.

Tal atmosfera, para o autor, é dotada da capacidade de refinar algo ordinário, como desenvolve a seguir:

Os compartimentos particulares do Waranjiya são pequenas salas de chá íntimas, com uma superfície de quatro esteiras e meia, em que os pilares do *toko no ma* e o tecto têm reflexos enegrecidos, o que faz com que mesmo com um candeeiro eléctrico em forma de lanterna, reine ali uma impressão de escuridão. Mas quando substituíram o candeeiro por um castiçal ainda mais sombrio, e observei as bandejas e as taças à luz vacilante da chama, descobri no reflexo dos lacados, profundos e espessos como um pântano, um encanto novo e bem diferente. (...) De facto, pode dizer-se que a escuridão é condição indispensável para apreciar a beleza de uma laca. (Tanizaki, 1999, p. 24-25).

⁵“Nour loved the stars, for his father had taught him their names ever since he was a baby; but on this night, it was as if he couldn't recognize the sky. Everything was immense and cold, engulfed in the white light of the moon, blinded. Down on earth, the fires in the braziers made red holes that lit up the men's faces oddly. Maybe it was fear that had changed everything, that had emaciated the faces and hands and filled the empty eye sockets with inky shadows; it was night that had frozen the light in the men's eyes, that had dug out the immense hole in the depths of the sky.”

Vale destacar que no trecho citado, a escuridão não é totalmente natural e que ela é desejada e realçada por uma tímida fonte de luz que a torna visível. O autor prossegue em sua análise:

Não estivessem os objectos tacados no espaço sombrio perderiam de certo uma boa parte do seu fascínio, este mundo de sonho na incerta claridade que velas ou lamparinas segregam, este pulsar da noite que é o repetido pestanejar da chama.
(TANIZAKI, 1999, p. 24)

Nos textos de Le Clézio e Tanizaki é possível identificar os sentimentos associados ao imaginário de Durand. Para o último, no regime noturno, a noite é dotada de uma simbologia relacionada à intimidade, à fusão nas imagens com vistas à harmonia. Predominam nestas noites escuras o aconchego e quietude. O tempo se faz lento e confortável.

Ainda assim, durante o percurso noturno, num primeiro momento, tendemos a acreditar que a nossa visão não é capaz de assimilar as formas com que nos deparamos. Contudo, se aquietarmos a expectativa de que o visível só é passível de compreensão pelo intermédio do dia, outras formas e texturas podem desvelar-se na noite.

Interessante observar que Tanizaki também associa o escurecimento dos objetos de metal à passagem do tempo de uma maneira positiva, indo ao encontro do que Pitta (2020) denomina “eufemização e inversão dos significados simbólicos”, no caso da simbologia ocidental:

Os ocidentais usam, mesmo para a mesa, utensílios de prata, de aço, de níquel, que costumam polir para os fazerem brilhar, enquanto que nós temos horror a tudo o que reluz desta maneira. Também nos acontece, é certo, servirmo-nos de vasilhas, taças, frascos de prata, mas estamos longe de os polir como eles o fazem. Muito pelo contrário: rejubilamos quando vemos as suas superfícies escurecerem e, com a ajuda do tempo, enegrecerem completamente. (TANIZAKI, 1999, p. 20)

Em relação às imagens, o reflexo de uma superfície muito nítida e brilhante realçaria a passagem do tempo nos objetos ou corpos que espelham, mas em uma superfície turva a imagem refletida não seria acometida por contornos tão precisos. A esta falta de definição das linhas pode ser atribuída uma desaceleração temporal do objeto. Desse modo, compreendo que as superfícies reflexivas são portadoras de contradições quando são o agente determinante à passagem do tempo.

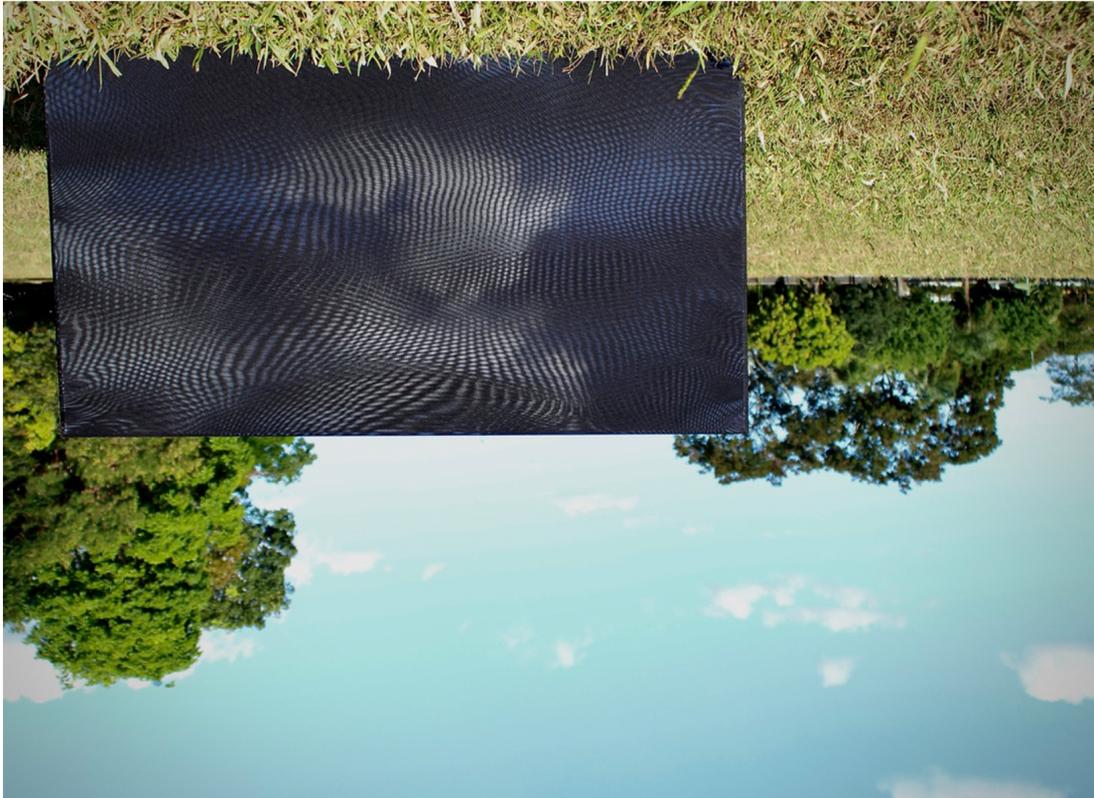
Pensando em um meio de transportar os atributos da noite a fragmentos do dia, elaborei o Objeto Noturno e efetuei registros da sua superfície reflexiva durante o dia. Percebi, ainda, que a intervenção na sua superfície possibilitava a construção de uma nova narrativa, bem como a sua própria intervenção na paisagem diurna trazia alguma inquietação no que se referia ao seu aspecto nictómorfo.



Objeto noturno. Espelho e tecido. Dimensões 120x60cm.
Ana Paula Barbosa, 2017-2022



Objeto noturno. Espelho e tecido. Dimensões 120x60cm.
Ana Paula Barbosa, 2017-2022



Objeto noturno. Espelho e tecido. Dimensões 120x60cm.
Ana Paula Barbosa, 2017-2022

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor
incididunt ut labore et dolore magna aliqua.
Ut enim ad minim veniam, quis nostrud
exercitatione ullamco laboris nisi ut
aliquid ea commodo viverra maecenas accumsan.



memória sobre (des)memória

No decurso da queda ou de alguma situação de risco físico, em geral, são acessados os arquivos de memórias afetivas, imagens caras ao emocional. A primeira imagem que sobrevêm, conta uma história sobre mim. Minha mãe sentada lateralmente, em um parque muito verde, comigo, ainda bebê. Eu, usando um macacão vermelho. Ela ostentando um sorrisinho fraco. Uma fotografia na horizontal, ornada por um picote de tesoura zigue-zague, prática da época.

Em busca da fotografia, a encontro habitando um antigo álbum de família, posicionada entre outras. Me surpreendo. Não, não uso vermelho. Tampouco se consegue ver o que visto. Era uma foto da minha mãe, sem dúvida.

De fato, ela está em um gramado comigo, mas não é exatamente identificável, na imagem, um parque verdejante. O que se vê é apenas um gramado, o qual poderia ter outros tons. O sorrisinho sim, presente, como me recordava. Não tanto pela sua forma, mas por sua tibieza.

Mais uma vez fico intrigada com as diferenças ou lacunas entre o que me lembrava desta fotografia e o que se apresentava efetivamente. Ao olhar as outras imagens do álbum me dou conta que estão presentes outras fotografias nas quais uso um macacão vermelho.

Sim, o macacão vermelho existia, e desta vez em uma foto minha.

Penso em Didi Huberman: “Cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação” (2012, p. 210). Teria sido então minha memória apenas contaminada pelas outras imagens com o macacão vermelho? O álbum, “pilhado”, já que a fotografia estava solitária em um canto da página, provocou uma assimetria e fixou a minha lembrança sobre esta imagem?

Possibilidades.

No meio da página há uma etiqueta feita por aquelas antigas rotuladoras manuais, que denuncia o local da foto e data do evento, de acordo com o fotógrafo e organizador dos álbuns da família, meu pai. Tento entender o que mais se apresentava naquela pequena armadilha da minha memória.

Em cada página virada observo as expressões da minha mãe. Vejo que, embora a fotografia dos álbuns de família imponham, em geral, uma pose por parte do fotografado, minha mãe parecia cada vez mais desconfortável. Isso é real.

Desbotamento, apagamento. Contudo, minha memória se fixou também na minha roupa vermelha. Um vermelho não passa. É a primeira cor que percebemos. Uma cor permeada por ambiguidades, vida e morte, amor e ódio. E é a cor da capa do meu álbum de primeira infância. O vermelho para a minha memória foi tão potente quanto a expressão da minha mãe.

Seguindo em frente, me deparo com fotografias em que a cabeça da minha mãe foi cortada da imagem, aparentemente sem qualquer culpa perante a dona do resto do corpo. Pelo contrário, é indubitavelmente proposital.

O corte, com tesoura. Uma imagem após a outra e o seu apagamento, agora físico, se faz presente no álbum. É a redução da redução da realidade para não exibi-la na foto. Sua imagem apagada para que a minha se destacasse.

Compreendo agora, que para a minha memória, a expressão dela tinha o mesmo peso da roupa vermelha que eu vestia na fotografia em que aparecia sozinha.

Afinal somos duas, inteiras, a despeito dos cortes com a tesoura zigue-zague. Ela com seu corpo, suas expressões reais, a dureza dos cortes e eu, uma criança vestida de vermelho. Foi o que permaneceu.



ALBUM N. 1



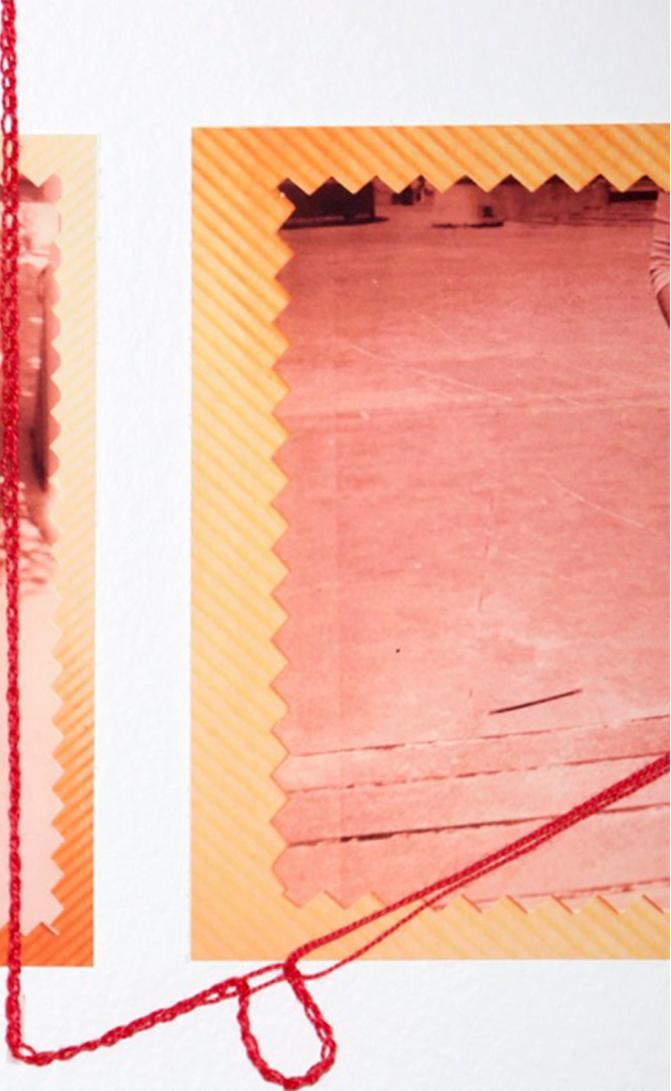
QUINTA DA BOA VISTA

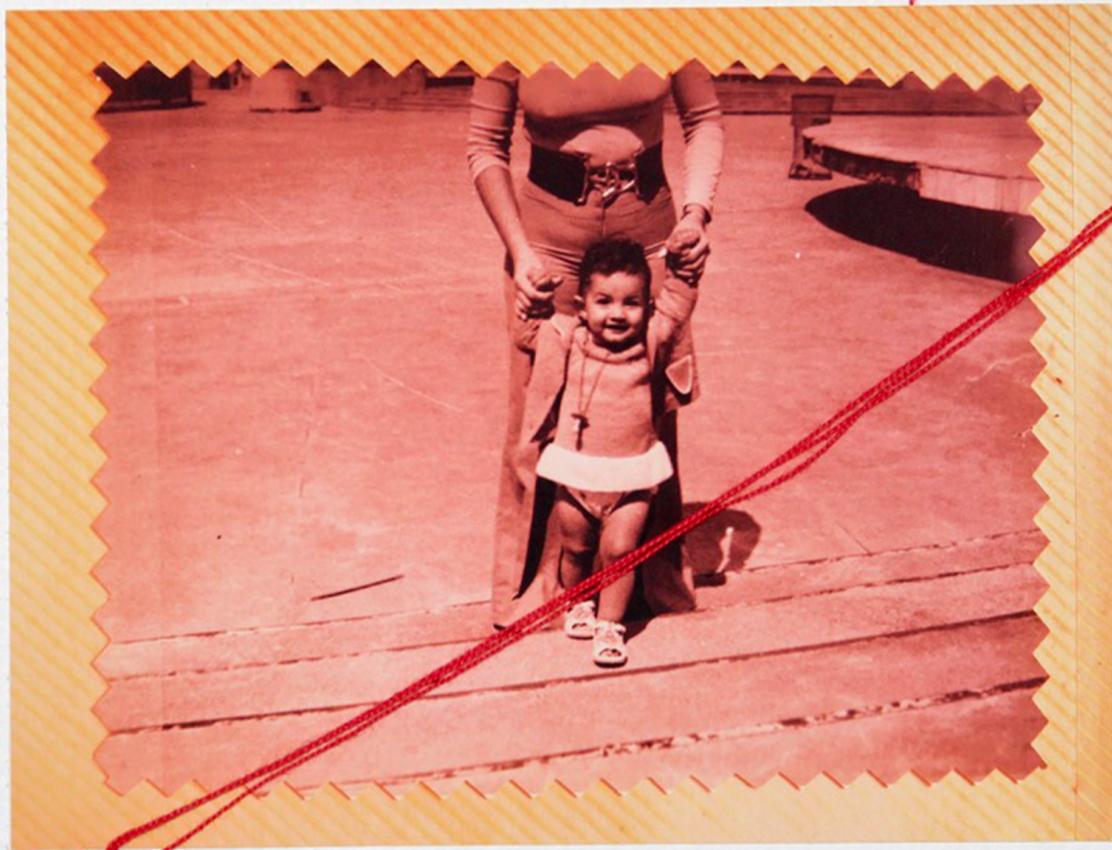


05/74

















Do instante no qual a minha memória selecionou aquela imagem à confrontação com o objeto físico, revelaram-se inconsistências entre o que foi acionado pela memória e o que a fotografia, por si só, mostrava. Embora seja uma situação habitual, as diferenças me surpreenderam, pois os antigos álbuns da minha família são costumeiramente revisitados por mim e pela minha filha. Precisamente, por este motivo comecei a investigar a imagem escolhida e as demais que compunham o álbum.

Com a disposição no olhar para defrontar-me com aquelas imagens, iniciei uma observação mais atenta e relacional. Quais seriam os fios de ligação entre as imagens, a minha memória e a organização daquele álbum?

Ainda que a minha busca fosse um ato solitário, Maurice Halbwachs, em Memória Coletiva, afirma que nunca estamos sós nesta missão. Para o autor, a memória será sempre relacional:

(...) Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p. 26)

Como exemplo, o autor ilustra que em uma viagem, mesmo quando se está sozinho, ao ler algum texto sobre o local, alguma opinião ou referência, a construção de lembranças individuais sobre aquele lugar passa a ser permeada pelas impressões de outros e, por conseguinte, o resultado é estruturado sobre uma memória coletiva.

O embate da minha lembrança sobre a imagem contida no álbum de família com o álbum físico revelou precisamente o elemento relacional na construção da minha memória. A relação deu-se tanto entre as fotografias reunidas nas páginas do álbum, quanto com o seu organizador que dispôs as imagens de modo que a narrativa fizesse algum sentido para o arquivo memorial da família

Derivações sugeriram em diversos sentidos: a cor que se destacou e sua associação com o

desgaste das fotos, os corpos presentes nas imagens, os cortes, a maternidade, as histórias contadas e recontadas.

De alguma maneira, outra narrativa começou a ser construída a partir daquele instante. Para além do preenchimento de lacunas com acontecimentos imaginários, entendo que este processo buscou um aprofundamento originado das inconsistências constatadas inicialmente, e que, o resultado considerou seus objetos de modo indissociável.

Desse modo, “Apagamento em Vermelho” foi finalizada como instalação fotográfica, constituída por fotografias de fotografias do meu álbum de família e da tecitura tangível das relações entre estes novos agrupamentos imagéticos por meio de uma linha vermelha que se dissipa e se condensa a depender do momento narrativo.

>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor
incididunt ut labore et dolore magna aliqua.
Ut enim ad minim veniam, quis nostrud
exercitatione ullamco laboris nisi ut
aliquid ea commodo viverra maecenas accumsan.



fim da queda ou início do voo

O que há no fim da queda? O medo de cair é apontado por Bachelard (1996) como um temor basilar, que permaneceria até a vida adulta em decorrência da infância. O fim da queda pode estar conectado à dor, à morte e à anulação do consciente. Entre as noções sobre o imaginário desenvolvidas por Durand (2002) e apontadas por Pitta, entendo que a principal é a descrita a seguir:

Entre a assimilação pura do reflexo e a adaptação limite da consciência à objetividade, constatamos que o imaginário constituía a essência do espírito, isto é, o reforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte.” (PITTA, 2020, p. 20)

Ou seja, Durand atribui ao desejo do não encontro com a morte, toda a construção do imaginário humano.

Claramente a morte vive no mundo objetivo, concreto, no qual não se pode fazer absolutamente nada contra a passagem do tempo que a aproxima mais rápida ou lentamente de nós. Sobre o tema, Michel de Certeau em um trecho da sua obra “A invenção do cotidiano”, aponta de modo perspicaz o nosso insucesso em deter o decurso do tempo no mundo objetivo:

Este corpo-livro, relação da vida como que se escreve foi tomando aos poucos da demografia até a biologia, uma forma científica cuja o postulado universal é a luta contra o envelhecimento, considerado ora uma fatalidade, ora um conjunto de fatores controláveis (...) Mas como papel usado para escrever, esse corpo-suporte se gasta. O que se produz como gestão de vida, domínio ou escrita do corpo não cessa de falar da morte em ação. O que escapa ou aparece de novo no discurso da ciência confessa o adversário obsessivo que se pretende exorcizar. (CERTEAU, p.300-301)

Posto isto, é diante da incapacidade humana de parar o relógio do mundo objetivo, no qual a proximidade com a morte é insistentemente anunciada e consolidada por tentativas de desaceleração do envelhecimento físico, que o imaginário, vivente no mundo subjetivo, encarrega-se de tornar sensível o que é inevitável.

Como dito antes, no alicerce da teoria do imaginário reside o desejo de criação de mecanismos contra o mundo objetivo da morte. Destarte, as imagens relativas a aceleração do tempo, neste contexto, causam repugnância, medo e angústia.

Ainda, com relação à queda, no âmbito da simbologia relacionada por Durand (2002), temos os símbolos catamórficos. São eles os associados, assim como em Bachelard (1996), à experiência da dor na infância, inclusive a do nascimento, a qual Durand classifica como “a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo” (2002, p. 112).

Empurrando-me cada vez mais em direção ao que vejo durante a minha rota de descida,
David Lapoujade em
“As Existências Mínimas”, obra na qual são examinados os estudos sobre arte do filósofo Étienne Souriau, indica que existência e realidade não são equivalentes e que, uma existência, nem sempre é um dado, um fato, uma evidência para o outro.

Ante o exposto, Lapoujade esmiuça a ideia de intensificação de realidades. Para ele, algumas existências necessitam, até mesmo, de um outro plano para serem reais. Um corpo ocupa um determinado espaço e tem um modo de existência em si mesmo, mas também poderá existir em outros planos, como em um espelho, em uma fotografia ou mesmo em uma ideia de corpo:

Nesse sentido, os seres são realidades plurimodais, multimodais; e aquilo que chamamos de mundo é, de fato, o lugar de vários “intermundos”, de um emaranhado de planos. (LAPOUJADE, 2017, p. 15)

De acordo com o autor, há existências que não estão situadas objetivamente e tampouco subjetivamente. Tais existências localizam-se entre modos.

Interessante constatar como a concepção de uma existência, uma realidade plurimodal, encontra eco no trabalho desenvolvido por Emanuelle Coccia (2010) em “A vida sensível.” Para o autor, o sensível, é algo que está fora do seu corpo original. No entanto, o sensível para existir, todavia, precisa de uma origem, de uma gênese – que não será reproduzida, necessariamente, tal qual um duplo, como pode parecer à primeira vista o caso do espelho – e de um meio, uma superfície viabilizadora, conforme explicitado pelo autor.

O espelho, não obstante, detentor da mais potente qualidade de reflexão e da reprodução mais fidedigna possível, jamais corresponderá inteiramente à origem da imagem.

O sensível, o visível, não coincide perfeitamente com a coisa enquanto existente pela mesma razão que o mundo não é evidente por si mesmo. Entre realidade e fenômeno há uma diferença que não pode ser suprimida. É somente observando como as imagens se geram que se chegará à definição de sua natureza. Compreender a gênese de alguma coisa não significa interrogar-se imediatamente sobre sua essência ou sobre sua forma. Trata-se muito mais de perguntar onde, através do que, a partir do que, as imagens podem gerar-se nesse mundo. (COCCIA, 2010, p. 19)

O autor observa, ainda, que a existência do sensível, das imagens, não está absolutamente associada a nossa percepção pelos sentidos. Elas vivem sem que necessariamente as vejamos, as ouçamos ou as toquemos e que, sua existência independe da vontade do sujeito, embora ele possa, também, produzir o sensível intencionalmente, tal como o artista, por exemplo.

Prosseguindo, o autor trata, portanto, das existências e não das realidades ao fazer tal afirmação. Para ele, o que é essencial para a aparição, por assim dizer, do sensível, é a sua gênese, e um meio, uma superfície. Neste ponto, o autor direciona os seus estudos para os meios viabilizadores da existência do sensível.

Ou seja, mesmo que a existência ainda não corresponda a uma realidade, aquela poderá existir em planos diversos:

O sensível, o ser das imagens, não é algo meramente psíquico: caso fosse, bastaria fechar os olhos para ver e observar qualquer coisa. (...) Se o sensível não coincide com o real, é também porque o real e o mundo, enquanto real, não são por si mesmos sensíveis, ele precisam tornar-se sensíveis (COCCIA, 2020, p. 18)

O autor ainda reforça que é nos meios que as “as coisas se tornam sensíveis” (2020, p. 19) e que, quando precisamos construir a imagem de nós mesmos, recorremos ao “espaço exterior” (2020, p. 19). A imagem se faz no fora. Sendo assim, Coccia questiona:

Onde encontrar em si mesmo os recursos para legitimar determinado modo de existência singular? Como tornar as existências mais reais? Talvez as existências devam se submeter a outras existências para se colocarem elas mesmas ou se consolidarem, e inversamente. (COCCIA, 2020, p. 24)

Lapoujade (2017) vai mais além e entende que a intencionalidade de passar de um meio ou de um plano a outro seria também um atributo constituinte do artista. Para o autor, o artista atua com advogado e testemunha das existências ao mesmo tempo:

De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver). Mas isso porque, atrás da testemunha, surge outra personagem, o advogado. É ele quem convoca a testemunha, quem faz com que toda criação se torne um discurso de defesa a favor das existências que ela faz aparecer, ou melhor, comparecer. É preciso dar uma força, uma amplitude para aquilo de que fomos a testemunha privilegiada. (LAPOUJADE, 2017, p.22)

O artista, no decurso do seu processo criativo atua para tornar uma existência real ou, ainda, para ampliar realidades. Não é somente tornar visível, mas tornar relevante o que o afetou.

Isto é, Coccia, aprofunda sua análise sobre o modo como uma existência se torna sensível, partindo da gênese até alcançar aos meios viabilizadores da existência de imagens, enquanto Lapoujade, embora considere que existam entes independentes da nossa vontade, compreende que estes podem ser ativados por meio de seus “advogados e testemunhas” para que garantam seu direito à existência.

Para tanto, Lapoujade propõe, para além de “reconduzir todas as maneiras de ser para o fundo comum de onde provêm – o Ser – e identificar a filosofia de uma ontologia fundamental” (2017, p. 17), o estudo a partir das maneiras de ser:

Não se trata mais de reconduzir os modos para um fundamento - ou para um sem-fundo mais profundo do que qualquer fundamento, mas de estudar a maneira pela qual os modos se erguem desse fundo, pela qual saem do Ser, assim “como a ponta da espada sai da espada” (LAPOUJADE, 2017, p. 17)

No decorrer da pandemia, em especial durante o período de confinamento, em que trabalhei remotamente, experimentar uma aceleração do distanciamento social, à medida da passagem do tempo, em contraponto com a ideia circulante de suspensão do tempo, como se algo estivesse a nos aguardar após aquele período, somado ao diário conhecimento sobre tantas vidas perdidas, além do temor evidente da doença, me fez sair em busca de matérias que transcendessem àquela conjuntura.

Em meu percurso doméstico avistei muitas poeiras. Me pus a investigar aquelas pequenas partículas que pairavam, flutuavam e por vezes desenhavam o espaço limitado em que passava a maior parte do tempo.

O relato no trabalho de Robert Smithson “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey” nos leva a um espaço de edificações que se sobrepõem às memórias. Não há rastro do tempo passado, somente ruínas de um futuro. O artista visita um subúrbio nova-iorquino tomado por uma arquitetura industrial e desprovida de qualquer pessoalidade. Em Passaic, Smithson reconhece nas grandes estruturas aparentes de maquinário e instalações industriais na cidade, os seus monumentos, igualmente devaneia acerca dos grãos de areia dispostos a sua frente, circunscritos em uma caixa de areia para crianças:

O último monumento era uma caixa de areia – ou uma maquete de deserto. Sob a luz morta da tarde de Passaic, o deserto se torna um mapa de infinita desintegração e esquecimento. Esse monumento de partículas diminutas resplandecia sob o sol brilhando de modo desolado, sugerindo a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem de oceanos – não mais florestas verdes e altas montanhas – tudo o que existia se resumia a milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados, formando poeira. Cada grão de areia era uma metáfora morta que se igualava à atemporalidade, e quem decifrasse tais metáforas seria levado através do falso espelho da eternidade.

(SMITHSON, 2009, p. 167)

Robert Smithson, 1967. The Monuments of Passaic. The Sand-Box Monument, também chamada de The Desert. Dimensões: 42 x 48 cm. Imagem do site: <<https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic>> Acesso em: 03/11/2023.



Sua reflexão encontra correspondência no trabalho desenvolvido em “Dust”, por Michael Marder. O autor desenvolve uma fenomenologia da poeira. Ela que pode ter tantas origens, seja de partículas do nosso corpo, construções, montanhas e até mesmo de estrelas, é sempre alvo de tentativas de eliminação pelos seres humanos. De acordo com o autor, a nossa obsessão em eliminá-la de superfícies com tanta frequência provém da simples razão de que não podemos nos deparar com a finitude, da qual ela é sinal.

Deixe-me dar um exemplo desse estranho deslocamento. Uma vez que a poeira doméstica é composta, principalmente, por compostos de vestígios materiais de nossa própria existência corporal, o esforço para eliminá-la visa, de forma bastante inconsciente, expurgar vestígios de nós mesmos. Pano na mão, apagamos as provas da mortalidade e da nossa mistura póstuma com o ambiente⁶. (MARDER, 1991, p. 151)

A visão dos nossos vestígios físicos, fora do nosso corpo, nos coloca em confronto com a passagem do tempo. Contudo, o acúmulo de tais partículas que permanentemente nos mostram a sua insistência em existir, em ser, mesmo após a morte, gera uma dupla interpretação de persistência do fim. Marder aponta que a eliminação da poeira seria a nossa “vitória” sobre a morte:

Nessa visão, a morte é a ruptura irreversível, um evento que encerra a cadeia de repetições mundanas. Tirar o pó é um ritual, um exercício repetitivo que produz alusões veladas à nossa mortalidade; é uma repetição viva que invariavelmente incide sobre a morte. Enquanto no pó encontramos os presságios de que a existência está chegando ao fim, o pó rejeita os vislumbres da finitude da vida. O pequeno prazer que esse ato nos proporciona é o de uma vitória recorrente sobre a morte⁷.
(MARDER, 1991, p. 151)

Está posto que a poeira é indício da passagem do tempo, contudo, é também uma nova forma de existência.

Resistindo ao impulso de removê-las, antes, as fotografei. Criamos, juntas, paisagens e monumentos. Aqueles indícios tão evidentes não se rendiam à própria natureza de desaparecimento. Agora, adicionalmente, estavam ali, na minha fotografia, registrados e aprisionados em imagens congeladas.

Assim, existentes em outra superfície e, ainda, sem qualquer intenção de negar-lhes a sua

natureza viajante e errante, senti a necessidade de compartilhar estes registros de viagens em confinamento — também de modo físico — com os que se interessassem em receber esta sobreposição de índices, tecendo, dessa maneira, uma rede de afetos no isolamento, subvertendo um fluxo que, naquele momento, era também exaustivamente virtual. Ofertei publicamente o envio de postais com a série de seis imagens “Indícios de entropia na superfície”, como prova de inexistência daquelas matérias.

⁶ “Let me give you an example of this strange displacement. Since house-hold dust is comprised, mainly, of composed of the material traces of our own bodily existence, the endeavor to eliminate it strives, quite unconsciously, to expunge vestiges of ourselves. Cloth in hand, we erase proofs of mortality and our posthumous blending with the environment”.

⁷ “On this view, death is the irreversible break, an event that ends the chain of mundane repetitions. Dusting is a ritual, a repetitive exercise that churns up veiled allusions to our mortality; mortality; it is a living repetition that invariably bears upon death. While, in dust, it finds the omens that existence is coming to an end, dusting rejects the glimpses of life’s finitude. The small pleasure this act affords us is that of a recurrent victory over death”.

A quem endereçar

Envio postais de poeiras viajantes que coabitaram minha morada neste espaço/tempo confinado.

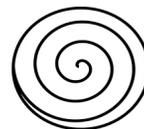
Escolheram alojar-se aqui, no decurso das suas jornadas de não-existência.

Buscaram desvencilhar-se de suas origens, envolveram-se com outras matérias e tentaram, incessantemente, transformar-se substancialmente, contudo, sem êxito.

No entanto, foram hábeis em orquestrar novas vistas. Errantes, espalharam-se após minha tentativa de eliminação destes persistentes indícios da finitude.

Algumas ainda permanecem por aqui, deslocadas, silenciosas, em prontidão para o próximo percurso.

2021





Indícios de entropia na superfície 1, 2021
Ana Paula Barbosa



□ □ □ □ □ - □ □ □



Indícios de entropia na superfície 2, 2021
Ana Paula Barbosa



□ □ □ □ □ - □ □ □



Indícios de entropia na superfície 6, 2021
Ana Paula Barbosa

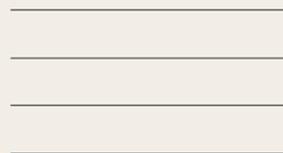


Indícios de entropia na superfície 5, 2021
Ana Paula Barbosa





Indícios de entropia na superfície 4, 2021
Ana Paula Barbosa





Série Indícios de entropia na superfície. Impressão em papel Filiperson, 30% algodão, branco, 280g/, enviado pelos correios, contendo um pequeno texto manuscrito com saudação e descrição da localização da poeira viajante no momento do registro.

Ana Paula Barbosa, 2021

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor
incididunt ut labore et dolore magna aliqua.
Ut enim ad minim veniam, quis nostrud
exercitation ullamco laboris nisi ut
aliquid esse voluptate velit esse
cillum dolore eu fugiat nulla
pariatur. Excepteur sint occaecat
cupidatat non proident, sunt in
commodo viverra maecenas accumsan.



inúteis saídas

A pesquisadora Flávia Scóz desenvolve sua investigação artística a partir de corpos e/ou objetos que caem ou que flutuam. Indagações sobre peso, rastro, gravidade e movimento estão contidas nas suas produções. Neste trabalho, especificamente, a artista trata do movimento, da dança, de objetos em suspensão, presos por uma frágil estrutura. Apesar de estáticos na fotografia, pode-se inferir um movimento espiralar de “a-fundamento”, como revela a artista no título do seu trabalho. A precariedade da sustentação dos objetos, tensionada pela dança em espiral, nos induz à expectativa de queda, ao tempo em que nos ilude com um material leve que adquire para o observador o peso dos corpos de dançarinas. Entretanto, nesta obra, não nos deparamos com a queda em si, e sim com a beleza de um movimento cíclico.



Danças de a-fundamento, 2021. Flávia Scóz. Fotografia. Dimensões: 40 x 60 cm (cada). Imagens no site da artista: <<https://www.flaviascoz.com.br/>> Acesso em: 01/11/2023.

Segundo Pitta (2020), a simbologia cíclica, para Durand, está relacionada com um tempo que não possui começo e nem fim, sendo a espiral ligada à permanência e ao movimento, ao mesmo tempo e, ainda, ao equilíbrio dos contrários. Pitta observa, adicionalmente, que embora em muitas sociedades seja convencionalizado que o tempo é linear, existem rituais que celebram um recomeço temporal, como por exemplo as que festejam a passagem de um ano para o outro, assim reiniciando um novo ciclo de possibilidades.

Destarte, não seria de todo despropositado pensar que o tempo linear a que a nossa cultura é submetida poderia estar mais próximo a linha de uma espiral pela qual somos

conduzidos e que, embora não deixemos de percorrê-la, temos a cada volta a oportunidade de (re)visão do ponto de partida.

A espiral tem papel crucial na simbologia da Patafísica, termo cunhado pelo escritor Alfred Jarry, que a legou a definição de ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exceções. Andrew Huggil (2015) em “Pataphysics: A Useless Guide”, descreve o movimento da espiral como a seguir:

O movimento espiral corre através da patafísica, evocando sua energia, atemporalidade, inebriação, absurdo e autocontradições. Descreve o fluxo quase repetitivo da história a partir de uma perspectiva patafísica: infinitamente passando de novo, mas distante do mesmo ponto⁸. (HUGGIL, 2015, p. 7)

⁸ “Spiral motion runs seamlike through pataphysics, evoking its energy, timelessness, headiness, absurdity, and self-contradictions. It describes the nearly repetitive flow of history from a pataphysical perspective: endlessly passing again, yet distant from, the same point”.

Este retorno infinito à direção do mesmo ponto tende à ilusão a que à patafísica é cara. De fato, em relação a nossa existência, o tempo continua a passar, entretanto, se estamos a enxergar em cada volta um recomeço, nos tapeamos um pouco quanto ao final do percurso, mantendo sempre o contato com o frescor do início, que detém a capacidade de revigorar o ser.

A despeito do quão inebriante e vertiginosa a minha queda possa estar se desenvolvendo, no final o resultado será o mesmo: o fim. Mas neste momento, bem como na patafísica, não estou interessada em uma lei geral sobre o experimento, mas sim no próprio experimento, na atenção ao meu construto particular de prováveis memórias ondulatórias e suspensas.

Compreendendo, perto do fim, o óbvio:
que memórias não podem ser
construídas de fora para dentro. Penso
que todo esse esforço tem se revelado
inútil e frutífero, já que a inutilidade
pode ser a exceção que erga, de fato, o
meu corpo, e que me faça sair desse
abismo em que não desço mais, levito.

dia 1

a artista vestida de preto e descalça, senta-se com os joelhos afastados em uma cadeira sobre o solo. carrega, na mão direita, um conta-gotas cheio com água. eleva a mão direita um pouco acima da cabeça com o conta-gotas virado para baixo. olha para o conta-gotas e começa a pingar a água, lentamente, em direção ao espaço entre os joelhos. quando a água do conta-gotas acaba, olha para baixo pausadamente, fecha os joelhos, posiciona as mãos no colo, levanta a cabeça. Ainda sentada, solta o conta-gotas no chão. levanta-se. encerrada a ação.

quando fui lá fora fazer a indiferença
instruções para uma performance
1'15" por dia



dia 2

vestida de preto, a artista descalça, sobre o solo, senta-se em uma cadeira, com os joelhos afastados. na mão direita, carrega água em um conta-gotas cheio. um pouco acima da cabeça, eleva a mão direita com o conta-gotas virado para baixo. começa a pingar a água, lentamente. olha para o conta-gotas e em direção ao espaço entre os joelhos. olha para baixo, pausadamente, quando a água do conta-gotas acaba. fecha os joelhos, posiciona as mãos no colo. levanta a cabeça. solta o conta-gotas no chão, ainda sentada. levanta-se. encerrada a ação.

quando fui lá fora fazer a indiferença
instruções para uma performance
1'15" por dia



dia 3

a artista descalça, carrega, na mão direita, um conta-gotas cheio com água. vestida de preto, senta-se em uma cadeira, sobre o solo. com os joelhos afastados, eleva, um pouco acima da cabeça, a mão direita com o conta-gotas virado para baixo. lentamente, começa a pingar a água, olha para o conta-gotas e para o espaço entre os joelhos. pausadamente, quando a água do conta-gotas acaba, levanta a cabeça, fecha os joelhos, posiciona as mãos no colo. sentada, ainda solta, no chão, o conta-gotas. encerrada a ação, levanta-se.

quando fui lá fora fazer a indiferença
instruções para uma performance
1'15" por dia



>Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur
adipiscing elit, sed do eiusmod tempor
incididunt ut labore et dolore magna aliqua.
Ut enim ad minim veniam, quis nostrud
exercitatione ullamco laboris nisi ut
aliquid ea commodo consequat. Duis
voluptate velit esse cillum dolore eu
fugiat nulla pariatur. Excepteur sint
oculocididunt non proident, sunt in
consequat ut aut consequatur est illo
doloribus. Quisquam blanditiis
voluptatem qui voluptas est. Nemo
velit quod voluptas sit. Nemo enim
quam laudantium, in voluptas, qui
voluptas est. Nemo enim quisquam
quia. Nemo enim quisquam quia.



no final, o começo

O quanto e o quê percorri para chegar até aqui ainda não posso precisar em medida ou em matéria, mas sei que certamente foi um percurso em que estive a avistar numerosas resistências.

Como a proposta era a de criar memórias, o meio fotográfico me pareceu o mais adequado, haja vista o acesso facilitado que tinha a diversos locais que fizeram parte da minha trajetória até aquele momento. Chegando ao fim, entendo que dispor do meu corpo inteiro e do equipamento fotográfico para registrar um local no presente, que havia feito parte do meu passado, desestabilizou o meu horizonte e me direcionou para uma espiral de afetos que ansiavam ser revisitados e vistos.

Ítalo Calvino (2002), em “Cidade Invisíveis”, elabora em pequenos contos os relatos de Marco Polo ao imperador mongol Kublai Khan, senhor de um vasto império que não consegue conceber. Assim, pela memória de Marco Polo, o imperador deixa-se guiar por 55 (cinquenta e cinco) cidades imaginadas pelo explorador viajante.

Ao tempo em que para Marco Polo parecia não haver limites para o seu deslocamento, seus relatos eram da ordem da subjetividade e, por isso, individualizados e relativos a si. Ora, não seria este um modo mais íntegro de narrar sobre acontecimentos e características de uma cidade ou lugar? Quando adotamos a postura do “lugar praticado” e o transformamos em “espaço”, (CERTEAU, 1998, p. 202), não estaríamos criando uma interpretação particular e mais honesta?

Em determinado momento da obra, Marco Polo relata a Kublai Khan que entendia melhor os lugares em que já estivera quando “se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes” (CALVINO, 2002, p. 14) e que, dessa maneira, “compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar até lá, e reconstituía as etapas de suas viagens”. Neste ponto, Marco Polo se lembra até mesmo da “pracinha de Veneza em que corria quando era criança” (2002, p. 14) para tocar na questão da relativização da memória quanto ao lugar em que ela é ativada. Por conseguinte, Kublai Khan questiona:

— Você avança com a cabeça voltada para trás? —
ou então: — O que você vê está sempre às suas costas? — ou melhor: — A sua viagem só se dá no passado? (...) era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 2002, p.14)

No meu percurso, entendo que as minhas cidades foram os meus afetos ativados pelo locais no tempo presente, em contraponto às minhas encobertas memórias e lembranças do passado.

A partir de determinada altura da minha queda, o turvamento das minhas memórias não mais foi combatido e sim integrado à superfície do meu relato. O seu contraponto com a luz do dia em que escolhi sair para fotografar criou caminhos para que chegasse à essência das minhas relações entre as moradas passadas e a minha infância. Mais uma vez um jogo em que se elege ocultar ou revelar imagens.

No texto “A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente”, Hans Belting (2015) cita a oposição entre o exterior e o interior como “uma lei fundamental da história da imagem ocidental” (2015, p. 115) e que, nesta conformação, o mundo seria visto depois da janela. As pinturas de cenas ou paisagens envoltas pelas suas molduras reproduzem esta lógica. De acordo com o autor:

A janela permite ao espectador estar presente “aqui”, com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, entregar-se ao “ali”, a lugares que somente o olhar pode alcançar. (BELTING, 2015, p. 117)

Prosseguindo, o autor também destaca que, em termos simbólicos, o interior está sempre relacionado ao “eu”, onde o corpo está posicionado de fato, e que o exterior só poderia ser acessado por um olhar. Entendo que trata-se aqui de um olhar astuto, que esquadrinha a imagem.

Contudo, Belting analisa que no espaço de habitação árabe, o muxarabi, que é uma espécie de janela em tela, inverte a lógica do olhar ocidental. O elemento vazado pode ter formas variadas e projeta a luz de fora para dentro, mantendo assim o ambiente interior oculto aos que estão do lado de fora, e, simultaneamente, traça desenhos com as sombras para os habitantes da casa.

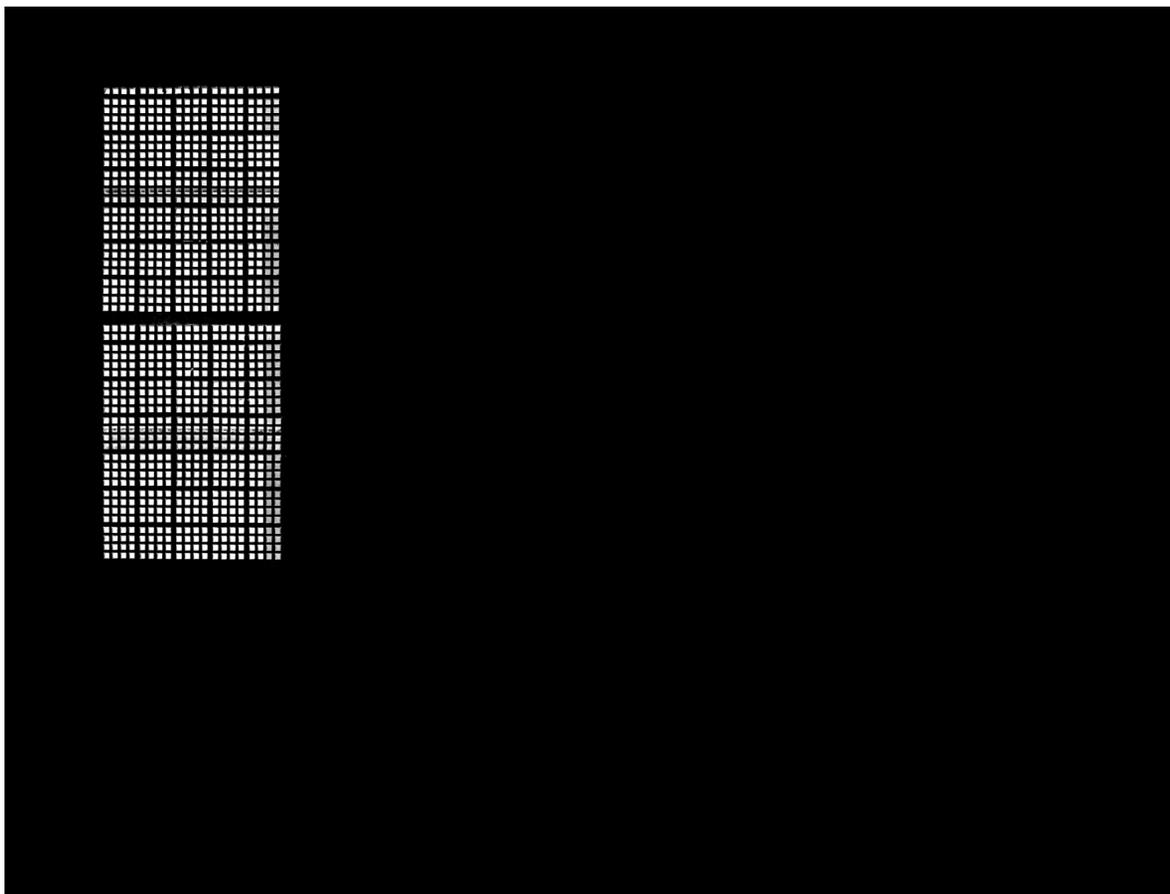
Em Brasília, o cobogó, provável sucessor do muxarabi, foi amplamente utilizado na arquitetura. Nas edificações optou-se, em sua maioria, pela forma quadrada ou retangular, parte da identidade do projeto modernista na cidade. As aberturas permitem a entrada de ar e luz em extensas partes do espaço, mantendo a privacidade dos habitantes.

Durante minha expedição pelas quadras, pude fotografar um cobogó de uma das edificações. O cobogó na minha infância era um mistério e um incômodo. Não conseguia compreender muito bem porque havia uma parede com aqueles buracos e, ao mesmo tempo, me chateava não ter a visão completa do mundo exterior.

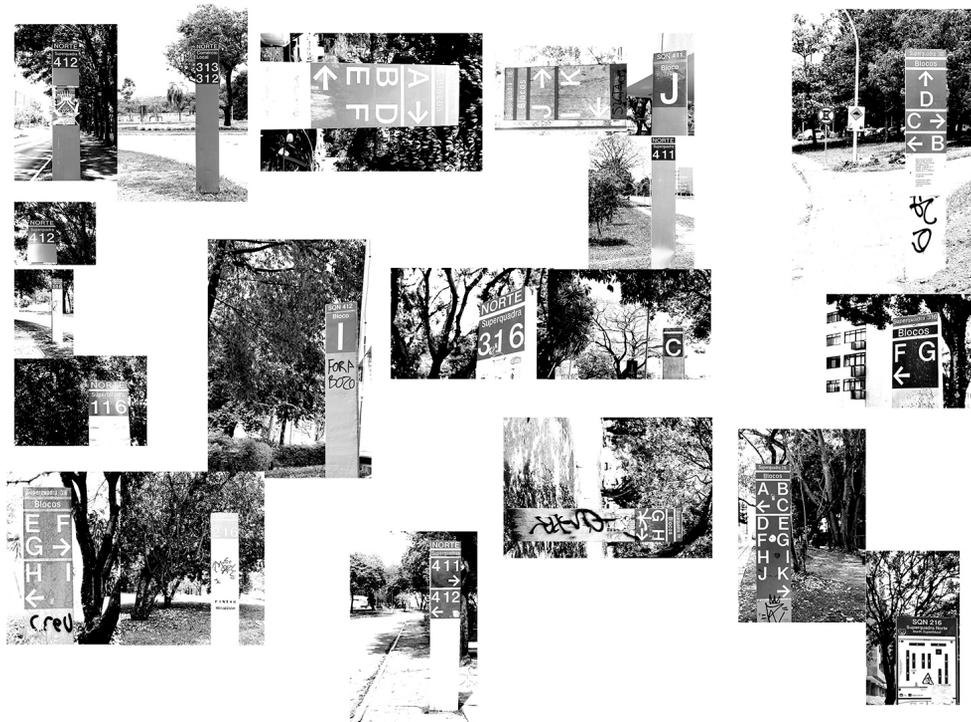
Aquelas linhas geométricas bloqueavam o passeio do meu olhar. Por vezes, avistava uma criança conhecida e berrava: — Duda! Mas a minha coleguinha não conseguia me ver, não conseguia saber de onde vinha o chamado. Então, eu pegava um cabo de vassoura, transpassava a barreira e chamava a atenção da passante: - Vamos brincar? Vou descer.

O cobogó me escondia e eu não gostava disso. Além do mais, criava lacunas na paisagem. No entanto, possivelmente, esse modo de ver, com um certo angulamento, moldou a minha percepção. Um jeito de olhar labiríntico que penso ainda ter lugar no meu imaginário.

Da minha expedição remanesceram os registros dos lugares e o cobogó. Quis inverter sua lógica e torná-lo vitrine. Nessa vitrine serão encontrados alguns fragmentos da minha inútil tentativa de arquitetar memórias de mudanças em plena queda.



Série Queda arquitetada (1/3). Imagem digital Ana Paula Barbosa.
2021-2023.



Série Queda arquitetada (2/3). Imagem digital Ana Paula Barbosa.
2021-2023.



Série Queda arquitetada (3/3). Imagem digital Ana Paula Barbosa.
2021-2023.

Entendo meu interesse pela imagem, em um sentido mais amplo, como meio viabilizador do meu processo artístico. O desenvolvimento da minha relação com uma determinada imagem, seja de ordem material, como uma fotografia, uma paisagem, um reflexo, um objeto, seja de ordem psíquica, como um sonho, uma conformação, uma lembrança, uma imaginação, se dá inicialmente pelo afeto, pelo corpo-afeto. Baruch de Spinoza (2016) afirma que o corpo humano pode ter a sua potência de agir aumentada ou diminuída em razão do afeto. Esse afeto a que me refiro é produtivo, derivado do desejo de persistir em fazer e rever continuamente. É sempre um percurso circular.

O registro de uma imagem, por fotografia, por exemplo, pode acontecer, mas não necessariamente o afeto. Contudo, não há afeto sem imagem. Trata-se de um constante reexame. Ver, ser afetada, ter a minha essência transformada, persistir no ser, produzir e iniciar um novo ciclo.

Dito isto, neste trabalho, em especial, o percurso materializou-se, de fato, em queda. Em uma queda física. O deslocamento espiralar do corpo, aqui entendido como substância (corpo e mente), acabou por refletir a progressão do movimento das minhas investigações autobiográficas.

Um movimento contínuo que se aproxima ou se afasta do ponto central, mas que mantém permanente contato com o que já se passou. A meu ver, trata-se de um movimento de constantes tentativas de ancoramento em memórias.

Em razão do ocorrido, me vi encorajada a investigar o imaginário da queda e compreendi que era nesta conformação, nesta ascensão invertida, como assim entende Bachelard (2011), que eu encontraria o espaço para a arquitetura das minhas memórias.

Minha queda começa após a tentativa de construção de uma memória arquivo. No entanto, tal desejo de criação denuncia o medo do esquecimento, do desaparecimento, da morte daqueles espaços. Ao mesmo tempo, de tanto ver, ser afetada, rever e visitar experiências e imagens, a escuridão acabou por se impor como ruptura e lugar de observação especular. Desse modo, o trabalho começou a transitar pela dimensão simbólica em busca de um sentido real para o que eu via.

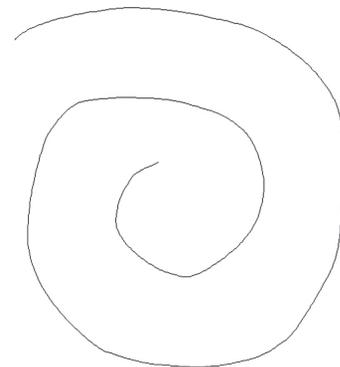
Sigmund Freud, em “O Poeta e o Fantasiar”, investiga a relação profícua entre a imaginação da infância, utilizada tal como nas brincadeiras, e a produção poética. Todavia, o autor observa que a brincadeira infantil difere do fantasiar do adulto, já que no primeiro caso não há constrangimento por parte da criança — o ato é público — enquanto que no segundo, a tendência é de ocultar e tornar secreta a construção fantasiosa por uma compreensão de que tal imaginação seria vergonhosa.

O autor então compreende que o que foi renunciado na vida adulta, a brincadeira de infância, faz com que o sujeito anseie por uma continuação ou por um substituto daquele prazer antes experienciado.

Sendo assim, o poeta se destacaria pelo êxito em devanear, especialmente a partir das lembranças da infância e, desse modo, poder realizar a substituição a partir da sua obra:

Uma poderosa experiência no presente desperta no poeta uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na poesia. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. (...) Não se esqueçam que a ênfase colocada nas lembranças infantis da vida do poeta — ênfase talvez desconcertante — deriva-se basicamente da suposição de que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o jogo infantil. (FREUD, 1999 p. 221)

Durante a minha produção, compreendi que a escrita poética também seria propícia para reunir alguns assuntos que buscava investigar a partir da queda. Sobre a construção de uma memória individual, tendo em consideração que Halbwachs afirma que ela não é “inteiramente isolada e fechada” e que quando precisamos evocar nosso passado, temos “frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (1990, p. 21) — aqui “outros” não necessariamente serão pessoas, podendo vir a ser imagens, leituras e referências que estejam fora de nós — constatei que as reminiscências da infância conduziram a minha poética. Uma poética que encontrou no jogo, na brincadeira, na alternância e no deslocamento, meio para existências tornarem-se realidades.



Não sei quantas almas tenho

“Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê,
Quem sente não é quem é,
Atento ao que sou e vejo,
Torno-me eles e não eu.
Cada meu sonho ou desejo
É do que nasce e não meu.

Sou minha própria paisagem,
Assisto à minha passagem,
Diverso, móbil e só,
Não sei sentir-me onde estou.
Por isso, alheio, vou lendo
Como páginas, meu ser
O que segue não prevendo,
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li
O que julguei que senti.
Releio e digo: «Fui eu?»
Deus sabe, porque o escreveu.”

Fernando Pessoa

| Companhias na queda |

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: _____ **Pensar a imagem**. Emmanuel Alloa (org). Tradução de Carla Rodrigues. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BACHELARD, GASTON. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano - artes de fazer**. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COCCIA, Emanuele. **A Vida Sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Editora Cultura e barbárie, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 22 jun. 2023.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. *Der Dichter und das Phantasieren*. In: **Gesammelte Werke**. Vol. VII. Tradução de Verlaine Freitas, Frankfurt am Main: Fischer, 1999, pp.213-223.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffeter, 2ª ed. São Paulo: EDITORA REVISTA DOS TRIBUNAIS, 1990.

HUGILL, Andrew - **Pataphysics: A Useless Guide. Massachusetts**: ed. The MIT Press, 2015.

LAPOUJADE, David. **Existências Mínimas**. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. 1ª ed. São Paulo: Les Editions de Minuit, 2017.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. **Desert**. *Translated by C. Dickson*. 1ª ed. London: Atlantic Books, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

OTTONI, Ana Paula Barbosa Ferreira. **Imagens essenciais: convocação de espaços afetivos pela fotografia contemporânea**. 2019. 60 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

OVÍDIO, **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto, 1ª ed. Lisboa : Cotovia, 2007.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. *Traducción de Jesús Camarero*. 2ª ed. Barcelona: Montesinos, 2001.

_____. **Lo infraordinario**. *Traducción de Jorge Fondebrider*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

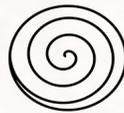
PESSOA Fernando. **Novas Poesias Inéditas**. Direcção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. 4ªed Lisboa: Ática, 1993.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2º ed. Curitiba: CRV, 2020.

SMITHSON, Robert. **Um Passeio pelos Monumentos de Passaic**, Nova Jersey. Revista Arte & Ensaios, PPGAV-UFRJ, Rio de Janeiro, 2009, n. 19. 163-167.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 2ª. ed. Kindle. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

TANIZAKI, Jun'Ichiro. **Elogio da sombra**. Tradução de Margarida Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.



Ana Paula Barbosa

2023