

Allyne Eloy Araújo

MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS N'ARQUITETURA DA NATUREZA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS DA UFPB/UFPE
2021

Allyne Eloy Araújo

MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS N'ARQUITETURA DA NATUREZA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS DA UFPB/UFPE
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS DA UFPB/UFPE

ALLYNE ELOY ARAÚJO

MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS N'ARQUITETURA DA NATUREZA

JOÃO PESSOA
2021

ALLYNE ELOY ARAÚJO

MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS N'ARQUITETURA DA NATUREZA

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PP-GAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Ricardo Pessoa.

Linha de Pesquisa: Processos Criativos em Artes Visuais

JOÃO PESSOA
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



ALLYNE ELOY ARAÚJO

“MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS N’ARQUITETURA DA NATUREZA”.

Aprovado (a) em: 31/08/2021

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Alberto Ricardo Pessoa – PPGAV/UFPB
Orientador/Presidente

Prof.ª Dr.ª Sicília Calado Freitas – PPGAV/UFPB
Examinadora Titular Interna

Prof.ª Dr.ª Fabíola Cristina Alves – UFRN
Examinador (a) Titular Externo (a) à Instituição.

AGRADECIMENTOS

Foram longos anos de luta e resistência para chegar até a conclusão deste mestrado. Mas não estive sozinha e, sabendo disso, é preciso agradecer àqueles que estiveram ao meu lado acreditando em mim, mesmo quando eu mesma não acreditei.

Agradeço grandemente ao meu filho Iuri Zion que, mesmo sendo uma criança, me mostrou com demasiada sabedoria a força que tenho dentro de mim. Iluminando meu caminho e fazendo com que eu mantivesse o meu propósito até o fim. Gratidão, meu filho, por ter segurado a minha mão nos meus períodos de maior angústia e ansiedade ao escrever esta dissertação.

Ao meu esposo Helder Guerra, pelo companheirismo, apoio e compreensão.

A Profa. Dra. Sicília Calado, um anjo na Terra que viu potencial em mim e me incentivou a retornar aos estudos na Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Ao meu orientador Prof. Dr. Alberto Pessoa pela paciência e dedicação no acompanhamento do meu trabalho.

Agradeço ao meu pai Francisco de Assis que, apesar de ter passado por tempos difíceis, nunca deixou faltar, para mim e meus irmãos, comida em nossas mesas e livros em nossas mãos.

À minha mãe, Maria Betânia, que cuidou do meu filho com tanta devoção, para que eu pudesse continuar minha jornada acadêmica.

À minha irmã Stephany, pela importante contribuição nesta pesquisa, pois foi minha coorientadora, e me ajudou a lembrar de fatos ocorridos há muito tempo, ainda em nossa infância.

Sou grata a cada uma dessas pessoas, pois sem a presença delas o trabalho seria ainda mais árduo.

RUÍNA

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruínas é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para salvar a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas; como um lírio pode nascer de um monturo”. E o monge se calou descabelado.

Manoel de Barros, *Ensaaios fotográficos*, 2005.

RESUMO

A presente dissertação surgiu a partir do estudo dos processos criativos em fotografia de minha autoria, os quais abordam temas relacionados ao conceito de ruína, e que serão expostos e analisados sob um viés poético. Para tal, foi utilizado o método da Pesquisa em Artes, em paralelo à Fenomenologia e à Crítica de Processos, tendo como intuito observar as fotografias selecionadas, criando certa correlação com pensadores que estudaram temas que envolvem seu processo criativo. Dentre os temas, destacam-se os duplos: lembrança/esquecimento; passado/presente; morte/vida. A pesquisa é dividida em três capítulos. No primeiro, uma ponte entre a concepção das fotografias ora expostas e os pensamentos referentes à memória de autores como Bergson (1999), Bachelard (1993), Benjamin (2000), entre outros, foi criada a fim de elucidar ideias que permearam seus processos de criação. O segundo, baseado nos escritos de Benjamin sobre as cidades e seus rastros, abrange o conceito de ruína, associando-o às fotografias produzidas antes e durante a pesquisa. Por fim, no terceiro capítulo, apresento um ensaio fotográfico produzido a fim de retratar os escombros observados durante o processo de escrita da dissertação.

Palavras-chave: Memória, Ruína, Fotografia Contemporânea

ABSTRACT

The following dissertation arose from the studies of my own creative processes in photography. Those studies are related to the idea of ruins, and will be presented and analyzed under a poetic view. With that in mind, the method of art research was used in parallel to the phenomenology and the theory of creation processes, aiming to observe the selected photographs, creating an interconnection with authors who have studied themes that involve their creation. Among the mentioned themes, the following dualities stand out: memory/oblivion; past/present; death/life. The dissertation was divided in three chapters. In the first, a bridge between the conception of the photographs here exposed and the thoughts about memory of authors such as Bergson (1999), Bachelard (1993), Benjamin (2000), and others, was built in order to elucidate the ideas that permeated their creative processes. The second one, based on Benjamin's essays about cities and their traces, comprises the ruin concept, associating it to the photographs produced before and during this study. Lastly, in the third chapter, I show a photographic essay that was made to portray the rubbles observed during the time this work was being written.

Key Words: Memory, Ruin, Contemporary Photography

IMAGENS

IMAGEM 1 – Tv, 2009	14
IMAGEM 2 – Tempo, 2009	15
IMAGEM 3 – Sem título, 2015	16
IMAGEM 4 – Sem título, 2015	17
IMAGEM 5 – Sem título, 2015	18
IMAGEM 6 – O Olho do Tempo, 2009	19
IMAGEM 7 – Man Ray, <i>Dora Maar</i> , 1936	22
IMAGEM 8 – Robert Rauschenberg, <i>Bob + Cy</i> , 1952	23
IMAGEM 9 – Porto do Capim, 2000	39
IMAGEM 10 – Porto do Capim II, 2019	40
IMAGEM 11 – Sem título, 2015	44
IMAGEM 12 – Vista do Hotel Globo, 2019	54
IMAGEM 13 – Casa da Baía da Traição, 2018	56
IMAGEM 14 – Casa da Baía da Traição II, 2018	57
IMAGEM 15 – Casa , 2021	62
IMAGEM 16 – Casa II, 2021	63
IMAGEM 17 – Jardim, 2021	64
IMAGEM 18 – Teto, 2021	65
IMAGEM 19 – Sem título, 2021	66
IMAGEM 20 – Sem título, 2021	67
IMAGEM 21 – Sem título, 2021	68
IMAGEM 22 – O quarto , 2021	69
IMAGEM 23 – O quarto II, 2021	70
IMAGEM 24 – A sala, 2021	71
IMAGEM 25 – O portal, 2021	72
IMAGEM 26 – A torre, 2021	73

| SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PERCURSOS METODOLÓGICOS	24
ENTRE LUGARES, MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS	30
CAMINHOS ENTRE RUÍNAS	45
SOBRE ESCOMBROS: ENSAIO FOTOGRÁFICO	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	76

| INTRODUÇÃO

Ao iniciar minha trajetória no âmbito das artes visuais, em 2007, quando ingressei no curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), não atentava às vastas possibilidades que a fotografia me traria ao longo dos anos. Apenas em 2015, quando retornei à universidade, após um período dedicado à maternidade, e após experimentos com uma câmera fotográfica doada por um amigo, é que pude perceber o quão amplo era o suporte fotográfico e, sobretudo, como diversificada poderia ser sua leitura. Naquela época iniciei uma série fotográfica constituída por registros de prédios em ruínas, quase todos eles no entorno do centro da cidade onde vivo, na capital paraibana.

Após sessões fotográficas, onde busquei retratar partes do centro da capital, em seu contínuo processo de mutação devido às forças da natureza e do tempo, destacando o abandono dos prédios, casarios e construções das mais diversas, em imagens capturadas durante minhas andanças pela cidade, surgiu a série de fotografias intitulada *A Arquitetura da Natureza* (2015), a qual posteriormente foi exposta no Salão de Artes Visual do SESC, em 2016, sob o título *O que faz o tempo*. A série também se tornou objeto de análise e fio condutor do meu trabalho de conclusão de curso e abriu caminhos para a pesquisa poética em que me debruço.

Para melhor traçar o caminho que percorri em meus processos de criação em fotografia, preciso voltar no tempo, para meados de 2009. Quando tive a oportunidade de assistir aulas sobre fotografia digital, ministradas pelo professor Ricardo Dubinskas. Em um primeiro momento, as aulas envolviam exercícios de contemplação dos entornos do campus I da UFPB. Isso aguçava nossos olhares para o que, antes, pouco percebíamos: manchas ou rachaduras nas paredes, buracos no chão, texturas das árvores, os mínimos detalhes dos objetos que nos cercavam eram ressaltados, em um exercício que consistia em olhar apenas através do visor da câmera, tentando ao máximo captar os pormenores mais excêntricos das paisagens percorridas.

Os exercícios de fotografia também ocorreram no centro da cidade, onde foi possível, ainda naquela época, registrar casarões em processo de ruína (*IMAGENS 1 e 2*). Em conjunto com as experiências em loco, existiam também as colagens digitais, feitas no Adobe Photoshop¹, e que consistiam no tratamento (mudança de coloração para preto e branco) e na sobreposição de imagens (*IMAGENS 3 e 4*), com o intuito de transmitir algo que fugisse do comum e que, de certa forma, gerasse estranhamento (*IMAGEM 5*).

¹ Software caracterizado como editor de imagens bidimensionais do tipo raster, desenvolvido pela Adobe Systems.

Imagem 1 – TV, 2009.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 2 - Tempo, 2009.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 3 – Sem título, 2015.



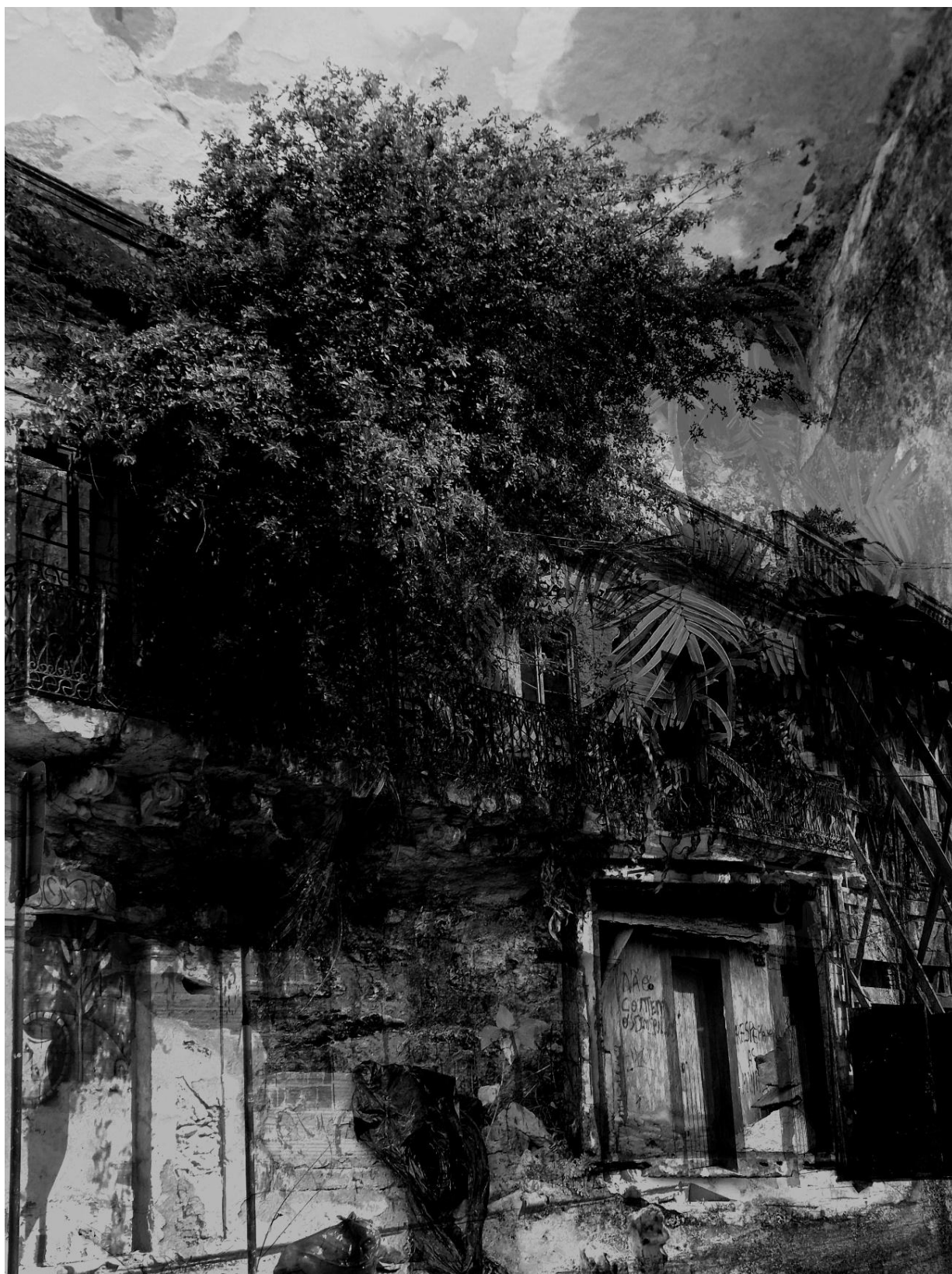
Fonte: acervo da autora.

Imagem 4 – Sem título, 2015.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 5 – Sem título, 2015.



Fonte: acervo da série *A Arquitetura da Natureza*, 2015.

Destaco a fotografia *O Olho do Tempo* (IMAGEM 6), também como um exemplo das colagens feitas naquela época. Nela, lancei mão da sobreposição digital, sobrepondo duas fotografias de natureza completamente distintas, uma delas é o registo do olho de um amigo, a outra, um recorte do portão enferrujado de uma casa. O exercício gerou, uma imagem distorcida, confusa, o que era a intenção *a priori*, pois ao mesmo tempo em que o olho encaixa no meio do detalhe do portão enferrujado, não sabemos ao certo o que seria este material que circunda o órgão, causando, intencionalmente, certo desconforto.

Tanto nessa fotografia quanto na da série *A Arquitetura da Natureza* (IMAGEM 5), a escolha da composição esteve norteadada a partir da representação de um mundo onírico, não real, onde as imagens aparecem mescladas em nosso subconsciente. Buscava, então, algo que fizesse emergir na face desses trabalhos imagéticos, símbolos que tocassem o surreal, aquilo que só percebemos quando estamos absortos em nossos sonhos mais misteriosos.

Imagem 6 – O Olho do Tempo, 2009



Fonte: acervo da autora.

Segundo Jung (2016), uma imagem “é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato” (p. 19). Ademais, o coautor de *O homem e seus símbolos*, nos expõe que o “uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos” (JUNG, 2016, p. 21).

O autor defende ainda que nossos sonhos podem ser compostos pelo *segundo pensamento*, ou seja, acontecimentos, dos quais não tomamos consciência, mas que são absorvidos por nós subliminarmente, permanecendo em nosso inconsciente. E que só “conseguimos percebê-los em algum momento de intuição ou por um processo de intensa reflexão que nos leve à subsequente compreensão de que devem ter acontecido” (2016, p. 21). Além disso, apesar de não termos percebido, ou termos ignorado sua importância vital e emocional, mais tarde, estas ressurgem do inconsciente como forma de um *segundo pensamento*. Sobre o termo, Jung (2016) afirma:

Este segundo pensamento pode aparecer, por exemplo, na forma de um sonho. Geralmente, o aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado por meio de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica (JUNG, 2016, p. 22)

Neste sentido, o sonho foi objeto de estudo e um dos pilares do movimento surrealista francês, composto por artistas, cineastas, escritores, entre eles André Breton (1896 – 1966), que escreveu, em 1924, um grande marco do movimento em seu *Manifesto do Surrealismo*. Contrapondo o real ao onírico, o autor afirmava acreditar na “resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”. A surrealidade que emerge nos sonhos é então expressa em trabalhos artísticos. E a imagem em sobreposição, por sua vez “fundamenta o conceito de surrealidade, suspendendo as oposições entre os entendimentos das palavras ‘fantasia’, ‘devaneio’, ‘ficção’ ou ‘onírico’ junto à compreensão de ‘realidade’” (REZENDE, 2016, p. 35).

Ao divagar sobre o papel desenvolvido pelo surrealismo em relação ao cenário moderno, sobretudo com o recorte da fotografia, Oliveira (2009) ressalta que a fotografia surrealista se opõe àquela meramente representativa, sendo veículo para a observação dos objetos banais e obsoletos produzidos pela modernidade.

Nas obras dos surrealistas, é exercitado o poder transformador da fotografia. Insere-se o homem no mundo à sua ausência. A energia revolucionária passa a ser percebida nas coisas banais e obsoletas do cotidiano da época, nas pri-

meiras fábricas e construções de ferro, nos objetos fadados ao desuso, nas ruínas modernas (OLIVEIRA, 2009, p. 57).

Em meio à minha pesquisa a respeito dos artistas do movimento surrealista, sobretudo aqueles que utilizavam a fotografia enquanto suporte, destaco Man Ray (1890 – 1976), pintor e fotógrafo estadunidense, cuja carreira artística teve início na primeira metade do século XX. Man Ray fez parte do movimento surrealista, logo em seu início, e lançou mão da estética da sobreposição de imagens com o intuito de retratar algo que se assemelhasse a um sonho. O artista sobrepôs imagens de maneira analógica, ao disparar duas fotos no mesmo quadro do filme. Além disso, registrou outros artistas, também do movimento surrealista, como Dora Maar (*IMAGEM 7*), entre outros.

Outro artista que também trabalhou o aspecto de colagem em suas fotografias, o estadunidense Robert Rauschenberg (1925 - 2008), também produziu a partir da dupla exposição. Dessa forma, o artista provocava novos estilos em suas fotografias, como salienta Fabris (2015), através do “uso criativo de um erro fotográfico como a dupla exposição, do qual resultam palimpsestos inesperados [...] A sobreposição de elementos díspares no retrato veneziano [...]” (FABRIS, 2015, p. 132).

Rauschenberg buscou experimentar em suas *combine paintings*, produzidas em 1954, a mesclagem de diversos suportes e materiais, entre eles artefatos, objetos banais que se encontravam em desuso, acentuando seu processo de deterioração. Anteriores às *combine paintings*, são suas duplas exposições, realizadas entre 1949 e 1952, as fotografias, pelas palavras de Fabris (2015), “dão a ver uma passagem gradual de uma visão mais próxima de uma estética pictórica mais pura para um interesse acentuado pela vida dos objetos e suas transformações pela ação do tempo” (FABRIS, 2015, p. 129).

Tal qual os dois artistas pesquisados ao decorrer do meu projeto artístico, também fiz uso da sobreposição de imagens, com diferença para a técnica utilizada. No caso das composições dos meus primeiros trabalhos, fiz uso de câmeras fotográficas digitais e de um programa de computador para produzir as fotografias em sobreposição, já os artistas estudados utilizaram a fotografia analógica. Porém, no tocante ao referencial poético, também tive a intenção de compor fotografias que, de certa forma, trouxessem a noção de um universo surreal, bem como salientassem a passagem do tempo.

Ao pensarmos na fotografia enquanto documento, logo nos remetemos ao registro da pose, do instantâneo, à representação pontual daquilo que existe agora, mas que logo não existirá mais. Porém, desde seu surgimento, a fotografia tem rompido cada vez mais os limites entre o real e a ficção. O registro pontual do fato ocorrido é uma característica inerente a fotografia, todavia, quando há a construção fotográfica, seja a partir de sua manipulação ou pelos ajustes de composição, o processo de cria-

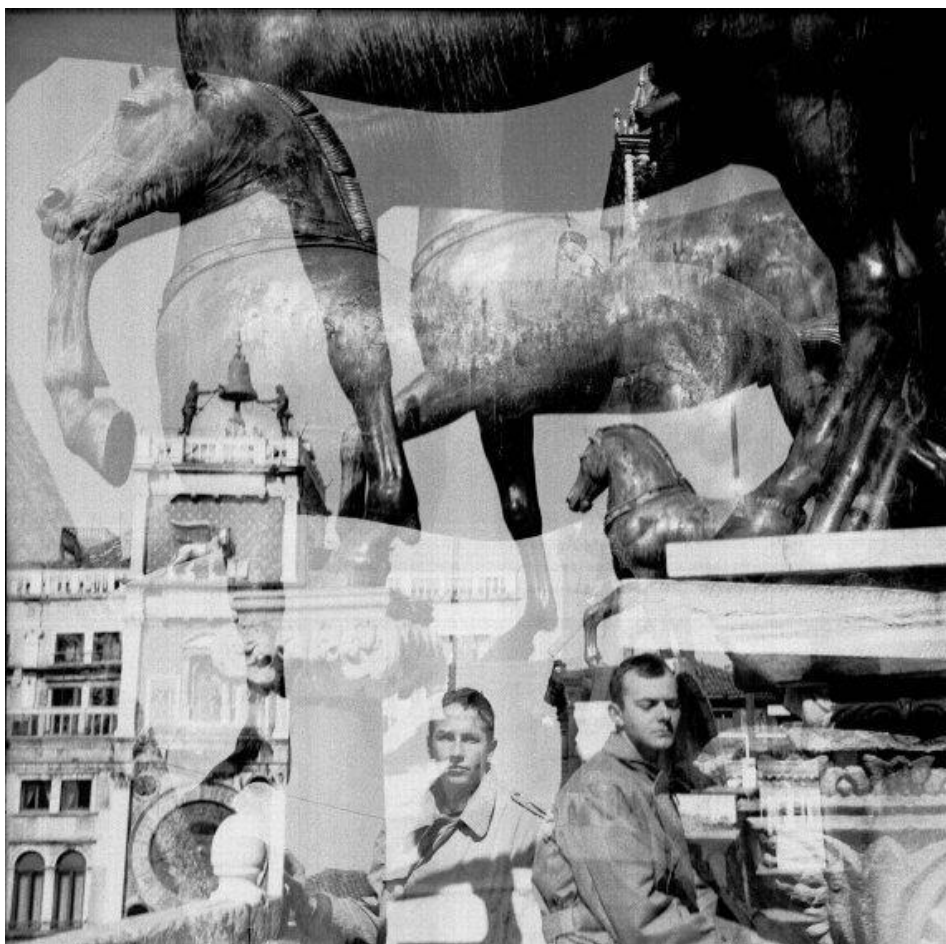
ção da fotografia percorre também um caminho repleto de estratégias e intervenções, que podem ser tanto em relação ao ambiente quanto aos retratos antropológicos, diferenciando-a, de certo modo, da fotografia meramente documental, tornando-a um elemento cada vez mais pictórico.

Imagem 7 - Man Ray, *Dora Maar*, 1936.



Fonte: wahooart.com

Imagem 8 - Robert Rauschenberg, *Bob + Cy*, 1952



Fonte: Rauschenberg Foundation.

A fotografia carrega aspecto do registro documental referentes a passagem do tempo, bem como ela é um recorte, uma representação simbólica, daquilo que convém ao fotógrafo retratar. Ademais, a própria é também um objeto a serviço da memória. Neste sentido, Susan Sontag (2004), afirma que “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder.” (p. 14) O poder, sendo assim, se dá por intermédio da captura do assunto fotografado, do “congelamento” daquele motivo e, assim, de sua perpetuação. O fotógrafo, então, detém uma espécie de relíquia, a qual será mais tarde revisitada.

| PERCursos METODOLÓGICOS

Como visto anteriormente, em minhas antigas fotografias, utilizei colagens digitais como forma de representar um universo onírico, expondo o entrelaçado de imagens sobrepostas umas às outras. Porém, para a presente pesquisa, produzi fotografias sem o uso das colagens digitais. Ainda que a intenção de retratar o universo dos sonhos seja a mesma, desta vez, realizo fotografias em preto e branco, de lugares que, para mim, refletem-no. Por não mais dispor de uma câmera fotográfica, recorri ao uso do aparelho de celular para realizar as novas fotografias, as quais foram produzidas e editadas no mesmo. A edição se deu de forma simples, apenas modificando sua coloração (de coloridas passaram a preto e branco), além disso, o contraste entre claro e escuro também foi ajustado.

Foi, no entanto, ao reler anotações antigas e acessar alguns documentos e registros que percebi que, por não (mais) dispor do ato criador em si, este que é (e sempre será) fugidio e para além das palavras, enquanto pesquisadora que utiliza como objeto de análise o próprio trabalho, necessitava vivenciar os aspectos da minha criação estando em contato com sua materialidade, de forma que pudesse conhecê-la melhor.

Sendo assim, as fotografias que aqui exponho são peças-chave para o estudo dos meus processos criativos e, para tal, lanço mão da metodologia da Pesquisa em Artes, na qual “o artista também se assume como pesquisador e busca, com essa dupla face, obter trabalhos artísticos como resultado de suas pesquisas [...] sem se negar o caráter sensível e intuitivo inerente ao processo” (ZAMBONI, 2001, p. 7). O método diverge dos utilizados por pesquisas estritamente científicas, cujo resultado apresentado “não pressupõe e não suscita maiores questionamentos quanto aos métodos sensíveis e intuitivos que interferiram no processo de geração do produto” (id., ib., p. 7). Na Pesquisa em Artes, há de se levar em consideração, além do lógico e inteligível, o sensível, os “impulsos intuitivos”, que dão o rumo que a pesquisa irá tomar, e que farão parte integrante do produto final apresentado: a obra de arte, cuja interpretação é feita pelo interlocutor e se dá de forma pessoal.

Neste sentido, o que faço aqui não é uma dissecação ou decodificação dos meus trabalhos fotográficos, mas sim um breve discurso poético a respeito da compreensão dos processos de produção que os envolvem. Zamboni (2001), em *Pesquisa em Arte – um paralelo entre arte e ciência*, explica que utiliza o termo *Pesquisa em Artes* “para designar exclusivamente as pesquisas relacionadas à criação artística que se desenvolvem visando como resultante final a produção de uma obra de arte, e que são empreendidas, *ipso facto*, por um artista” (ZAMBONI, 2001, p. 7).

Portanto, a presente pesquisa se baseará nos encontros promovidos pelos textos apanhados ao longo de sua trajetória, bem como no discurso poético sobre a construção das fotografias produzidas para tal, tendo em vista a importância da arte como conhecimento, pois, a partir dela, passamos a enxergar, e a valorizar, assuntos por vezes marginalizados. Com isso, é necessário que entendamos o

papel fundamental das manifestações artísticas, para o aguçamento de nossa percepção, já que “ampliam o nosso conhecimento de mundo, o que vem reforçar a ideia de que a arte é uma forma de conhecimento que nos capacita a um entendimento mais complexo e de certa forma mais profundo das coisas” (id., ib., p. 21). Na arte há também o caráter didático de transmissão de conhecimento, sendo ela complementar à ciência, como Zamboni (2001) demonstra ao falar que:

A arte e a ciência, como faces do conhecimento, ajustam-se e complementam-se perante o desejo de obter entendimento profundo. Não existe a suplantação de uma forma em detrimento da outra, existem formas complementares do conhecimento, regidas pelo funcionamento das diversas partes de um cérebro humano e único (ZAMBONI, 2001, p 21).

É importante termos em mente que o universo das artes, por ser uma área do conhecimento bastante fluida e rica em subjetividade, está constantemente nos fazendo enxergar algo para além do lógico, algo que diz muito sobre o homem em seus múltiplos vieses: seu imaginário. Muitas vezes só conseguimos acessar este imaginário, ou o que entendo por *intuição* criativa, quando estamos absortos em nosso inconsciente, sem pretensão de decifrar problemas logicamente ou completar lacunas, apenas nos deixando levar por nossos devaneios².

A respeito do consciente e do inconsciente, ou do intelecto e da intuição, Zamboni (2001) explica:

A questão da intuição e do intelecto está, de certa forma, ligada à questão do consciente e do inconsciente. Podemos relacionar, ainda que de forma grosseira, o racional com o consciente, e a intuição com inconsciente. Normalmente, agimos e pensamos de uma forma consciente, isto é, utilizando dados e informações armazenadas na memória consciente. Mas, paralelamente a essa, existe uma outra memória, que é a do inconsciente, a qual não está sempre imediatamente disponível para a utilização do consciente. A mente inconsciente é um repositório de informações acumuladas no passado, ao qual não temos acesso fácil e imediato. Quando se pensa que algo foi esquecido, na realidade esse algo passou para o inconsciente, e muitas vezes repentinamente é lembrado, mesmo que tenha ocorrido em vivência remota (ZAMBONI, 2001, p 26).

² O devaneio é um fenômeno espiritual demasiado natural—demasiado útil também para o equilíbrio psíquico — para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos. Em suma, é conveniente, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo (BACHELARD, 1988. p. 11).

Embora a intuição seja importante em um processo criativo, se isolada, ela não será capaz de traçar o projeto e executá-lo em sua totalidade. Há de se levar em consideração que existe uma troca entre o intuitivo e o racional, a medida em que o processo criativo flui. Se o lado racional do artista serve para auxiliá-lo a construir o escopo e a fundamentação de seu trabalho, o seu lado intuitivo (através de *insights*) dá luz a novas soluções e caminhos possíveis a serem traçados.

Dessa maneira se dá forma a uma ideia. A criação, na realidade é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que a princípio pareciam impossíveis. No início, parece que algo paira no ar de forma vaga, solta, sem se ter um domínio efetivo do evento, de repente algo aflora, e se torna mais claro, e quanto mais o cientista ou o artista trabalhar a questão, mais clara e elaborada se tornará (ZAMBONI, 2001. p 30).

À intuição, atribuo a qualidade de conhecimento, já que correlaciona objetos e fenômenos, porém, sem o uso do raciocínio lógico. É uma forma de contemplação profunda, que acessa as mais inacessíveis camadas do nosso subconsciente, podendo nos levar a produzir obras densas.

Outras metodologias que também levam em consideração o percurso intuitivo de uma pesquisa, a Fenomenologia e a Crítica de Processos serão complementares, aqui, à metodologia da Pesquisa em Artes, nos possibilitando uma melhor leitura das obras que serão expostas. A escolha da primeira se dá por ser um método que estuda as essências das coisas, as quais emergem em nossa consciência a partir da contemplação dos fenômenos. Proponho, pois, caminhar com o auxílio dos pensamentos fenomenológicos de Merleau-Ponty (1996), filósofo que se debruçou nos estudos das vivências e sentidos assimilados pelo corpo. O autor pensa o sujeito perceptivo que, pelo corpo, desvenda o mundo percebido, a partir das sensações e dos sentidos. Para Merleau-Ponty, a Fenomenologia da Percepção é uma visão fenomenológica do homem, do mundo e seus acontecimentos, sendo aberto para os fatores existenciais e, assim, para a compreensão daquilo que pode “devir” por vias do que nos é apresentado.

Assim como outros filósofos que recorreram à fenomenologia como método, Bachelard escreveu, em *A poética do espaço*, no que se refere à imagem poética, que precisamos recorrer a fenomenologia da imaginação, assim que notamos sua formação em nossa consciência.

Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do

coração, da alma, do ser do homem apreendido em sua atualidade. (BACHELARD apud FERREIRA, 2008, p. 77).

Com relação à Crítica de Processos, a qual é um desdobramento da Crítica Genética, ora mais coerente com outros processos de criação diferentes da literatura, como das artes visuais, artes cênicas, música, entre outros, posso ressaltar que é pautada no contato com os materiais produzidos ao longo do processo criativo, o que permite que o conheçamos melhor. Já que esta considera que, ao lidarmos com quaisquer registros que um artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, acompanhamos e entendemos o ato criador como um trabalho contínuo e a obra de arte como um objeto que surge após uma complexa rede de fatos, acontecimentos e variáveis, caracterizando-se por estar sempre em construção.

O intuito da escolha desse método, como alicerce na presente pesquisa, não se baseia em uma construção crítica acerca dos trabalhos fotográficos aqui expostos, mas sim por proporcionar liberdade na escolha de quais documentos serão utilizados ao decorrer da pesquisa: diários antigos, anotações avulsas, filmes, músicas, histórias de vida, objetos pessoais, tudo isso é levado em consideração na Crítica de Processos. O que nos possibilita procurar e traçar um elo entre os mecanismos que sustentam a produção artística. De acordo com Salles (2004):

Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envolvidos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear (SALLES, 2004, p 12).

É neste sentido que a autora explica não haver a pretensão, dentro dos estudos da Crítica de Processos, que seja encontrada a saída desse “labirinto”. O que há é a busca por conhecimento que acompanha a trajetória do indivíduo, e o discernimento de que a “total explicação nunca será alcançada” (SALLES, 2004. p. 12). Ou seja, o método estará sempre buscando entender, dentro dos aspectos da fruição das obras, as congruências de seus trajetos, vislumbrando o seu caminho, ou o seu processo, nunca seu início e fim.

Para Salles (2004), é preciso levar em consideração que o fazer artístico engloba, também, intervenções do acaso “e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de novas ideias” (p. 27), bem como está envolto em um contexto histórico e social. O acaso é discutido por Salles (2001) a partir da sua intervenção no ato criador, a respeito disso, a autora afirma:

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento: assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (SALLES, 2001, p. 35)

Sabendo que a obra de arte não é “fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso” (SALLES, 2006, p 36), e tendo os apontamentos anteriores em mente, o estudo ora proposto não tem como objetivo buscar razões pelas quais meus trabalhos fotográficos foram feitos, ou analisá-los e decodificá-los, mas sim discutir suas possibilidades, levando em consideração sua materialidade, sob a ótica dos vestígios - dos rastros – deixados em sua trajetória.

Desta forma é, ao retirar da materialidade dos documentos e registros fotográficos que produzi antes e ao decorrer deste trabalho, da construção intelectual que eles possam guardar e de suas possíveis conexões, que esta pesquisa pretende instrumentalizar os meandros labirínticos de um processo de criação, ao trazer à tona assuntos pertinentes à fotografia contemporânea, bem como apontar, através das múltiplas possibilidades de ocupação dos espaços urbanos a partir da série de fotografias *A Arquitetura da Natureza*, as memórias e os esquecimentos que constroem (e/ou destroem) cidades, histórias, obras de arte e a nós mesmos, enquanto seres deste tempo e lugar.

Com isso, imersa nos caminhos que tracei por entre as ruínas, cuja construção poética aborda temas inerentes a elas, tais quais: memória/ esquecimento, morte/vida - tentarei criar aqui uma ponte para o aprimoramento de novas pesquisas na área de Artes Visuais, no tocante à fotografia contemporânea.

Para tal, dividi a pesquisa em três capítulos. No primeiro, uma ponte entre a concepção de minhas fotografias e os pensamentos, que tangem assuntos referentes à memória, de autores como Bergson (1999), Bachelard (1993), Merleau-Ponty (2004), Benjamin (2000), entre outros, é criada a fim de elucidar ideias que permearam seus processos de criação. O segundo, baseado nos escritos de Benjamin (2009) sobre as cidades e seus rastros, abrange o conceito de ruína, associando-o às fotografias ora expostas. Por fim, no último capítulo, apresento um ensaio fotográfico produzido a fim de retratar os escombros observados durante a pesquisa. Tendo como aporte os estudos teóricos que permearam meu fazer artístico durante os anos de minha pesquisa, por sorte, apontarei aqui encontros possíveis entre leitores e obras de arte.

| ENTRE LUGARES, MEMÓRIAS E ESQUECIMENTOS

Quando pensamos em memória, logo refletimos sobre nossas vivências, sobre as lembranças que carregamos conosco de acontecimentos marcantes. Isso pode nos levar à reflexão sobre como nossa consciência está ligada diretamente ao fato de que podemos lembrar de tais acontecimentos, ou daquilo que aprendemos. Além disso, a memória está ligada à nossa capacidade de organizar nossos pensamentos e ideias.

Neste sentido, alguns filósofos da Grécia antiga divagaram a respeito da memória, e levantaram uma questão que foi, mais tarde, o pilar do pensamento filosófico moderno: a memória seria o veículo para o conhecimento, ou para a consciência, pois, sendo o oposto do esquecimento, seria o mais próximo que se pode chegar à verdade ou à razão. Usavam, então, para definir a verdade, o termo composto pelo prefixo *a-* negação, e pelo sufixo *léthe*: esquecimento e, com isso, acreditavam que a “relação com a verdade passa, portanto, pelo ato de lembrar-se, de recuperar o esquecido pela lembrança. A verdade, *alétheia*, é o ‘não esquecido’”.³

Em meados do século XVII, sobretudo a partir das ideias de pensadores racionalistas⁴, como as de Descartes (1596 – 1650), o conceito de consciência passou a ser o cerne das questões filosóficas. Com o *cogito* cartesiano “penso logo existo”, o filósofo sintetizou a noção de razão, consciência e conhecimento. Como afirma Débora Pinto (2013), o pensamento de Descartes:

[...] expressou uma certeza adquirida por esforço supremo da razão. Mais que isso, a certeza de que somos seres de pensamento, acompanhada de uma profunda desconfiança em relação aos dados que nos chegam através dos sentidos, iniciou, para a Filosofia, um caminho sem precedentes na história. Uma via em que a subjetividade passa a ser compreendida como essencialmente mental, representativa, dotada de ideias que podem ser depuradas, examinadas e encadeadas para produzir um conhecimento verdadeiro, infalível, capaz de assegurar-nos o poder sobre a Natureza e seus fenômenos, sobre nossas ações e nossas paixões, sobre a nossa vida individual e coletiva (PINTO, 2013, p.18).

O pensamento cartesiano fez com que o homem tomasse o lugar central nas discussões filosóficas e científicas. Os estudos passaram a se dar a partir da visão antropocêntrica, a qual induziu o homem a se distanciar do mundo e o analisar partindo do seu ponto de vista: o da razão. Com seus questionamentos cada vez mais

3 PINTO, D. C. M. Consciência e memória. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, p 10.

4 O Racionalismo foi uma corrente filosófica que se baseou na ideia de que a razão é inata aos seres humanos e é a principal fonte de conhecimento. E que a única forma de se chegar à verdade absoluta seria através do uso estrito dela. Ignorando, com isso, as percepções e sensações do homem para com o mundo, e utilizando as deduções da ciência e dos métodos científicos.

voltados para si, se isolando da natureza, e buscando a verdade em tudo, através de sua consciência, ele submergia numa espécie de diálogo racional consigo mesmo em relação ao mundo. Em *Conversas – 1948*, Merleau-Ponty (2004), critica as ideias de Descartes, por acreditar que tais pensamentos distanciavam o homem do mundo percebido. Contrário ao pensamento cartesiano, o filósofo, segundo Alves (2010), “valorizava os meios de retorno ao mundo percebido, ou seja, o mundo das sensações e da experiência” (ALVES, 2010, p. 226).

De fato, a memória e, com ela, a consciência, destaca-se como um dos elementos fundamentais para a constituição do ser humano, sendo um fenômeno importante em todas as culturas. No entanto, para que possamos entendê-la melhor, é preciso conectá-la àquilo que sentimos quando somos atravessados por experiências que nos sensibilizam. Podemos, a partir dessa ideia, recorrer aos filósofos fenomenológicos que, em oposição ao pensamento cartesiano, estudaram as percepções e sensações envolvidas na memória, a fim de entender as afetações causadas em nós pelo mundo à nossa volta.

É importante também ressaltar aqueles que estudaram a memória sob a ótica do conceito de lugar. Este que é tão importante para entendermos o ser humano em relação ao seu entorno, e as afetações sofridas por ele em decorrência de suas vivências. O lugar está diretamente relacionado aos nossos afetos pueris, aqueles que nos moldam a sermos quem somos na fase adulta. Sendo assim, o conceito é fundamental para entendermos o ser humano em relação ao mundo, e está ligado tanto às memórias individuais, quanto às coletivas.

Merleau-Ponty (2004) assimila a questão de lugar como sendo fruto da memorabilidade adquirida com nossa experiência. O lugar é compreendido, pelo filósofo, enquanto qualquer ponto que possa ser preenchido por nosso corpo (mesmo que de maneira virtual), isso inclui também aqueles lugares sonhados, percebidos, lembrados ou imaginados. E sobre o nosso corpo no mundo, sendo visível ao outro, ou a partir do outro, Merleau-Ponty (2004) entende que ao ver o próximo, passamos a pensar em nós mesmos enquanto seres também visíveis. Com isso, projetamos nos outros nossas experiências e, a partir daí, passamos a pensar sobre nós mesmos enquanto indivíduos deste tempo e espaço. Para o filósofo, as circunstâncias nas quais estamos inseridos, bem como nosso corpo se fazem a partir “de uma relação com o ser, no qual terceiros podem intervir” (MERLEAU-PONTY, 2009. p 68). Consequentemente, é a partir do vínculo comunicacional que nutrimos para com o próximo que nossa compreensão do nosso entorno é ampliada.

Com relação à percepção, sobretudo a artística, podemos pensá-la enquanto uma espécie de lupa que nos ajuda a enxergar novos mundos. Ampliando nossos olhares para o que antes era despercebido, nos dando a possibilidade de observar e absorver

diversos aspectos que fluem de cada experiência vivida, a partir do ato de enxergar os pormenores e peculiaridades dos assuntos contemplados. Segundo Salles (2001), a percepção artística, “como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece”, a autora completa dizendo que um sistema é criado na lógica criativa, e este “gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais” (SALLES, 2001, p. 90)

Para Henri Bergson (2010), a percepção é uma assimilação que se dá em nossas vivências, já que nos sensibilizamos ao percebermos algo e, com isso, reagimos a este estímulo. No entanto, há duas formas de separar as experiências vividas, a primeira pela percepção pura, estritamente atual, que resulta do movimento dos corpos em relação ao “meu corpo”, a segunda sendo a memória pura, sempre virtual, que consiste no aglomerado não-espacial do tempo, na qual o passado é retido e se acumula incessantemente. Segundo suas ideias, “a consciência não é um objeto espacial; ela é um fluxo, um conjunto de processos – ela é o próprio espírito.” (PINTO, 2013, p.40).

Em *Matéria e Memória*, Bergson (2010) assimila a consciência como sendo pura mudança, para ele, o tempo em seu progresso faz derivar ideias, as quais se moldam de acordo com seu decorrer. Dado que a vida está sempre em processo, em movimento. As ideias do filósofo apontam para a noção de que nossa consciência é mutável, todavia, conserva o que nos afeta. E, ainda, apontam para a noção de que somos constituídos, também, pelas lembranças não discerníveis, aquelas das quais não preservamos recordações, e que se encontram latentes em nosso inconsciente. A respeito disso, Pinto (2013) afirma:

Esse passado total está sintetizado em nosso caráter; tem sua existência atestada por nós, no modo pelo qual cada um de nós age, sente e pensa. Ele é o que Bergson chamou de “inconsciente”, conjunto de lembranças não discerníveis, das quais algumas podem vir à mente na forma de imagens ou representações (PINTO, 2013, p.55).

O conceito de *duração*, em Bergson (2010), reitera essa noção de tempo, em que o passado é retido virtualmente, através da memória. O passado, neste sentido, “rói o porvir e incha à medida que avança” (BERGSON, 2010, p 47). Para o filósofo, não existe percepção sem que exista também memória, uma vez que a vida se dá em um fluxo contínuo entre passado e presente. Podemos perceber a memória e a per-

cepção enquanto dois conceitos de natureza diversas, de acordo com o pensamento bergsoniano, uma vez que a percepção é fundada na atualidade, sendo fruto da ação da imagem-movimento em relação ao “meu corpo”, e a reação do “meu corpo” em resposta à esta ação. Ou seja:

[...] a percepção é uma seleção de imagens ('imagens virtuais') e ela implica necessariamente em movimento, em mudança [...] perceber é escolher uma ação possível de meu corpo sobre os objetos e esta percepção implica em se modificar a cada instante” (OLIVEIRA, 2009. p. 31)

Já a memória, esta que se dá virtualmente, é o passado que se conserva no presente. Por conseguinte, dentro do pensamento bergsoniano, nossa consciência seria uma mistura entre nossa memória (virtual) e nossa percepção (atual). O filósofo considera, no entanto, que a memória é um conceito não-espacial, ou seja, não depende do espaço, ou do lugar, para existir ou se atualizar. Já outros filósofos, posteriores a Bergson, elencaram o lugar enquanto conceito imprescindível para a compreensão do ser, bem como da memória.

Ainda dentro da fenomenologia, o lugar enquanto elemento diretamente ligado à memória se faz presente em *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1993), onde a centralidade da casa, ou do lar, é destacada dentro do contexto de vida e memória do indivíduo. Para Bachelard (1993, p 24), “a casa é o nosso canto do mundo [...] o nosso primeiro universo”, um lugar que engendra características que nos causa familiaridade, tais quais: habitualidade, repouso e segurança. O filósofo defende que o conceito de lar é constituído por inúmeras associações dentro do universo íntimo do indivíduo. A respeito disso, seu escrito propõe uma fenomenologia do espaço interior, sendo ressaltados os valores inerentes a ele, trazendo sempre a noção de acolhimento oferecido pelo lar. Neste sentido, o autor afirma “[...]a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1993, p.26).

A partir dessa realidade, o lar é assimilado enquanto um lugar que oferece para o habitante a segurança e o conforto necessários para que ele se sinta protegido, e é, em suas palavras, “algo fechado que deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens” (BACHELARD, 1993, p.25). Opondo-se a Bergson, que defende a memória como sendo um conceito não-espacial, Bachelard (2008), acredita que o espaço é o responsável por fixar a memória, sendo parte importante dela. Para ele, o que nos dá a noção de espaço não vem do mundo material, mas a partir de nossas memórias, as quais formam o espaço ontológico, como uma cópia virtual do

mundo. Sendo assim, ao revisitar locais já habitados por nós, podemos reencontrar este espaço ontológico e reviver experiências através de nossas lembranças. O lugar é um conceito existencial, é algo que nos torna quem somos, já que somos diretamente influenciados por ele.

O lugar vivido é múltiplo, podendo abrigar uma miríade de imagens-lembrança, as quais contribuem para nossa formação enquanto seres humanos, dotados de percepções e memórias. E é na infância o período em que estamos mais propensos a perceber particularidades do nosso entorno, sendo a época da vida em que nossa personalidade é formada. Partindo desse pressuposto, é fácil assimilarmos que os lares habitados em nossa infância afetarão nossa memória, negativa ou positivamente.

Outro tipo de espaço, aquele percebido ou até imaginado, é defendido por Bachelard (1993) enquanto “um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação”, este espaço, pois, “concentra o ser no interior dos limites que protegem” (BACHELARD, 1993, p.19). Por conseguinte, a casa “abriga o devaneio [...] protege o sonhador [...] permite sonhar em paz”, é, pois, “uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (ibid., p.26).

Podemos entender o lugar, segundo a abordagem fenomenológica, enquanto um espaço de experiência que vai além daquela individual. À medida em que somos inseridos em âmbito social, temos que levar em conta a complexidade nas relações entre os lugares e nós mesmos. Nessa relação entre o coletivo e o lugar, existe a comunicação e, com isso, o compartilhamento dos costumes, bem como o da memória individual que é, então, passada para um grupo. Esta memória, por sua vez, nos possibilita compreendermos mais amplamente os locais em que estamos inseridos. Pelas palavras de Benjamin (2000):

Onde há experiência, no sentido próprio do termo, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção na memória com elementos do passado coletivo. Os cultos, com suas cerimônias, suas festas [...] cumpriam continuamente a fusão entre estes dois materiais da memória. Provocavam a lembrança em épocas determinadas e permaneciam como momento e motivo de tal fusão durante toda a vida (BENJAMIN, 2000, p. 35)

O resultado disso é que a memória passa a ser não apenas algo compartilhável, mas torna-se também objeto que exerce forte influência na construção hegemônica de uma sociedade. O que este compartilhamento nos proporciona é justamente a compreensão ampliada de mundo, já que nos comunicamos com o outro, nos desencilhando da noção de mundo subjetiva, passando a ter experiências que nos possibi-

litam mesclar nossas percepções e memórias às do outro. Em consequência disso, entre as experiências de compartilhamento, nossos processos perceptivos e mnemônicos, nossos costumes, nossas linguagens, enfim, nossas culturas se entrelaçam, e, com isso, nossa visão de mundo é ampliada.

A memória é, portanto, peça-chave para o entendimento do espaço humano. É através dela que retemos pontos fixos do espaço, os quais provocam afetações, ou relacionamentos emotivos, para com espaços vivenciados ao longo de nossa trajetória. Ela nos permite fazer correlações desses lugares com outros lugares agora percebidos, criando, assim, novos cenários afetivos, e não somente espaços esvaziados de sentido pelos quais percorremos. Isso porque temos um “espelho” do mundo vivido armazenado em nossas memórias, ou seja, introjetamos em nosso subconsciente reminiscências de nossas experiências, em uma espécie de imagem-síntese virtual daquilo que vivenciamos, a qual permanece latente em nossa mente. Esta imagem, contudo, pode ser atualizada se houver um estímulo que induza sua projeção. Isso explica a possibilidade de um simples passeio pela natureza nos remeter à uma memória de infância, por exemplo.

Benjamin (2000), a respeito das ideias de Bergson, afirma que para o filósofo, nossa experiência não é constituída por “acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, em dados acumulados, frequentemente de forma inconsciente, que afluem à memória.” (p. 34) Neste sentido, Benjamin analisa o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871 – 1922), como sendo a tentativa de demonstrar as reminiscências contidas no subconsciente, a partir do afloramento das lembranças (involuntárias) da experiência vivida. Essas lembranças involuntárias são reminiscências de recordações adormecidas, as quais só emergiram na consciência do autor por pura obra do acaso, depois de saborear uma *madeleine*⁵.

Pode-se considerar a obra de Proust, “A la Recherche du temps perdu”, como a tentativa de produzir artificialmente, nas atuais condições sociais, a experiência tal como a entende Bergson. Pois, resultará sempre mais difícil contar a respeito de sua gênese espontânea. [...] A *mémoire pure* da teoria bergsoniana converte-se nele em *mémoire involontaire*. Desde o começo Proust confronta esta memória involuntária com a voluntária, que se acha à disposição do intelecto [...] Proust fala da pobreza com que se oferecia à sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, embora nela houvesse passado parte de sua infância. Antes que o gosto da *madeleine*, ao qual volta com frequência, o transportasse uma tarde aos antigos tempos, Proust limitara-se ao que lhe proporcionava uma memória disposta a responder ao chamado da atenção. Essa

5 Tipo de bolinho em forma de concha, feito originalmente com ovos e raspas de limão, e originário da França.

é a *mémoire volontaire*, a lembrança voluntária da qual se pode dizer que as informações que nos proporciona sobre o passado, não conservam nada dele (BENJAMIN, 2000. p. 33).

Acerca das memórias involuntárias, no romance de Proust, Oliveira (2009) comenta:

Ele se deixa levar por acontecimentos lembrados involuntariamente, descobertos. Cabe então reforçar que o tempo proustiano se apresenta ilimitado, aberto, pelos caminhos da lembrança. A textura de entrecruzamento que ele manifesta é a do fluxo que irrompe da reminiscência (algo que estava ali, passível de ser recordado) e se externa no envelhecimento, no esquecimento da infância. Até sentir o gosto da *madeleine*, o escritor estaria limitado aos apelos da memória voluntária (*mémoire volontaire*), aos apelos da atenção, evocados deliberadamente. Uma vez que a memória se lança no abismo da desatenção, abrange perspectivas que se lançam a ela indiretamente. Em termos freudianos, seria o ainda não consciente (OLIVEIRA, 2009, p. 32).

Benjamin assimila o romance proustiano enquanto uma obra que demonstra o afloramento das memórias involuntárias, sendo assim, é uma obra que foge da linearidade do tempo, bem como de sua finitude, ao trabalhar com aspectos inerentes à memória em si, aquela que perdura e se acumula no labirinto de nosso inconsciente ao longo de toda nossa vida. Seu tempo é o do acaso, da lembrança que aflora a partir dele, é, pois, um tempo imprevisto, fruto de momentos sinestésicos. Pelas palavras de Proust:

É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e do seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só de acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não encontremos nunca. Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra os meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por quê, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na vala estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena.

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde aprendê-la? Bebo um segundo gole em que não encontro nada demais que no primeiro, um terceiro que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim.

A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para o meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está em face de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar na sua luz[...] (PROUST, 2006. p. 71-72).

Um rastro, ou reminiscência, de uma lembrança da minha infância aflorou em minha mente enquanto esta pesquisa já se encontrava em andamento. Uma fotografia, fruto de um dos meus primeiros contatos com um aparelho fotográfico, feita em visita ao centro da cidade de João Pessoa, em 2000. Na época, fazendo uso de uma câmera analógica, presenteada por meu pai, fotografei uma rua bifurcada do Porto do Capim (*IMAGEM 9*), e também a vista dos fundos do Hotel Globo, ambos situados no Centro Histórico da capital paraibana. Naquela ocasião, me senti impelida a fotografar alguns casarões que já se encontravam parcialmente em ruínas. Percebo, com isso, que as casas abandonadas sempre me chamaram a atenção, sempre me afetaram de certo modo. Elas sempre estiveram ali, em meu inconsciente em forma de memória virtual.

Volto àquele local quase duas décadas depois (*IMAGEM 10*), e o que vejo são escombros que, para mim, revelam algo inerente à vida, algo referente a nós mesmos: a noção de que a vida é finita. Revelando, assim, a ação do tempo, ele que é “por

sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas”⁶

Sempre que tento lembrar dos lugares onde morei durante minha infância, me vêm em mente imagens confusas, borradas, como se elas estivessem se esvaindo. Talvez minha predileção por fotografar aqueles lugares em ruínas, desde minha infância, tenha surgido pela obra do destino, e se este é o caso, aceito meu *eterno retorno*⁷. De qualquer modo, o pouco que consigo recordar daqueles locais, a vaga lembrança que me vem em mente ao fazer o exercício da rememoração, certamente influi em meu processo artístico.

Imagem 9 – Porto do Capim, 2000.



Fonte: acervo da autora.

⁶ SALLES, C. A. Gesto Inacabado: processo de criação artística / 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004. p 32

⁷ Ideia posta por Nietzsche: a noção de que a vida seria constituída por ciclos que se repetem. A ideia foi posta, pela primeira vez, em seu livro *A Gaia Ciência*, no aforismo 341 intitulado *o maior dos pesos*, onde o autor supõe a aparição furtiva de um demônio, o qual nos diria que teríamos de viver nossas vidas, como vivemos, sem retirar ou adicionar nada, por incontáveis vezes e pela eternidade. Nos questionando, então, no intuito de saber o que faríamos ao encarar essa realidade. Fustigaríamos a vida como ela é ou a viveríamos em sua plenitude?

Imagem 10 – Porto do Capim II, 2019.



Fonte: acervo da autora.

São as memórias adormecidas da infância, as que compõem boa parte do quebra-cabeças de afetividades para com os locais vivenciados. Considerando ser nesta fase onde estamos mais abertas as percepções do mundo à nossa volta. No entanto, quando somos crianças, enxergamos tudo em dimensões maiores, o que nos causa estranhamento quando crescemos, ao percebermos aqueles mesmos ambientes de forma menor do que nossa memória estava acostumada. Sendo assim, nossa memória também é afetada pelo nosso físico, devido ao tamanho reduzido do nosso corpo. Por conseguinte, aquelas memórias de lugares e objetos que vimos na infância são confrontadas com a nossa atual visualização.

A exemplo disso, Guattari (2012), filósofo francês, relata uma experiência de sua infância que, assim como as lembranças de Proust, foram reativadas em sua mente pela força do acaso, quando caminhava com amigos em visita a São Paulo:

Consideremos um exemplo pessoal. Um dia, quando eu caminhava com um grupo de amigos em uma grande avenida de São Paulo, senti-me interpelado, ao atravessar uma determinada ponte, por um locutor não localizável. Uma das

características dessa cidade, que me parece estranha em vários aspectos, consiste no fato de que as intersecções de suas ruas procedem frequentemente por níveis separados com grandes alturas. Enquanto meu olhar se dirigia, de cima para baixo, para uma circulação densa que caminhava rapidamente, formando uma mancha cinzenta infinita, uma impressão intensa, fugaz e indefinível invadiu-me bruscamente. Pedi então que meus amigos continuassem sua caminhada sem mim e, como em um eco das paradas de Proust em seus “momentos fecundos” (o sabor da Madalena, a dança dos sinos de Martinville, a pequena frase musical de Vinteuil, o chão desnivelado do pátio do hotel de Guermantes...), imobilizei-me em um esforço para esclarecer o que acabava de acontecer comigo. Ao fim de um certo tempo, a resposta me veio naturalmente, algo da minha primeira infância me falava no âmago dessa paisagem desolada, algo de ordem principalmente perceptiva. Havia, de fato, uma homotetia entre uma percepção muito antiga – talvez a da Ponte Cardinet sobre numerosas vias de estrada de ferro que se abismam na Gare Saint-Lazare – e a percepção atual. Era a mesma sensação de desaprumo que se achava reproduzida. Mas, na realidade, a Ponte Cardinet é de uma altura comum. Só na minha percepção de infância é que eu fora confrontado com essa altura desmesurada que acabava de ser reconstituída na ponte de São Paulo. Em qualquer outra parte, quando esse exagero da altura não era reiterado, o afeto complexo da infância que a ele estava associado não podia ser desencadeado (GUATTARI, 2012, p.136-137).

Olgária Matos (2015), ao comentar sobre os escritos de Benjamin (2013), em *Rua de mão única*, relata que esses espaços, outrora vivenciados, “fazem surgir uma cidade subterrânea, com a qual a criança estabelecia pactos secretos” (MATOS, 2015, p. 44). Neste caso, Matos (2015) cita a cidade referida por Benjamin, e reitera que “a memória infantil resulta ser histórica, porque recorda espaços perdidos para saber porque o foram” (p. 44). Partindo dessa ideia, busco recordações afetivas de minha infância, e lembro que desde aquela época, a arte se fez presente em minha vida enquanto algo indispensável. Recordo que por volta dos meus quatro anos de idade, demonstrava traços de hiperatividade e sofria de insônia, ao passo que meus pais, os quais jamais optaram por tratamento psicológico e/ou psiquiátrico, me acalmavam com papéis, canetas coloridas, massa de modelar, enfim, toda sorte de materiais que eles pudessem disponibilizar, com a intenção de me fazer “descarregar”, em forma de arte, toda aquela energia que tinha guardada em mim. Às vezes as sessões artísticas experimentais iam noite adentro. Aqueles momentos de frutíferos influenciaram, fortemente, a maneira pela qual passei a me expressar.

Passaram-se alguns anos, e já aos meus sete, fui convidada pela direção da Escola Classe 115 Norte (escola situada em Brasília, e na qual eu estudava na época),

para participar de um concurso de arte, no qual o ganhador ilustraria a capa da agenda daquele ano. Lembro que, no dia de desenharmos, olhava para os lados e via crianças mais velhas desenhando temas que, para mim, mesmo naquela época, eram banais. Então tive a ideia de ir para a frente da escola e desenhar o que observava em sua fachada. Meu desenho, então, ficou com um “ar” de Monet⁸. Obviamente que não é minha intenção fazer, aqui, uma comparação de uma arte pueril minha com a de um grande mestre da pintura. Porém, não tirarei o mérito daquela criança que coloriu uma fachada em seus mínimos detalhes: o jardim com cercas de ferro coloridas; o caminho de pedras que levava até a entrada principal e o orelhão⁹ ao lado dela, o prédio branco com letras *azul royal*. Peço sinceras desculpas aos meus leitores se errei algum dos detalhes descritos anteriormente, pois, por não ter o desenho em mãos, não sei se minha memória voluntária dará cabo à imagem assim como ela é, ou foi. O que posso dizer é que aquela criança que eu fui um dia ganhou o tal concurso, com seu desenho, e estampou as capas das agendas da instituição pública de ensino de Brasília durante o ano de 1997.

—

Se percebo o mundo ao meu redor e, logo, me sinto comovida pelo percebido, possuo uma ampla rede de fenômenos e vivências que se alojam em minha mente, ainda que de maneira inconsciente, mas que me impelem a reagir a partir de seu estímulo. De certa forma, minha maneira de observar, de me sentir afetada pelas fachadas de lugares em deterioração, me impeliu a fotografar desde a infância

Utilizo a imagem de uma casa em processo de deterioração: recortes de paredes embotadas, cujas rachaduras feitas pelo tempo se encontram, ora repletas de plantas, ora repletas de pichações ou reparos feitos pelo homem, ou seja, sempre sofrendo alterações. Em todo os casos, são cenários que se modificam rapidamente, seguindo o fluxo inexorável da existência terrena. O recorte das ruínas vislumbra algo que se assemelha, por vezes, ao surrealismo ou ao realismo fantástico¹⁰. A medida em que exponho um cenário quase que pós-apocalíptico, onde há uma gradativa deterioração de materiais inorgânicos, os quais dão espaço ao afloramento da natureza, esta que, por sua vez, molda as construções à sua vontade. A natureza se faz sempre presente em busca de uma representação mais próxima daquelas memórias que me vêm em sonhos, ou de quando tento, conscientemente, lembrar dos lugares onde vivi.

8 Pintor francês impressionista, o qual pintou importantes obras como *Impressão, nascer do sol* (1872), a pintura que deu nome ao movimento impressionista; *Nenúfares* (1914 – 1926), uma série de aproximadamente 250 pinturas a óleo de flores aquáticas de seu jardim; *A Catedral de Rouen* (1894), série na qual o artista pintou por um longo tempo (em dias e horas diferentes) a fachada da catedral da cidade de Rouen, na França, em busca de captar diferentes iluminações aquele lugar.

9 Antigo aparelho telefônico público.

10 Realismo Fantástico é entendido por um estilo artístico, cuja principal característica é a combinação de elementos mágicos com cenários do cotidiano.

No tocante a memória, posso observá-la através da ótica da *duração* no pensamento bergsoniano. Ao sabermos que é o estudo do tempo em sua dilatação, neste caso, também a ideia de que nossas afetações ou sentimentos adquiridos com o tempo, ou o que precede nossa consciência atual, é um entrelaçado de fenômenos, os quais não podem ser rotulados, por não serem algo fixo, objetivo e, até mesmo, findo.

Pinto (2013) afirma que “esse antes não está fechado, pronto acabado, mas recebe do momento atual a sua própria continuidade: nesse sentido, o antes é idêntico ao durante e indissociável do depois” e mais, “estamos aqui diante de um passado que avança e invade o futuro que está se criando, diante do tempo real ou da *duração*. Não há estados, mas sim mudanças, passagem, progressão.” (PINTO, 2013, p. 41). Em outras palavras, o tempo avança em um processo contínuo, onde o passado se funde ao presente de maneira virtual. Em consequência disso, somos forjados em meio à uma contínua cadeia de acontecimentos que se acumula em nossa memória, sendo ela voluntária ou involuntária (consciente ou inconsciente).

Sendo assim, a memória vai para além das lembranças, ao passo que há nela certa complexidade, ela é a contração dos momentos vividos, das sensações experimentadas e está sempre em processo, em continuidade. Sobre este assunto, Deleuze (2012) ressalta que “a memória é sempre representada por Bergson de duas maneiras: memória-lembrança e memória-contração, sendo a segunda a essencial” (2012, p. 113), a primeira nos remetendo a sobrevivência no passado - a *duração*, que, por sua vez, é em si memória. Para o filósofo, Bergson defende que para compreendermos os dois estados de memórias, precisamos usar o método da *intuição*: em síntese, uma apreensão direta do que nós somos, sem julgamentos ou ideias pré-concebidas. A *duração*, é, então, a condensação do passado em nós. Pelas palavras de Deleuze (2012):

[...]a duração é uma memória, porque ela prolonga o passado no presente, *seja* porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente do passado, *seja* sobretudo porque ele, pela sua contínua mudança de qualidade, dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo (DELEUZE, 2012, p. 113)

Imagem 11 – Sem título, 2015.



Fonte: acervo da autora.

É, portanto, a partir do vislumbre de minhas memórias (voluntárias e involuntárias), ou de suas reminiscências, as quais me vêm muitas vezes através da intuição e do devaneio, que busco uma forma representativa dos encontros afetuosos de minha infância em relação aos lugares onde morei. Estes dos quais recordo apenas com vagas lembranças, que me levam a locais onde percebo um entrelaçado de imagens sobrepostas, nas quais mostram-se paredes em ruínas. É ao explorar as ruínas percorridas, através da fotografia, que rememoro a minha infância, através da contemplação das casas antigas que me causam tanta fascinação. Pois, assim como Proust o fez quando rememorou sua infância ao saborear a *madeleine*, tive a sorte de encontrar em minha trajetória, locais que despertaram recordações tão valiosas para mim.

| CAMINHOS ENTRE RUÍNAS

Em minha busca por valores inerentes à ruína enquanto representação poética, encontrei nos escritos de Walter Benjamin (1892 - 1940) uma importante base para entender melhor este conceito. Contudo, antes de entrar nos assuntos referentes ao conceito de ruína em si, é importante visualizarmos, ainda que de forma concisa, a ideias de Benjamin em relação ao conceito de História. Há uma passagem emblemática em seu escrito *Sobre o conceito da História*, que diz:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade [...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso (BENJAMIN, 1994).

Nesta passagem, Benjamin (1994), ao analisar o quadro de Klee¹¹, nos atenta para o inevitável: há um amontoado de ruínas que se acumula sob nossos pés, e essa pilha de destroços cresce sem cessar, na medida em que o “progresso” segue forte em seu rumo. Progresso este que, dentro de um sistema capitalista de consumo, culmina na tragédia do silenciamento dos mais fracos, na paulatina depredação da natureza, na *obsolescência programada*¹² dos produtos em voga no Mercado, na fragmentação do mundo em decorrência das guerras, na morte da experiência individual e coletiva, e, por fim, no esquecimento dos oprimidos. Para o filósofo, a tarefa do historiador materialista se faz em ressaltar os fragmentos segregados e esquecidos do passado, para que a História seja posta de maneira justa, a partir da visão do povo subjugado.

O filósofo defende que, por ser contada sempre pelo vencedor, a História sempre será passiva a interpretações positivas sobre aqueles que triunfaram e tiveram seus projetos passados à diante. Portanto, salienta a importância do narrador, aquele que coleta dados da vida cotidiana e os passa à diante, ainda que informalmente. Pelas palavras de Benjamin (1994, p, 224), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal

11 *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee, pintura em nanquim, pastel seco e aquarela sobre papel. A obra está exposta no Museu de Israel, em Jerusalém.

12 A obsolescência programada é uma prática muito exercida por fabricantes em diversos países, e consiste na predisposição de um produto a se tornar obsoleto, de forma proposital e decorrente da precarização de seu material. Essa “jogada” das empresas tem como intuito a substituição precoce dos produtos, para que haja mais lucro em menos tempo.

como ela relampeja no momento de perigo”. A reminiscência, a qual se refere Benjamin, é aquela que contém a memória dos esquecidos, e que reúne os estilhaços de suas experiências.

Em *O narrador*, o autor demonstra que tal reminiscência “funda a cadeia da tradição”, sendo transmitida por gerações, é ela que “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (BENJAMIN, 1994, p. 211). Sendo o narrador incumbido de passar a diante estas experiências, em forma de narração, ele perpetua a reminiscência, comunicando-a e, assim, ela passará de geração em geração. Pelas palavras de Benjamin:

A narração não visa, como a informação, comunicar o puro em si do acontecido, mas o incorpora na vida do relator para proporcioná-lo, como experiência, aos que escutam. Assim, no narrado fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila (BENJAMIN, 2000, p. 34)

Benjamin (2000) viu em Proust a figura do narrador, pois, para ele, os oito volumes da obra proustiana, *Em busca do tempo perdido* (1913 – 1927), “dão a ideia das operações necessárias, para restaurar na atualidade a figura do narrador”, pois “Proust enfrentou o empreendimento com grande coerência. Por isso se empenhou, desde o início, na tarefa elementar de contar sua própria infância” (BENJAMIN, 2000, p. 35).

O que vemos hoje, e isto Benjamin alertou neste mesmo escrito, é que a arte de narrar vem desaparecendo, devido ao isolamento do sujeito com o advento da modernidade. As notícias, por sua vez, são hoje passadas de forma breve e objetiva, e, em muitos casos, de maneira deturpada, o que não proporciona a interpretação do leitor, tampouco sua imaginação. A respeito do desaparecimento do narrador na modernidade, Oliveira (2009) ressalta que se deu a partir do “isolamento do sujeito que, com a mecanização do trabalho e a difusão da informação, tem acesso fácil a notícias diárias de forma clara, objetiva, não deixando liberdade para a interpretação do leitor” (p. 27). Como alertou Benjamin (2000):

A rígida exclusão da informação, no que diz respeito ao campo da experiência, depende, deste modo, do fato de que a informação não entra na “tradição”. Os jornais aparecem em grande tiragem. Já nenhum leitor tem facilmente “algo de si” para contar ao próximo. Existe uma espécie de competência histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição do antigo relato pela informação[...] (BENJAMIN, p. 34).

Neste sentido, Oliveira (2009) aponta que, para Benjamin, nos novos processos impostos ao homem moderno, houve algumas perdas, entre eles são destacadas a perda “da aura, da experiência, da capacidade de *narrar*” (p 12). Há, então, com o advento da modernidade e suas técnicas reprodutivas, o enfraquecimento das narrativas, a segregação do indivíduo e a perda do aspecto aurático da obra de arte. Em relação a última, a perda da *aura* na modernidade, ela se deu a partir do momento em que surgem novos aparelhos técnicos com fins de reproduzir obras de arte. O que levou a arte à uma crise em relação aos conceitos tradicionais que a envolviam anteriormente, como por exemplo: a aura, ou sua autenticidade, algo que a aproximava ao culto, à adoração.

Para Benjamin, o “conceito de arte herdado do século XIX seria místico, mágico e abstrato, eivado de um caráter enganoso e ‘ideológico’” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 14). Em consequência da sua inserção nas “massas”, a arte desce do seu pedestal, e perde seus valores de algo sagrado ou aurático.

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura (BENJAMIN, 2019, p. 59).

A arte perde seu valor sagrado, mas em contrapartida, a fotografia (e, posteriormente, o cinema) passa a influenciar a percepção do homem em relação à sua maneira de existir, tomando novas e importantes funções sociais. Agora a arte é acessível àqueles que não têm as condições necessárias para viajar, pagar para conhecer a cultura de outros lugares, ou até mesmo a cultura do seu próprio povo. Sendo assim, Benjamin observa que, com o advento da fotografia, o valor do culto é substituído pela valorização da exposição em si, o que abre um caminho de fácil acesso a outras formas de arte e comunicação. Com isso, a arte se torna cada vez mais democrática.

A teoria benjaminiana, a respeito da modernidade e suas implicações, “estabelece uma relação entre o nascimento das massas e o da fotografia: ambas seriam marcadas por uma pulsão de aproximar tudo” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 13). Neste sentido, para o filósofo, a fotografia “aproxima as paisagens, monumentos e os países mais distantes, assim como as obras de arte, que antes apenas o viajante podia ver ao visitar os museus” (ibid., p. 13).

Enquanto a História, esta segue sendo contada pelos vencedores, porém a fotografia agora aflora uma nova visão sobre os fatos.

Devemos levar em conta que a História foi pensada por Benjamin, não como uma sequência de ações planejadas, ou racionalizadas, mas como relâmpagos, como algo fragmentado. A fotografia é, segundo o filósofo, a síntese dessa fragmentação e sua reapropriação de diferentes maneiras ao longo do tempo e a ruína, por sua vez, aparece em seus escritos como sendo *alegoria*, “como presentificação do vivo no morto” (OLIVEIRA, 2009, p. 29).

Etimologicamente, a palavra *alegoria* é uma expressão figurada e significa “dizer o outro”. O conceito benjaminiano de *alegoria* toma forma em *Origem do Drama Barroco Alemão (1984)*, onde o filósofo considera que o objeto “é incapaz [...] de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista”. De acordo com Benjamin (1984):

Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa fala de algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber, mas o alegorista só pode ter certeza de não o perder quando o transforma em algo de fixo: ao mesmo tempo imagem fixa e signo com o poder de fixar (BENJAMIN, 1984, p.205)

Com base nisso, podemos pensar na fotografia também enquanto ruína, ou alegoria, pois ela é testemunha e objeto do tempo em seu desdobramento, bem como é um recorte de uma realidade a qual o fotógrafo pretende ressaltar, ou ressignificar. Sendo assim, a fotografia traz consigo aspectos alegóricos benjaminianos, se pensarmos que o autor utiliza o conceito para analisar o objeto artístico, privado de vida, algo como se estivesse morto, porém permanecendo em registro por toda a eternidade e, com isso, entregue ao alegorista (fotógrafo), tornando-se seu usufruto.

Em *A Modernidade e os modernos*, Benjamin (2000) discorre sobre as mudanças ocorridas com o advento da modernidade, e entre as características peculiares modernas elencadas pelo autor, está a figura do poeta Baudelaire. Segundo o filósofo, ao desvalorizar objetos e seres humanos, Baudelaire os transforma em algo que foge de seu sentido primeiro, os transforma em mercadoria, e, sendo assim, “como alegorista, Baudelaire violenta os objetos e os desvaloriza; ao desconstruir a relação imediata entre significado e significante, o poeta exige a interpretação das suas imagens poéticas, fazendo jus à definição de alegoria” (FREITAS, 2014, p. 11).

Para Benjamin (2000), à figura do *flâneur* do poeta Baudelaire, é atribuído algo para além do ato de observar, pois ele também carrega em si o estado de devaneio.

Com isso, o filósofo assimila que, transcendendo a simples observação do curioso ou do amador, “o flâneur se transforma no *badaud*, o andarilho” (p. 8), percorrendo com seu olhar as inúmeras facetas dos objetos e moradores das cidades grandes, cuja pluralidade é afluída em suas incontáveis relações entrelaçadas. Além disso, Benjamin indica que para Baudelaire, o papel poético do *flâneur*, em uma sociedade consumista moderna, se assemelha ao de um trapeiro, que vai recolhendo os objetos rejeitados pelas ruas em que percorre, reunindo um amontoado de lixo recolhido das cidades grandes. Assim, recolhendo os entulhos descartados, ele os trata como um tesouro, a partir do qual realiza suas obras.

Neste sentido, Benjamin (2000) considera que o trapeiro e o poeta realizam o mesmo ato, enquanto “os burgueses dormem; o gesto é o mesmo em ambos”, os dois recolhem os despojos da cidade, sorrateiramente, e retiram deles sua essência, transformando o refúgio inútil e obsoleto em algo útil e belo. No caso do segundo, em obra de arte. Portanto, para o *flâneur*, a vida cotidiana é um amplo campo de observação. E, para além da ociosidade requerida no ato de observar, para ser um *flâneur*, como Benjamin considera Baudelaire, é preciso carregar em si a curiosidade e a vontade de se fazer presente ali, naqueles lugares percorridos e contemplados. O *flâneur*, adentra, por conseguinte, em uma espécie de investigação parcial do mundo que o cerca.

Benjamin observa, na modernidade, elementos que fundem o passado, o presente e o futuro. A experiência, por sua vez, passa a abranger o real e o onírico. Tais observações se dão devido a sua elucidação de temas alegóricos, surgidos com o advento da modernidade, tais quais: o *coleccionador*, o *trapeiro*, o *flâneur*, entre outros. Estas figuras alegóricas benjaminianas, segundo Silva (2016):

[...] representam o caráter de limiar da cidade, a conciliação entre o antigo e o moderno, o público e o privado. São figuras que representam a contradição e o espírito da modernidade, permitindo uma maneira de compreender esse novo sujeito e seu espaço *par excellence*, a cidade. Esse mundo repleto de figuras alegóricas (SILVA, 2016, p. 267)

Partindo da premissa do conceito alegórico benjaminiano, Craig Owens (1992) considera uma das maiores características da alegoria “a capacidade para resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer”. Podemos, então, fazer uma análise do ato fotográfico enquanto uma ação alegórica, já que ao fazer um recorte do mundo atual e, conseqüentemente, congelá-lo de maneira atemporal, o fotógrafo reveste o objeto com a premissa do passado e a certeza imediata do futuro. Segundo Owens (1992, p.113):

A alegoria, primeiramente, emergiu em resposta a uma espécie de sentido de estranhamento da tradição; ao longo de sua história ela tem funcionado na fenda entre um presente e um passado que, sem uma reinterpretação alegórica, poderia ter permanecido excluído. Uma convicção a respeito da distância do passado e o desejo de redimi-lo ao presente são seus dois impulsos fundamentais (OWENS, 1992, p.113).

O autor Owens aborda a ideia de tempo no pensamento benjaminiano - ignorando o sentido cronologicamente a ele atribuído – elucidando sua análise referente a ele enquanto fragmento e a inserção das ruínas como emblema alegórico. De acordo com Owens (1992):

A alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto uma afinidade que encontra sua mais compreensível expressão na ruína, que Benjamin identificou como o emblema alegórico por excelência. Aqui os trabalhos do homem são reabsorvidos na paisagem; as ruínas, portanto, permanecem para a história como um processo irreversível de dissolução e decadência, um progressivo distanciamento da origem OWENS, 1992, p.115).

Podemos pensar a fotografia enquanto um recorte que age de acordo com a relação do poder fragmentário do tempo. Sendo assim, o fotógrafo/alegorista - diante dos esforços imanentes daquilo que, por ser natural, sucumbe aos olhos de subsequentes gerações - fita o objeto a ser retido, iniciando um processo em três etapas: retira-o de seu estado natural, em seguida mata-o e, finalmente, reintegra-o na cadeia do tempo. Neste sentido, Oliveira (2009) afirma:

Identifica-se na alegoria, contudo, a questão da morte, já que para tornar o fragmento significativo é preciso arrancá-lo, com violência, do fluxo da história-destino. O alegorista, então, mata para significar, para construir, para redimir pelo conhecimento [...] Na ótica do alegorista, que da morte traz à vida, a fotografia como ruína, ainda que compartilhe das formulações sobre a imobilização, o passado fixo [...] pode vir a ser fragmento à *espera* de redenção. Como rastros do passado, fotografias/ruínas aguardam por escavação, por uma descoberta de futuro (OLIVEIRA, 2009. p. 107).

Com relação às minhas fotografias, em alguns casos, fotografo figuras solitárias - ora com o olhar perdido, ora de costas para o registro, como se eu quisesse fotografar a paisagem que aquela pessoa observa. Ou ainda, captá-la em sua essência. Em um

desses registros, vejo um senhor sozinho, sentado ao balcão de um café parisiense. Ele é iluminado apenas por luzes néon, causando um ar misterioso na fotografia. As cores, produzidas pelas luzes, são quentes, mas o motivo retratado tem um tom frio e melancólico. A solidão está estampada na única taça situada em frente à figura masculina solitária, que a segura com um ar de melancolia, assim como em sua face misteriosa. A estrutura do lugar é acolhedora, embora sua iluminação em meia-luz proporcione um sentimento de nostalgia. A sensação de desolação me vem em mente ainda nos primeiros minutos em que observo aquela fotografia, feita há tempos. Para mim, é como se o senhor retratado estivesse abandonado, desamparado. E, sendo assim, encontrando-se profundamente amargurado, ele buscasse consolo no bar e na bebida.

Oliveira (2009), a respeito das fotografias de pessoas anônimas, viu nos escritos de Benjamin sua correlação com as ruínas. A autora pontua o motivo pelo qual o filósofo as assimila dessa forma, ao afirmar que:

[...] Benjamin percebe a força mágica ou “messiânica” que a fotografia pode trazer à tona. Essa força inconsciente, onírica, habita o minúsculo que a técnica mais exata apreende em “instantes únicos”. Não foi por acaso que sua atenção se voltou para os rostos anônimos. Eles eram ruínas. Ruínas da história, do tempo instantâneo moderno e progressivo que a fotografia passou a representar com o advento das técnicas de reprodução. O que Benjamin percebe e quer reforçar são os acenos, as centelhas de um futuro que relampeja nas imagens, a presença do antigo no novo. (OLIVEIRA, 2009, p. 55)

O meu corpo, que também se encontra em ruína, vislumbra um outro corpo, anônimo para mim, o qual se apresenta como testemunha de um passado que rompe com a barreira do meu próprio passado, e este fato, em si, reproduz em minha mente o peso do futuro, ou da morte. A morte enquanto tabu se anuncia em uma passagem do penúltimo livro do filósofo alemão, Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), *Crepúsculo dos Ídolos – ou como se filosofa com o martelo*. Nele, o autor critica o enquadramento que alguns escritores: filósofos e teólogos, davam à assuntos naturais e inevitáveis à vida, quando diz que “a morte, a mudança, a velhice, bem como a procriação e o crescimento são uma objeção para eles – até mesmo refutações. O que é não devém, o que devém não é... Assim todos acreditam, inclusive com desespero no ente” (2014, p. 25). Tal reflexão elucidada a ideia de *misoneísmo*¹³. E é, de certa forma, ao observar meu entorno, que esse peso da morte, em mim, se esvai, ficando apenas a vontade de percorrer e fotografar novos caminhos.

13 Sentimento de aversão ao novo.

Na medida em que vou percorrendo lugares abandonados, a fim de fotografar, tento observar suas peculiaridades e pormenores. Tal qual um trapeiro que percorre as ruas da cidade recolhendo os dejetos, os refugos, coleciono imagens de objetos marginalizados. Pelas palavras de Oliveira (2009), coletando “os restos, os destroços da burguesia [...], tanto o trapeiro, quanto o fotógrafo são personagens alegóricos nessa tarefa. Veem nas ruínas caminhos” (p. 58)

Por fascínio, ou pela contemplação da presença do tempo materializado em um objeto, existe algo que prende meu olhar nas ruínas, algo que capta minha atenção de uma forma ainda desconhecida em sua totalidade. Percebo várias nuances, compostas por estratos de matéria telúrica, anunciando-se nas frentes daquelas fachadas: cores que o tempo se encarregou de pintar. Há, de qualquer modo, certa vivacidade nesses lugares que ora encontram-se completamente abandonados aos olhos humanos.

Talvez essa força vital, ressurgida dos escombros, se dê por intermédio da resiliência das pequenas criaturas que neste lugar tão hostil habitam: insetos, roedores, répteis, plantas diversas. Há beleza na complacência desses edifícios em relação às raízes das plantas que partem suas fundações em busca da luz solar. Enxergo nos cenários em ruínas, um mundo repleto de componentes: ora orgânicos, ora inorgânicos que só emergem do primeiro plano imagético por intermédio de minha afetação por eles. Assim, na medida em que ocorre o meu encontro com esses lugares, eles passam a exercer o papel de objeto em um plano imagético que gera um estímulo e causa o meu impulso criador fotográfico. Há então um movimento, uma troca, a medida em que sou afetada pela matéria, atuo captando seu registro.

Com isso, entendo que a minha percepção me leva a contemplar determinados ambientes e situações, e me impele a criar, ora a partir da figura de um senhor solitário que chama minha atenção numa viagem à Paris, ora de uma composição feita aleatoriamente, por intermédio do uso da sobreposição de fotografias digitais. De maneira geral, exponho em meus trabalhos fotográficos, algo que tange o âmago de todos os seres, e coisas, habitantes deste mundo: a morte, o último ato. Nós, seres humanos, nascemos e já começamos a morrer. Portanto, também somos ruínas presentes em determinado espaço e tempo.

Imagem 12 – Vista do Hotel Globo, 2019.



Fonte: acervo da autora.

Ao caminhar por entre as ruínas, sou imediatamente impelida a compor com o caos que foi deixado de lado e, assim, revivo esteticamente lugares perdidos há muito em meu inconsciente. Não há razão na escolha das ruínas fotografadas, há apenas a vontade de explorar aquelas salas, quartos, enfim, ambientes familiares deteriorados, como quem entra na casa de um amigo que há muito não via e se senta na sala de estar para escutar sobre os anos vividos. Com exceção de uma casa em particular, uma espécie de refúgio, para onde minha família e eu íamos todo veraneio. Depois de mais de vinte anos frequentando a casa, meu pai precisou vendê-la, com isso, várias lembranças afetivas se foram junto com ela. Permaneci por doze anos sem visitar o local, mas em viagem à Baía da Traição, resolvi admirar a paisagem que se fez presente em muitas de minhas experiências de infância. O caminho até chegar à casa é repleto de vielas e becos que saem da rua principal da cidade e levam até a areia fina

e branca da praia. Caminhei por alguns metros sobre a areia quente, então cheguei ao local, minha querida casa de praia.

Avistei, de longe, as manchas formadas por camadas de tinta descascada em sua fachada, principalmente no alpendre, cujos pilares pareciam dobrar-se ao meio. E, na medida em que fui me aproximando, pude notar a falta do seu telhado. Naquele momento percebi que o lugar se resumira a ruínas. Um sentimento lúgubre e saudoso instalou-se em minha mente. Não tive como não pensar nas inúmeras vezes que, ainda criança, brinquei naquele lugar. Transporte-me para uma outra época, de tempos pueris, e logo senti o cheiro do sargaço trazido pela água salgada, aquela que costumava depredar o quebra-mar da casa e entrar pela porta principal abrindo passagem. Após um tempo observando o cenário, decidi tirar algumas fotografias (*IMGEM 13 e 14*). Não pude entrar na casa, sequer para me despedir dela, então precisei me ater aos registros fotográficos do seu entorno.

É possível analisar as ruínas como sendo testemunhas diretas da mudança do tempo e, com isso, da percepção humana, ao passo que estiveram inseridas em diversas épocas. Podemos, então, analisá-las sob a premissa do tempo em suas três dimensões: passado, presente e futuro. Assim como podemos analisar os registros fotográficos, partindo desse mesmo ponto de vista.

Imagem 13 – Casa da Baía da Traição, 2018.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 14 – Casa da Baía da Traição II, 2018.



Fonte: acervo da autora.

| SOBRE ESCOMBROS: ENSAIO FOTOGRÁFICO

Entrelaço meus caminhos aos das ruínas por onde ando, na intenção de admirar a majestosa força da natureza que, enfim, domina a obra humana. O processo de ruína das edificações - com o embotamento de suas fachadas, com as rachaduras que se abrem em suas grossas paredes - dá caminho à vida, em um fenômeno que pode ser assimilado como sendo uma nova obra de arte, desta vez não humana, uma obra natural: a arquitetura da natureza. Assim como Steve McCurry teve sua impressão das ruínas de Angkor, ao registrar o Ta Prohm, no Camboja, um templo budista em ruínas que abriga uma frondosa figueira, cujas raízes a envolvem como mãos, carregou algo em mim que me impulsiona a fotografar as ruínas dos locais por onde ando. Para mim, a natureza ali é apresentada em sua força magistral.

Em uma de minhas andanças a fim de contemplar as ruínas do Centro Histórico, da capital paraibana, decido percorrer a linha de trem que corta a Vila do Porto. Observando os casarões que ali estão há muito em ruínas, vejo um muro corroído pelo tempo. Nele há uma porta que se abre para o, até então, desconhecido (*IMAGEM 25*). Em seguida, percebo um gato entrar pela fresta entreaberta da porta, que leva meu olhar até uma figura masculina sentada em um banco feito com pedaços velhos de madeira. O homem aparenta trabalhar com algo de confecção manual. Capto aquele momento apenas em minha memória, pois ao registrar aquele instante, resolvo captar nada além da fachada daquele lugar, a priori insignificante para alguns, porém, uma fortaleza e um verdadeiro lar para aqueles que observo.

Fotografo as janelas de casarões antigos, repletas de ramificações de plantas que se fundem ao concreto, ou às estruturas de ferro e madeira que as sustentam (*IMAGEM 15*). Como em uma espécie de obra de *Art Nouveau (Arte Nova)*¹⁴ do início do século XX, onde os motivos de plantas eram utilizados como ornamentação, aquelas paisagens aparecem para mim em sua sutileza. A natureza ali faz morada e edifica o lugar, rompendo as estruturas preestabelecidas pelo homem, retomando o espaço que é seu por direito. Observo nas ruínas, um forte entrave entre as forças da construção humana e as da natureza.

Vejo uma luta de potências opostas, na qual de um lado está o artificial (que se prolifera em números estarrecedores), do outro o natural que segue seu rumo, obstinadamente, porém sem pressa. A ruína carrega as marcas vivas dessa luta: a construção, a morte e a ressurreição. Estas são as três, imprescindíveis, etapas cíclicas de uma ruína. Trazendo a alegoria da ruína para nossas vidas, o que temos são etapas semelhantes que iniciam, findam e reiniciam, em um fluxo contínuo. Em *Mulheres que correm os lobos*, Pinkola (2018) analisa o arquétipo da força da “vida-morte-vida”, como sendo um “componente básico da natureza instintiva” (p. 159). A autora enfatiza

14 A natureza oferecia o estímulo que muitos criativos daquela época procuravam com urgência, já cansados do repetitivo repertório das formas tradicionais. Os ornamentos florais brotavam de todas as partes, sobretudo no início das múltiplas manifestações da Arte Nova (HEYL, 2009. p. 57).

que a força deste arquétipo faz parte da nossa própria natureza, sendo necessária sua compreensão. Pois, grande “parte do nosso conhecimento da natureza da vida-morte-vida é contaminado pelo medo da morte. Portanto, nossa capacidade para acompanhar os ciclos da natureza da vida-morte-vida é muito frágil (p. 159)

O que a autora expõe é que é preciso deixar morrer alguns aspectos em nós para que, a partir daí, haja uma reabertura para o novo. É preciso, também, saber quando algo “pode e deve nascer e quando deve morrer” (p. 159). Além disso, é preciso contemplar a beleza da vida que nasce daquilo que já morreu. É aí que mora a beleza das ruínas, ao mesmo tempo em que são testemunhas do tempo em sua dilatação, elas abrigam o novo.

—

O cineasta russo, Andrei Tarkovsky utilizou em boa parte de seus filmes, cenários ruinosos, muitas vezes como forma de enaltecê-los como templos. Contudo, sendo uma característica marcante nos trabalhos do cineasta, as ruínas foram também utilizadas a fim de retratar certa melancolia. São cenários bucólicos que fazem alusão ora às memórias antigas, ora aos sonhos. Além disso, retratam algo que se assemelha ao túmulo das vaidades humanas, ou seja, a noção da decadência dos homens, sobretudo daqueles que se encontram em períodos entre guerras.

Em *O Espelho* (1985), Tarkovsky sobrepõe passado, presente e futuro, em uma narrativa não linear, além de utilizar a estética da ruína. Sua escolha pode ser atribuída à intenção de retratar a vida de Alexei (ou sua própria vida, já que este personagem o representa), a partir do vislumbre de memórias antigas que se mesclam às experiências vividas e pressentidas. O filme retrata suas emoções e seus pensamentos (tendo vários trechos de poemas de seu pai, Arseny Tarkovsky, declamados), combinando memórias de infância com memórias atuais. Memórias estas que são expostas de forma entrecortada, como lembranças nitidamente oníricas, a exemplo de uma cena na qual sua mãe aparece levitando sobre uma cama, dentro de um quarto em ruínas.

Apesar de as ruínas trazerem uma sensação melancólica, é a partir delas que há a redenção da vida através da vegetação que ali habita, o que a torna um lugar sagrado, onde a morte dá lugar à vida. Há uma diferenciação, porém, naquelas ruínas que são produtos da intervenção do homem, contradizendo seu sentido primeiro: o embate entre a natureza e a obra humana. Nas ruínas dos prédios bombardeados, nas estátuas decapitadas pelo exército inimigo, notamos tão somente a barbárie sofrida pelos povos subjugados.

Existe também as obras que são deslocadas e resignificadas pela ação do homem, a exemplo dos fragmentos de obras de arte da antiga região da Macedônia. A *Vitória de Samotrácia* (II a.c.), é uma delas, um monumento representativo da deusa grega Nice, cujos fragmentos foram retirados das ruínas do *Santuário dos grandes deuses de Sa-*

motrícia, na Grécia, e adquiridos em três remessas pelo *Museu do Louvre*, em Paris. Ao se retirar a obra de arte de seu lugar originário, a mesma perde seu significado primeiro, perdendo também sua aura enquanto fenômeno da ruína. Neste deslocamento, o que passa a existir é o retrato dos saques sofridos pelos países, ou povos, menos abastados.

O documentário/curta-metragem, *As Estátuas Também Morrem* (1953), dirigido pelos cineastas franceses Chris Marker e Alain Resnais, mostra a apropriação sofrida pelas obras de arte contrabandeadas. Nele, as estátuas são vistas como vítimas de saque pelas mãos dos ocidentais. Neste caso, as estátuas retratadas são as das noções africanas, que por séculos a fio padeceram nesse extermínio cultural. “Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos: a cultura”, esta é a primeira passagem proferida pelo narrador, e diz muito sobre o contexto histórico de opressão colonialista da cultura francesa em detrimento às culturas dos países por ela colonizados. O documentário foi encomendado pela revista *Présence Africaine*, no intuito de valorizar a cultura africana em oposição a este massacre. Estas ruínas de civilizações subjugadas são os rastros citados por Walter Benjamin, são as importantes reminiscências que contam a História de todo um povo.

É relevante pensarmos nas obras de arte enquanto rastros, ou testemunhas, do um era, bem como enquanto objetos de contemplação que fazem surgir em nós múltiplas sensações. Dentro desse conjunto de sensações, podemos nos deparar com os sentimentos mais profundos, tais quais: medo, angústia, paz, felicidade, não importa qual destes sentimentos vamos experienciar no momento em que somos atravessados pela obra de arte, pois o *sentir* se faz necessário. Depois do primeiro momento de observação, logo após sentirmos algo em relação ao objeto observado, passamos a refletir sobre este sentimento, com isso, podemos passar de um estado de contemplação a um estado de reação, no seu melhor sentido. A arte nos faz reagir ao que vivemos e vemos, ela nos faz seguir contemplando e refletindo em prol da mudança, do aprimoramento, da sustentação de quem nós somos e de quem queremos ser, em nosso fluxo contínuo.

Imagem 15 – Casa , 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 16 – Casa II, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 17 – Jardim, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 18 - Teto, 2021.



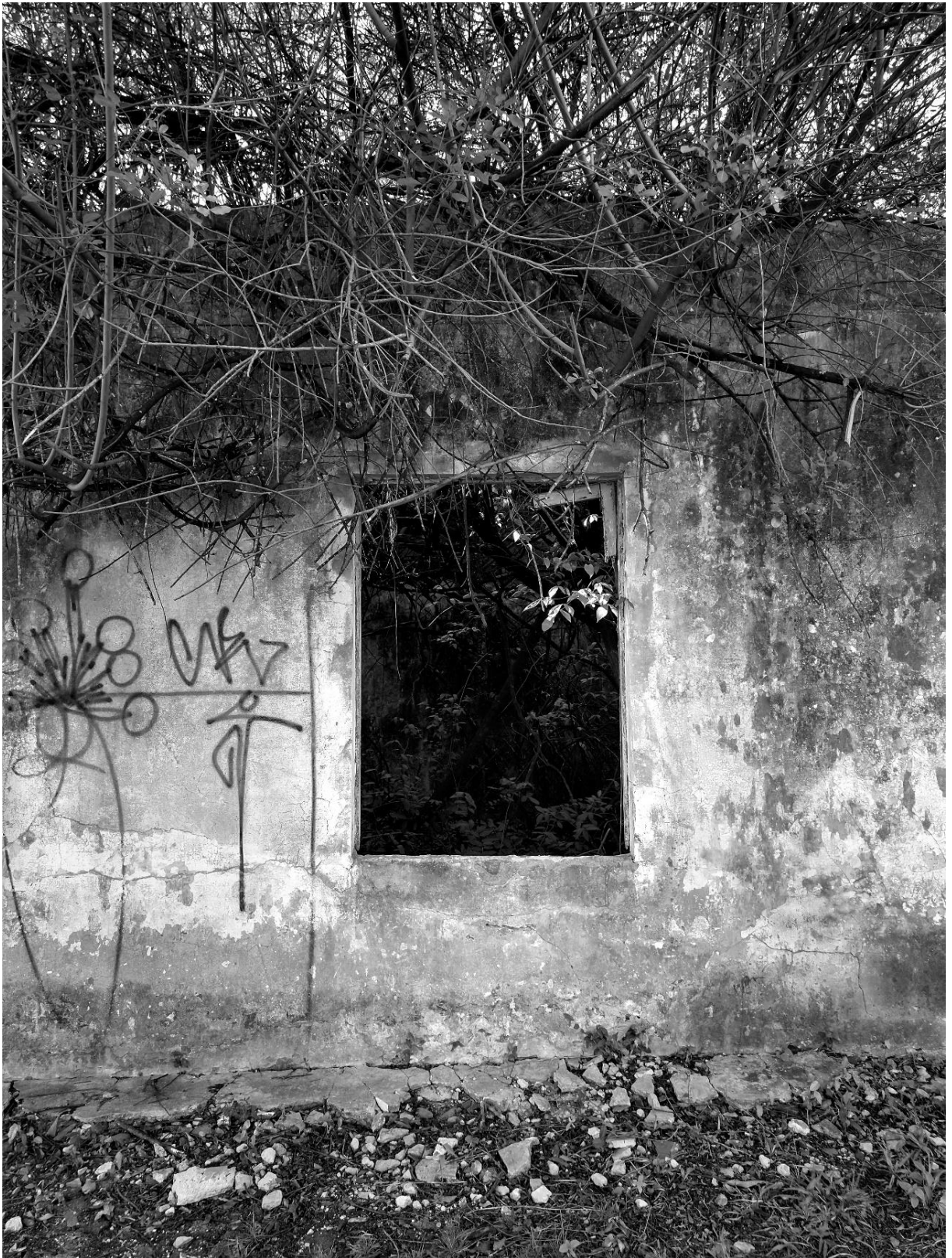
Fonte: acervo da autora.

Imagem 19 – Sem título, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 20 – Sem título, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 21 – Sem título, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 22 – O quarto , 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 23 – O quarto II, 2021.



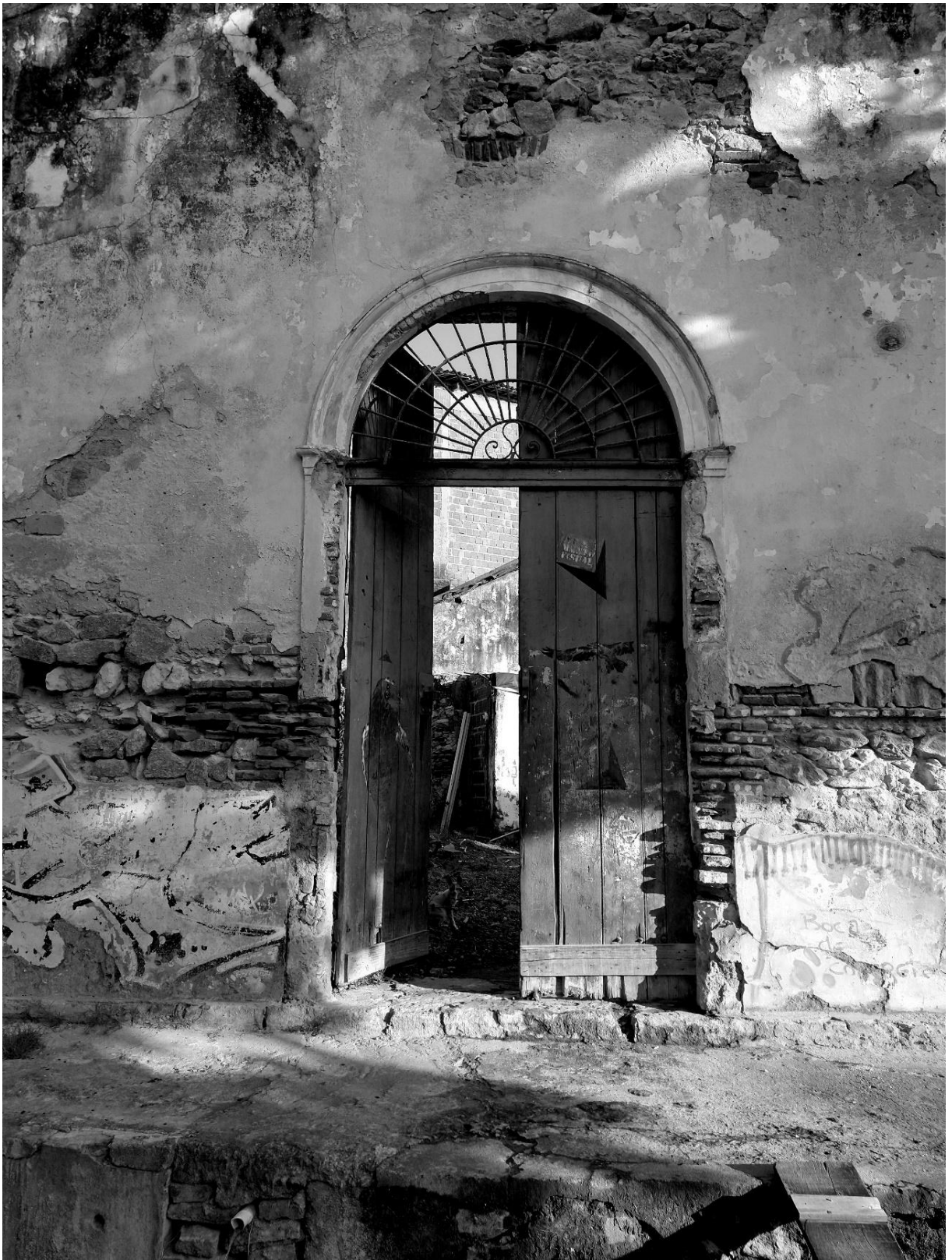
Fonte: acervo da autora.

Imagem 24 - A sala, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 25 - O portal, 2021.



Fonte: acervo da autora.

Imagem 26 – A torre, 2021.



Fonte: acervo da autora.

| CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, que é um desdobramento do projeto iniciado ainda em minha graduação, em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o qual carrega o título de *A Arquitetura da Natureza* (2016), tentei expor um pouco das minhas vivências em fotografia a partir do vislumbre das minhas memórias de infância, ou memórias adormecidas (involuntárias). Ao enfatizar minha trajetória pessoal como exemplo da (re)construção de uma ideia particular e coletiva, adormecida nos inconscientes, de busca por elos perdidos da infância, refleti sobre a fotografia, com fins de elucidar a capacidade e potência criadoras da arte, como sendo um importante veículo artístico de expressão.

As ruínas da capital paraibana foram o mote deste processo criativo que perdura até então. A busca por retratar as ruínas se deu por compreender que elas são objetos que contêm em si a junção do lembrado e do esquecido. E a partir do desvanecimento e ressurgimento das minhas memórias, que aparecem, aos poucos, como edificações em ruínas, busquei representá-las como emblemas mnemônicos, a fim de captar uma essência que remonte aos tempos pueris.

Segundo, Merleau-Ponty, a nossa percepção do mundo é sempre guiada pelas memórias sensoriais que carregamos. Para mim, a memória visão é a mais marcante, pois me faz retomar tempos de infância em lugares que habitei. Porém, as recordações se tornam turvas, devido a desatenção no momento do contato com aquelas dadas habitações. Ao longo desta pesquisa, no intuito de compreender a fotografia enquanto ferramenta mnemônica, discorri acerca da memória enquanto elemento fundamental na formação do ser humano, já que ela constitui quem somos, quais são nossas predileções, quais são os nossos apegos. E, pautada nos escritos de Benjamin (2000), o qual viu em Proust (2006) e em Bergson (2000), a possibilidade de abordar as duas faces do conceito de memória: *memória voluntária* e *memória involuntária*, observei como o conceito pode ser correlacionado com meu processo criativo em fotografia.

A memória voluntária foi vista enquanto uma seleção, já que ao lembrarmos de algo esquecemos o resto. Porém, no processo de destrinchar o conceito de memória, percebi que esta não é constituída apenas por momentos lembrados, há, sobretudo, a memória involuntária, aquela adormecida em nosso inconsciente e a qual nos influencia ao longo de nossas vidas. Observei também que, quando crianças enxergamos tudo de outra perspectiva, devido ao tamanho reduzido do nosso corpo, ou seja, aquelas memórias de lugares e objetos que vimos na infância são confrontadas e atualizadas, a partir de uma nova visualização.

Finalmente, através da fotografia, busquei representar e documentar as possibilidades de contar histórias em forma de imagem. Tal qual apontei como podem ocorrer as significações entre memórias e esquecimentos, tanto pessoais como coletivos, e, como estas significações construíram mutuamente minha memória imagética.

| REFERÊNCIAS

ALVES, Fabíola Cristina. **Palíndromo** – Teoria e História da Arte. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Mestrado em Artes Visuais. – v.3., n.3. Florianópolis: UDESC, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

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

BARROS, Manoel. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Brasiliense, 1984.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**/ Walter Benjamin; organização e prefácio Márcio Seligmann -Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

_____. Obras Escolhidas III. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Sobre o Conceito da História**. In: Obras Escolhidas - Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226.

_____. **A modernidade e os modernos**. Trad. Tânia Jatobá. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Rua de mão única-Infância berlinense: 1900**. São Paulo: Autêntica, 2013.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRETON, André. **Manifesto surrealista**. Transcrição de Alexandre Linares. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2021. 13 p.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**/ Gilles Deleuze; tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2 ed. – São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, Annateresa. **A fotografia e a crise da modernidade** / Annateresa Fabris – Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FREITAS, Jorge. **A alegoria moderna de Walter Benjamin: Passagens, Baudelaire e mercadoria**. Revista Investigações, v. 27, n. 1, 2014.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. – 2. ed. – São Paulo: Editora 34, 2012.

HEYL, Anke von. **A Arte Nova**. Coleção Art Pocket. Colônia: editora HF Ullmann, 2009.

JUNG, Carl. G. **O homem e seus símbolos** / Carl G. Jung... [et al]; [concepção e organização Carl G. Jung] ; tradução de Maria Lúcia Pinho. – 3.ed. especial. – Rio de Janeiro: HaperCollins Brasil, 2016.

MATOS, Olgária. **Vestígios: escritos de filosofia e crítica social** / Olgária Matos – São Paulo: Palas Athena, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos – ou como se filosofa com o martelo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **A gaia ciência** / Friedrich Wilhelm Nietzsche; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, E. A. **A fotografia como ruína**/ Elane Abreu de Oliveira. Recife: O Autor, 2009.

OLIVEIRA, E. A. **A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin**, Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2009.

PINTO, D.C.M. **Consciência e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Volume 1. No Caminho de Swann. São Paulo: Globo, 2006.

REZENDE, D. P. **A arte da informação quântica: imagem, sobreposição, surrealidade**. Revista Metamorfose, v. 1, 2016.

SALLES, C. A. **Da Crítica Genética à Crítica de Processo: uma linha de pesquisa em expansão**. SIGNUM: Estud. Ling., Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017.

_____. **Gesto Inacabado: processo de criação artística** / 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

_____. **Redes de criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A teoria da fotografia em Walter Benjamin na era da síntese técnica de imagens**. Cadernos Walter Benjamin, Fortaleza, v. 17, p. 12-36, 2016.

SILVA, Priscilla. **O flâneur e as Passagens parisienses: no limiar entre o real e o onírico**. Natal, RN: Saberes, v. 1, n. 14, out. 2016, 263-278

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad: Rubens Figueiredo. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2 ed. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2001.