**REMINISCÊNCIAS**

**O texto que segue tem como objetivo acompanhar o fotolivro “Reminiscências” na forma de um livro encarte impresso, explicitando o exercício criativo envolvido e contextualizando essa obra. Trata-se de um relato seguido de reflexões que são intrínsecas ao processo de elaboração, tendo como ponto de partida a minha experiência autoral.**

**O fotolivro exibe um ensaio fotográfico composto por imagens de minha casa, construída por meu pai há 50 anos. É uma narrativa visual feita em primeira pessoa.**

**Essa casa me habita desde o início da adolescência e, há pouco tempo, estive diante da perspectiva de deixá-la. Essa experiência impulsionou a captação das imagens como mecanismo de produção de lembranças, da guarda de pedaços de vida em um arquivo pessoal: um ponto de inflexão diante da perda. A observação visual quanto à incidência da luz dentro da casa e sobre as superfícies se intensificou nessa fase e deu visibilidade aos seus cantos e objetos não como parte de um inventário, mas revelando o espaço subjetivo que lhes é intrínseco. Estava diante de mim a ausência, a despedida.**

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. (Bachelard, p.19)

**No intervalo de tempo de um ano após pensar em deixá-la, houve uma mudança nos fatos e tive a oportunidade de torná-la minha. Eu não a deixei.**

**Nesse período, o achado inesperado da planta arquitetônica original da casa foi o disparador do processo de reconhecimento da potencialidade das imagens produzidas, sua reunião em um arquivo fotográfico e criação do fotolivro. A procura de outros papéis no arquivo de documentos pessoais me colocou diante dessa peça que, longe do caráter oficial e utilitário que conduziria então à construção do imóvel, se reapresentou como uma chave para um processo de escavação e memória que fez emergir as fundações, os impressos de um modo de vida que hoje habitam meu ser, ampliando, portanto, sua atribuição inicial para tornar-se um objeto biográfico.**

**Etienne Samain, em seu texto “As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo”, diz:**

Ao lado da palavra “arquivo” deveriam, desta maneira, figurar duas outras palavras, duas profissões que, também, formaram-se em torno da raiz grega arkhé (começo). São elas: “arqueólogo” e “arquiteto”. O arquivo não pertence somente ao passado, não é fadado a permanecer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre, confessará o seu desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as conjugações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, particípio) e as declinações de nossas aventuras humanas.

**Hoje a casa me protege da contaminação de um vírus mortal que circula no mundo – algo ainda mais inesperado –, me abrigando nesse período de quarentena imposto pela crise sanitária do COVID-19 (2020-2021).**

**A reunião desse conjunto de imagens em arquivo ocorre dentro desse momento histórico. Ao notarmos que as fotografias não foram captadas no período de pandemia, mas a organização do arquivo de fotos, da edição do ensaio e a criação editorial, sim, compreendemos que dois momentos se entrecruzam na criação dessa obra.**

**Constatamos ainda que múltiplas camadas de tempo a constituem e nela se inscrevem, incluindo as camadas dos inúmeros tempos futuros da sua fruição.**

**Não só tempos, mas espaços de consciência se entrelaçam entre a vigília e o sonho; lógicas na produção de imagens fotográficas se justapõem entre o analógico e o digital.**

**As fotografias que compõem o arquivo e seu processo de produção, da captação à edição**

**As fotografias foram captadas por câmera digital: celular e câmera full frame 35mm. São instantâneos de momentos casuais e diáfanos imersos no cotidiano: um mergulho na duração. A crise provocada diante da despedida abre fendas na rotina, intensifica a experiência sensível do dia a dia, que passa a ser vivido enquanto imagem. Os temas são banais, mas a excepcionalidade que define o instantâneo fotográfico é a iluminação em sua singularidade. A luz é o fio condutor dessa experiência e, majoritariamente, o brevíssimo instante de sua incidência sobre as superfícies. A intimidade com o percurso da luz na casa, nas combinações de horários e estações do ano, constitui repertório a ser considerado como experiência afetiva e de ofício. A iluminação noturna, no entanto, não foi desconsiderada e, quando aparece no registro, subverte o seu reconhecimento usual.**

**A atenção durante a captação das imagens sonda através dos detalhes, da composição plástica e da cor uma dimensão de presença. As imagens com superfícies de pavimentos, das folhagens, tecidos bordados, por exemplo, se transformam em fragmentos biográficos. Sugerem um tempo em suspensão.**

**A abordagem na observação/captação traz consigo uma forma de estar diante da cena enraizada em meu processo e na experiência com fotografia analógica que busca síntese e deslocamento semântico no próprio ato de ver. Tem o visor direto como interface e é um exercício de apreensão do campo visual no qual se deve dissolver e ampliar a identidade das coisas (por exemplo, olho para um vaso e vejo cor, forma, textura, luz, relação fundo-figura etc.), decidir simultaneamente como enquadrar e registrar. Nessa experiência, não há pós-visualização imediata da tela posterior da câmera digital do registro captado. Há uma observação intensa da cena e pré-visualização do registro no próprio ato de ver. É um mergulho. É ocupar um espaço entre, liminar. Assim, nesse contato com as coisas, o registro fotográfico passa a ser a consciência/memória desse estado de percepção que sempre põe em contato interioridade e exterioridade. A imagem emerge dentro de um processo de condensação similar ao que ocorre na experiência do sonho.**

**A captação no processo digital, embora permita uma visualização imediata da cena fotografada, não é fator preponderante na produção das imagens apresentadas. Há uma forma de apreensão do mundo introjetada pela experiência dos procedimentos analógicos que se colocam como interface e extensão perceptiva incontornável dentro de meu processo de criação, mesmo quando uso o celular. No ensaio abordado, a captação por meio de dispositivo móvel – celular – ou câmera DSLR não é um dado relevante, pois, dentro da casa, a câmera que estiver mais acessível será utilizada para captar o instante.**

**Porém, o processo de edição das imagens, este sim, é afetado pela lógica digital.**

**A lógica do hibridismo se coloca em cena no procedimento de trabalho.**

**O processo de edição das fotos na tela do computador cria uma possibilidade de sua investigação mais minuciosa e abre, assim como a boa interpretação de um sonho, as portas do detalhe. A ampliação visualizada no monitor, como primeira forma de sondagem das imagens, fica no polo oposto da investigação feita na prova contato fotográfica no processo analógico. A prova contato, com sua série diminuta de imagens, leva a uma observação em sequência e induz a uma restituição da dimensão temporal na qual essas imagens foram feitas. Posso, por exemplo, resgatar minha trajetória durante uma sessão fotográfica observando uma prova contato.**

**A escolha e o ajuste das imagens por meio de software de edição digital, em oposição ao contato, permitem uma verificação ampliada e em detalhe de uma a uma das imagens, fazendo emergir sua dimensão atemporal e plástica, bem como sua intensidade polissêmica. Durante a edição, a mobilidade e agilidade em alterar escalas, tons, matizes, cores e contrastes dos recursos digitais aumentam a possibilidade de explorar e conhecer a potência da imagem, ao mesmo tempo que aproximam a fotografia novamente da luz, seu ritmo e sua vibração por meio da tela do computador. Não deixam de ser reconhecíveis também matrizes dos procedimentos pictóricos. Sempre pensei a edição, no ajuste das imagens, como o ato de pintar com luz – não no sentido da alteração enquanto sobreposições, alterações digitais, pós-produção etc., mas um trabalho que pensa a superfície, a bidimensionalidade e a dimensão gráfica da imagem.**

**Reconheço no momento da edição novas potencialidades narrativas através dessa investigação e ressignifico a trilha que percorri em campo na relação com a luz existente, com a cor, com o enquadramento. Há a sensação da revelação da camada viva de tudo. Há novamente uma imersão no território da condensação presente na captação das imagens, tendo na edição a elaboração de seus conteúdos latentes.**

**Olhar para a imagem na tela também me parece como reencontrar alguém de quem se sente saudades: o corpo reage, investiga, sonda, mas também redescobre. Há mudança, expansão do mesmo ser, que ultrapassa o que se conhecia dele, o atualiza.**

**A tela do computador se transforma em extensão perceptiva, amplifica um campo de sensibilidade e a imaginação. A memória ganha camadas de devir.**

**As imagens, a constituição do arquivo e a criação do ensaio**

**Como peças de um mosaico incompleto, as fotos captadas trazem uma dimensão arqueológica presente no vestígio.**

**As imagens obtidas não deixam de informar e trazer elementos de reconhecimento de uma casa caracterizada por uma época, fato já indicado pelo uso da reprodução fotográfica da sua planta arquitetônica. O mobiliário, os detalhes da decoração e os revestimentos constituem outros indicativos. Paralelamente, denota-se seu uso ainda existente: ela continua habitada e seus moradores são enunciados nas imagens.**

**Não aparece nenhum retrato ou registro humano. No entanto, são presenças evidentes e, na sua invisibilidade, são tão importantes quanto o exposto. A tensão presença/ausência, visível/invisível – dimensão aparentemente contraditória – pertence ao universo da fotografia. Nesse movimento dialético, a imagem explicita outras dimensões e camadas de visibilidade a ela amalgamadas.**

**As fotografias e o ensaio não são um discurso grandiloquente; não há clímax, não há uma pretensão ao épico – ao estilo de Sebastião Salgado ou grandes fotodocumentaristas, por exemplo. Não há, igualmente, exaltação à manipulação da técnica. Ao contrário, o foco não são as situações impactantes, mas aquelas quase desapercebidas, detalhes que poderiam se constituir em matéria de nossos sonhos ou devaneios: as reminiscências.**

*A terceira, mais surpreendente e menos compreensível característica da memória dos sonhos é demonstrada na escolha do material reproduzido. Pois nos sonhos o que se considera digno de ser lembrado não é, como na vida de vigília, apenas o que é mais importante, mas pelo contrário, também o que é mais irrelevante e insignificante. (Freud, p.38)*

*No conteúdo manifesto do sonho, só se faz a alusão a impressão irrelevante, o que parece confirmar a ideia de que os sonhos têm uma preferência por captar detalhes sem importância na vida de vigília. (Freud, p.182)*

**As imagens não sofreram cortes posteriores durante a edição; elas exibem cada cena como foi apreendida no momento da captação. São provenientes de um processo de percepção dilatada, enraizada no corpo, denunciando a sua presença na composição e na intimidade do enquadramento.**

**Uma cena fotográfica é um sistema em que o quadro acolhe um padrão rítmico visual, a camada sensível de uma potência, indica a direção de onde partiu a observação – inconsciente – mas cuja fonte não será inteiramente revelada, assim como no sonho. Retomamos novamente o paradigma do sonho em seu aspecto de condensação.**

**O visor fotográfico não é entendido como dispositivo que separa sujeito e objeto, mas como fenda/elo, e as imagens editadas convocam o fruidor a partilhar o olhar do fotógrafo.**

**Paulo Leminski comenta a superação da primeira ideia de visor enquanto separação quando compara o ato fotográfico à criação do hai-kai, momento de criação em que há dimensão da proximidade e intimidade com as coisas e ausência de subordinação na relação entre olho, mão e corpo, assim como entre o “eu” e o “outro”. Diz ele:**

*O hai-kai valoriza o fragmentário e o insignificante, o aparecimento banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo de material, em ultra-segundos de hiperinformação.*

*De imediato, podemos ver em tudo isso os paralelos profundos com a estética fotográfica.*

*Foto, hai-kai: elipse do eu, eclipse da retórica.*

*O mundo que o hai-kai procura captar é um mundo objetivo, o mundo exterior. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do hai-kai sempre pulsa (sem se anunciar) um eu maior, aquele eu que deixa as coisas serem, mas não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas. E esse estado, os poetas japoneses de hai-kai chamam “mu-ga”, em japonês, “não-eu”, o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas. “Não-eu” é um estado perfeito para fazer hai-kai. Os mestres japoneses gostavam de dizer que o bom hai-kai ninguém faz. Ele se faz sozinho, a hora que quiser: tudo o que o poeta pode fazer é suspender os egoísmos da subjetividade para permitir que a realidade se transforme em significado.*

**Dentro dessa perspectiva, abre-se a possibilidade poética de ser outro, de experienciar a alteridade.**

**O ato de arquivar**

**Retomo a indicação feita no início deste texto: o impulso de fotografar decorria de estar diante de uma perda significativa.**

**Arquivar mantém o desejo de sobrevivência de algo, de guardá-lo. Garantir sua sobrevivência, oferecer uma morada.**

**As fotografias possuem o valor do rastro afetivo no trabalho. Reunir imagens em arquivo e providenciar sua guarda não é um ato fortuito, ao mesmo tempo que deseja a permanência... não é fadado a permanecer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre, confessará o seu desejo de um futuro.**

**O arquivo – ainda que digital – traduz uma ação de cuidado, acesso e construção para a memória, é desenho de um arcabouço psíquico. Nele são depositados valores, afetos, constituição identitária.**

Não é estranho nem coincidência que em meados do século XIX a invenção da fotografia tenha se dado quase paralelamente à descoberta do inconsciente, e que, desse modo, a obra de Freud possa ser entendida como o primeiro grande resultado para as ciências humanas, ao revelar as forças profundas que predeterminam nossa consciência; nesse sentido, Freud foi um fotógrafo profundo. (Silva, p. 17)

**A consideração em articulá-las em um fotolivro criou as condições para que os fios discursivos de ensaio se delineassem. Portanto, falar sobre um pressupõe falar sobre o outro.**

**A sua elaboração propõe articular as imagens entre si no suporte fotolivro impresso e atribuir-lhe a qualidade de um espaço a ser ocupado, habitado: fazer ecoar a dimensão poética e sua capacidade de transubjetividade. Sendo assim, procura aproximar-se da ideia de universalidade que Bachelard cita em seu livro “Poética do espaço”, ao definir os conceitos de ressonância e repercussão.**

É nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a alotropia (duplicidade) fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão convida-nos a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. (Bachelard, p.7)

Assim, a imagem poética, acontecimento do *logos,* é para nós inovadora. Não a tomamos mais como "objeto". Sentimos que a atitude "objetiva" do crítico sufoca a "repercussão", recusa, por princípio, a profundidade, de onde deve tomar seu ponto de partida o fenômeno poético primitivo. (Bachelard, p.8)

**O processo de criação e publicação do fotolivro propõe uma experiência de partilha.**

**O fotolivro como suporte**

**A inserção do ensaio no suporte livro na forma impressa problematiza a noção de pós-fotografia.**

**Nela, segundo Joan Fontcuberta, há ultrapassagem dos antigos modos de produção e publicação analógicos de fotografias para formas de captação impulsiva mais automatizada via dispositivos móveis, produzidas em excesso e distribuídas em velocidade vertiginosa. Todos podem publicar. A imagem digital, desmaterializada, se adapta assim à nossa vida on-line e pode ser esvaziada enquanto experiência estética. Acumulação, transitoriedade e esquecimento são consequências desse processo, segundo este autor.**

**O fotolivro “Reminiscências” não usa o modelo pós-fotográfico da publicação em redes e sua transitoriedade. Contudo, há um longo processo de elaboração na sua criação. Na estabilidade e circularidade do livro impresso, repropõe o diálogo com o tempo e procura a latência, o silêncio e a presença do corpo em sua experiência. Tenta favorecer o demorar-se: procura ser uma inscrição poética. Não há purismo nessa afirmação, apenas uma decisão de linguagem.**

**A materialidade é um dado intencional que convoca o corpo, a sua presença e o tempo de fruição para esse dispositivo. Convoca seu apreciador a participar, a escavar, a saber olhar como arqueólogo, a criar outros visíveis diante da experiência do livro em papel.**

**A proposta não rejeita as palavras e os conceitos, mas joga com eles. Há uma única palavra no livro que, na presença das imagens, ganha espessura semântica e é outro vetor de um percurso narrativo: “Reminiscências”.**

**Ainda cabe considerar ao pensar o livro como dispositivo ...**

...é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página.

Contudo, à linearidade imposta pelo livro (pelo sistema de leitura) pode ser superposta a similaridade. Se o livro impõe limites físicos, formais e técnicos fixados pela tradição, também impõe uma leitura e uma lógica do discurso em linguagem escrita e discreta que pode, no entanto, ser substituída pela analogia da montagem.

…

Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade.

**Tomando o paradigma proposto por Júlio Plaza, na combinatória das imagens nas páginas há o princípio da montagem, de uma reinstauração do tempo, uma decupagem temporal na fruição do livro.**

**É possível retomar Serguei Eisenstein em “O princípio cinematográfico e o ideograma”, citado por Haroldo de Campos.**

Não fazemos, nós do cinema, com o fluxo temporal, aquilo que Sharaku fazia com a simultaneidade, ao provocarmos uma desproporção monstruosa entre as partes de um acontecimento que vai fluindo normalmente e que é, de repente, desmembrado num “primeiro plano de mãos que se agarram”, em “planos médios de luta” e, finalmente, em closes enormes de olhos esbugalhados.

Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo nosso ponto de vista. (Campos, p.155)

**O princípio de montagem que também é aplicado ao enquadramento se desdobra no projeto gráfico editorial.**

**Na fricção das imagens dentro da diagramação abre-se novo espaço para experienciá-las nas suas inter-relações formais e no ritmo temporal do folhear do livro impresso.**

**Uma última consideração**

**Diante da imagem – e podemos considerar o dispositivo fotolivro como imagem – estaremos sempre diante de um tempo complexo. O olhar é uma experiência dinâmica e pode ser atravessada por tempo, espaço e subjetividades.**

**O momento em que é publicado é o da crise da pandemia de COVID-19, do isolamento prolongado da população em suas casas em um contexto de profunda crise política no Brasil. Apresenta no horizonte a iminência de perdas e despedidas. A experiência do isolamento, o medo da morte e a incerteza são dados que se sobrepõem à percepção da obra, o que nos remete novamente à ideia de montagem e contaminação presentes no ato de ver. Essa experiência atravessa a sua apreciação e modifica novamente a estabilidade conferida às imagens no início de sua produção.**

**Nas mãos de seu destinatário, este objeto fotolivro – em sua natureza não verbal, sua portabilidade e seu tamanho – poderá remeter à noção de privacidade do habitar uma casa. Sua apreciação se reinsere no seu cotidiano. Tenta inaugurar uma nova forma de percepção do próprio cotidiano. Na contramão da superexposição pós-fotográfica, procura devolver ao fruidor presença, intimidade e invisibilidade. Sua materialidade, como já dito, é uma dimensão discursiva constitutiva. Sua durabilidade permite que seja revisitado inúmeras vezes e, assim, esteja aberto para novos e contínuos atravessamentos e contaminações. Colocará em ação no seu manuseio a gestualidade. Abrirá espaço para a repercussão?**

**Aquele que o possuirá não o terá apenas em sua tangibilidade, mas tomará posse de sua dimensão simbólica e seu espaço discursivo: de sua dimensão intangível. Vai acessar a intimidade do que lá está, torná-lo um espelho de suas projeções, tornar-se seu cocriador. Ao fotolivro se sobrepõem camadas de futuro. Neste processo, a publicação transbordou os contornos iniciais desenhados na sua primeira ação criadora em direção a um processo contínuo de expansão e metamorfose para um constante vir a ser.**

Fechemos os olhos para ver...

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos...

...O óbvio é o mais difícil de ser percebido. (Huberman, p.34)

**Referências**

BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CAMPOS, H. (org.). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994.

FATORELLI, A.; CARVALHO, V.; PIMENTEL, L. Fotografia contemporânea: desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

FONTCUBERTA, J. Por um manifesto pós-fotográfico. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/. Acesso em: 09 jun 2021.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

HUBERMAN, D. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: 34, 2010.

LEMINSKI, P. Zen e a fotografia.Revista Fotoptica, n. 131, p. 66, 1986.

PLAZA, J. O livro como forma de arte. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>. Acesso em: 09 jun 2021.

SAMAIN, E. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. Visualidades, v. 10, n. 1, p. 151-164, 2012.

SILVA, A. Álbum de família: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, 2008.