

{Usha}

André Vilaron

*Meu tema é o instante? Meu tema de vida.
Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes
em tantas vezes quanto os instantes que decorrem,
fragmentária que sou e precários os momentos – só
me comprometo com a vida que nasce com o tempo
e com ele cresce: só no tempo há espaço para mim.*

Clarice Lispectorⁱ

Escrever sobre fotografia é adentrar um universo muitas vezes movediço, de convicções diversas e sem espaço para desenvolvimento de manifestos precisos. É bom que seja assim e, precisamente por isso, ela é fascinante, porque não nos traz certezas, antes dúvidas.

Há muito a fotografia deixou de ser considerada tão-somente uma técnica e, por conseguinte, a destreza ou a habilidade do fotógrafo não somente pouco importam, como não são questões centrais. Em contraponto a suas operações, ela (sim, a fotografia, essa palavra feminina) seria muito mais um meio que orienta o fazer poético das questões da arte. Derivada da *camera obscura*, surge como tecnologia no começo do século 19, mas já nas décadas seguintes ela adere a sentidos mais complexos e de difícil compreensão.

Susan Sontag a define como “uma arte elegíaca, crepuscular”ⁱⁱ, uma vez que dialoga com nostalgia, memória e morte ao testemunhar a inexorável dissolução do tempo. Traz em si a vulnerabilidade e a mutabilidade dos seres e das coisas. Então, nos damos conta de que a fotografia é ela mesma um gesto de memória, um dispositivo que aciona em nós a ideia de tempo.

Um tempo que é não-linear: são tempos que se entrecruzam em perspectivas múltiplas, em direções diversas, e que na fotografia encontram-se em uma imagem que é, na sua estática, da ordem de uma imagem-tempo. Passado, presente e futuro, uma tríade não-linear que nos arrebatada como em um sonho; e que, se por um lado é impregnada de passado, ao ser mostrada, apresenta-se, projeta-se e vem-a-ser, como potência.

O fotojornalismo e a fotografia documental foram preponderantes em boa parte da história da fotografia brasileira. Nos anos 1990, ainda eram comuns discussões sobre a necessidade de se manter a borda preta do *frame* na cópia fotográfica, demonstrando a habilidade do fotógrafo no enquadramento original, sem cortes; ou debates sobre as preferências pelo uso do filme preto e branco ou colorido. A imagem em tons de cinza, por distanciar-se um pouco do referente, era vista por muitos como mais artística, embora fotógrafos como William Eggleston, Stephen Shore, Miguel Rio Branco, Claudia Andujar, George Love e tantos outros já há muito apontassem para outras direções.

Minha geração, a mesma de Usha Velasco, vivenciou o questionamento dessas provas de verdade das quais se nutria a fotografia documental, que era fortemente influenciada pela escola advinda das redações de jornais diários. No Brasil, se a rígida demarcação dos territórios da arte e da fotografia perdia força desde os anos 1970, é especialmente em meados da década seguinte e ao longo dos anos 1990 que surgiram trabalhos que viriam a transformar em definitivo o campo da fotografia, ao se colocarem como antípodas da obsessão pela realidade, subjetivando o processo criativo.

Simultaneamente e em sintonia com o que era proposto no exterior por artistas como Cindy Sherman, Thomas Ruff e Nan Goldin, aqui a fotografia passa a ser atualizada em seus processos, suportes e temas, para além do que já havia sido colocado em xeque pelas vanguardas ao longo do século 20. Desta forma, ela foi expandida na direção da imagem artística, por meio de exposições, livros, instalações, projeções audiovisuais e performances que a posicionaram no centro das questões relativas à arte. Os temas sociais, até então majoritários, deslocam-se em parte para questões individuais, de gênero, afetos, memórias, autobiografias, narrativas ficcionais e apropriação de arquivos. Rosângela Rennó, por exemplo, propôs-se a não produzir novas imagens e sim apropriar-se de acervos anônimos existentes, reabrindo o processo e ressignificando o fazer fotográfico.

Os primeiros trabalhos de Usha Velasco surgem nesse contexto. Eles propõem ao espectador caminhar pelas trilhas do tempo e da imaginação e exploram as possibilidades de resgate do inconsciente. Como a criança que brinca descalça no quintal dos avós em Ceres e Rialma, no interior de Goiás, e sobe na janela da casa para encontrar, do outro lado, as sombras, árvores e bancos de rua do Plano Piloto, em Brasília. Usha percorre esses caminhos e sabe que o trânsito pelo espaço-tempo é a própria matéria-prima com a qual a fotografia se desenvolve e apresenta suas possibilidades.

A Brasília de Usha, presente em várias de suas séries, como *As luzes da cidade*, em que intervém, modifica e se faz presente, não é a capital política do país. Nem tão pouco a cidade-monumento planejada e projetada, local de uma modernidade utópica que, nos anos 1960, apontava para o futuro e com ela o Brasil. A sua Brasília está dentro dela: é uma cidade-afeto, projeta-se como continuação da infância, é quase uma cidade do interior, com sua gente, bosques, janelas e calçadas repletas de folhas das árvores.

No entanto, em uma dupla afetação, o projeto utópico de Brasília, no qual a arte atravessa a cidade em sua estética, arquitetura e urbanismo, também cruzou sua trajetória; quando, ainda criança, nas festas de fim de semana em escolas públicas, entre uma brincadeira e outra, deparou-se com painéis de azulejos de Athos Bulcão. Esta relação com a arte presente na própria configuração da cidade deixará suas marcas naquela criança recém-chegada do interior.

Filha de pais jornalistas, o fato de não ter cursado artes plásticas, como queria, não a impediu de ter dado os primeiros passos na fotografia na Universidade de Brasília, especialmente a partir das

aulas de Luis Humberto. Sim, tudo é possível, e Usha passa a refletir sobre as possibilidades de seu processo criativo encontrar espaço também no banal, no cotidiano, na casa, no corpo. Em *O lado oculto* (1987-1990), ela procura por cenas e pessoas, muitas delas propositalmente não identificadas, pelo enquadramento ou composição de luzes-sombras-reflexos-claro-escuro. É uma forma de buscar, pela fotografia, o desconhecido, e procurar entender qual é seu lugar, como artista e pessoa.

Na construção do universo onírico de seus trabalhos, outra referência é o fotógrafo e colecionador Joaquim Paiva, de quem ouviu diversas vezes a palavra que é uma ideia-força da fotografia expandida para o campo das artes visuais: ousadia. Como colecionador e pesquisador, sabia que desde o início do século XX nomes como André Kertész, Dora Maar e Manuel Álvarez Bravo mostraram que o inconformismo, a apropriação, a subversão ao enquadramento e a imperfeição técnica, intencional ou involuntária, ampliavam os limites da fotografia. Como diz John Szarkowski ao se referir aos fotogramas de Man Ray, “a fotografia é uma invenção visual.”ⁱⁱⁱ Descumprir as regras do aparato técnico, ousar, sempre.

Liberdade, ousadia e convicção é o que Usha buscará em sua produção artística, é o que balizará seus trabalhos e lhes dará coerência. Por meio de tramas e entrelaçamentos, sua intuição faz com que cada série se atualize a partir do que já foi realizado e aponte novas reflexões. No limite, seria possível pensar que estas trazem, de alguma forma, as mesmas proposições e se apresentam não como verdades e sim, a partir de um olhar libertário, como perguntas, muitas perguntas. É o caso da imagem do rapaz pendurado nos fios, de cabeça pra baixo, sorridente, em *O lado oculto*. A liberdade é uma possibilidade? É possível a felicidade nas coisas simples, em momentos banais do cotidiano? Em um mundo tão desigual, ser feliz é, ao menos, uma possibilidade que deveria estar como potência em todos (as) nós.

Túnel do tempo (1998) e *Minas não há mais* (2018) têm tratamentos diversos e são distantes no tempo de sua trajetória. No entanto, se complementam e em ambas está ali, de forma muito marcante, a artista, cuja presença podemos notar quase fisicamente. Em *Minas não há mais*, ela revisita a cidade natal de seu pai. Encontra vestígios e também o silêncio. Janelas fechadas, pessoas saindo do quadro da imagem, ruas vazias, a fotografia consegue alcançar também as perdas. E aqui, novamente, ela se faz presente, em autorretrato. É também parte dessa história. As séries que mostram autorretratos e imagens em que há algum detalhe de seu corpo expõem diretamente essa presença, mas não são os únicos exemplos. Há sempre rastros de memória, nostalgia e luto; e também da própria fotografia, da liberdade e da vida.

As memórias de família e da infância chegaram às pessoas que passavam pela rodoviária do Plano Piloto de Brasília e espaços como o Conic e a SQN 415 por meio de *O olhar no tempo: encontros e trânsitos*, intervenção urbana de Usha vencedora do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, da Funarte, em

2010. São fotografias do acervo da família, registradas entre as décadas de 1920 e 1940 pelo bisavô, Afrânio Ribeiro, e por seu genro, o avô de Usha, Hélio Velasco, farmacêutico por profissão e fotógrafo amador. Coladas pela cidade, em formatos grandes, instigaram reações diversas do público, interagindo afetivamente com as pessoas que passavam. Que diálogo, no tempo e no espaço, proporciona o retrato da menina Dirce Velasco, de 1929, no qual a figura da imagem olha e é olhada pelas pessoas que atravessam o sinal da rodoviária de Brasília? E a senhora de idade que detém o olhar atentamente para aquela menina do retrato, ela que sequer tinha nascido em 1929? Em uma das imagens, o casal Hélio e Dirce Velasco olha e sorri, de lá das Minas Gerais de 1943, para as pessoas em Brasília, quase setenta anos depois. Enigmática, a imagem fotográfica possibilita o diálogo impossível, ou seria possível o contato e a sobreposição de diferentes tempos no espaço?

Ao ver o ensaio *Túnel do tempo* (1998), lembrei-me da introdução de *A Câmara Clara*, de Barthes,

Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: 'Vejo os olhos que viram o Imperador.' Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci.^{iv}

No ensaio, a apropriação de imagens da família nos possibilita adentrar as trilhas abertas pela fotografia, que rompem de forma irreversível as fronteiras do tempo e do espaço. Usha torna possível estarem juntas, aqui e agora, ela adulta, e sua avó, criança; olha e é observada por outras crianças retratadas pelo bisavô; sente a presença, ao seu lado, da pequena Dirce, que muitos anos mais tarde se tornaria sua avó; e sugere uma tentativa de diálogo com aquele que viria a ser futuramente (e no passado) seu avô.

Em *[agora]* (2020) Usha retoma esse diálogo no tempo, que se estabelece graças às possibilidades criadas pelo instante da fotografia. Um instante que já é passado, e cada vez mais distante, mas retorna, vivo, presente, agora. E, além dos caminhos para os quais aponta a fotografia, inclusive para o futuro, pela permanência da obra e a presença física da artista, as imagens se fundem com a escrita, em um só corpo: "Eu bebê e eu aqui [agora] tentando tocar o tempo".

Segundo David Levi Strauss, a sintaxe da fotografia "é menos contida que sua gramática, e por isso é importante a maneira como as imagens se combinam."^v Em séries como *Túnel do tempo* (1998), *Silêncio* (2007), *[aqui]* (2017) e *Minas não há mais* (2018), recursos de colagem, apropriação de imagens de arquivo e apresentação de dípticos, trípticos e múltiplos sublimam as características que marcam a fotografia. Em outras, como *Estranhamento* (2009), a edição é precisa: a utilização da paleta de cor, o uso de um anteparo na lente e o conjunto das imagens levam o olhar hesitante ao limite da sensação de incômodo e inadequação à realidade.

Usha recorre também à literatura, especialmente a poesia, para estabelecer um diálogo com sua produção artística. É como se sua fotografia guardasse um desejo de poesia. Drummond, Manoel de Barros, Leminski, Cecília Meireles, Alice Ruiz. Com Manoel de Barros, “achei minha casa”, diz. Uma de suas principais séries, *Retratos do artista quando coisa*, é quase uma homenagem ao poeta.

*Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão –
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.*

Manoel de Barros^{vi}

Em *Retratos do artista quando coisa*, seu interesse está nos detalhes, nas coisas abandonadas e ínfimas, como na poesia. A sensação de sua presença molda as imagens, de forma que é quase possível escutá-la no silêncio. No entanto, da mesma forma que em *As coisas sonham sombras*, em seu mistério, ela não se revela por completo – é percebida na minúcia, como um vestígio. “Meu processo criativo é pura sombra”, diz. E recorre novamente à poesia,

*O primeiro plano
passa a pano de fundo
o que é o fundo?
o que é a figura?
o que é a coisa?
o que é a sombra?*

*em toda arte
as coisas sonham sombras*

Alice Ruiz^{vii}

Conheci Usha pessoalmente anos depois de conhecer seus trabalhos, que eu tinha como referência de exposições e livros, e também da intervenção *O olhar no tempo*: a imagem da menina-anjinho estampada na lateral do prédio do Conic representava muita coisa naquele local e tornou-se também para mim uma imagem-afeto do cotidiano da cidade. Usha são várias e seguem em direção ao tempo. Ela ainda traz a experiência da criança, que se encantou com a beleza da obra de Athos Bulcão, e da neta, cuja produção artística a avó incentivava e que herdou do avô o amor pela fotografia; é também a filha mais velha, irmã, mãe e, agora, avó, ela própria percorrendo na vida, como em seus trabalhos, os múltiplos papéis que se deslocam no espaço e no tempo e que definem a sua poética. Nesse processo, por ser orgânica, sua criação artística certamente a acompanhará em seu desejo de estar cada vez mais próxima dela mesma e encontrar respostas, na arte, aos seus temas de vida.

ⁱ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*; organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. – 1ª. Ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2019, p. 28.

ⁱⁱ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. 1ª. Ed. - Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1986, p. 24.

ⁱⁱⁱ SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar – 100 fotografias do acervo do Museum of Modern Art, New York*. Edição em português – São Paulo : Museu de Arte Moderna de São Paulo – Centro Cultural Banco do Brasil, 1999, p. 82.

^{iv} BARTHES, Roland. *Idem*, p. 11.

^v STRAUSS, David Levi. *A bela e a fera, bem entre os olhos*. In: Rio Branco, Miguel. *Bela, a fera / fotografias de Miguel Rio Branco*; ensaio de David Levi Strauss; posfácio de Lélia Wanick Salgado e Sebastião Salgado. – São Paulo : Companhia das Letras, 1998, p. 7.

^{vi} BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. São Paulo : Editora Record, 1998.

^{vii} *Projesombras (Nós)*, de Alice Ruiz. Disponível em < <https://www.escritas.org/pt/livro/alice-ruiz> > (acesso em 20 de janeiro de 2020).