

O AVESSE DA DOCUMENTAÇÃO

Marilia Panitz

Há algo em torno da fotografia que se mantém desde seu surgimento. Talvez certa mágica da operação instantânea – a impressão da imagem enquadrada pelo olhar – sustente, para nós, a ideia de que aquilo que se opera através da máquina seja a apresentação do que é visto sem a mediação da interpretação (embora estejamos sob a égide do inconsciente ótico, desde sua nomeação por Walter Benjamin¹). Um estatuto de documento confiável. É claro que, com todos os avanços tecnológicos e o desenvolvimento da tecnologia digital, hoje disponível para qualquer um que possua um celular com câmera, desfaz-se qualquer ingenuidade quanto à manipulação do objeto capturado. Mas a associação entre fotografia e documento se mantém, mesmos com os seus diferentes usos, que incluem a produção poética da figuração construída imaginariamente ou mesmo da abstração – por apagamento, distorção ou fragmentação.

E o que dizer dos artistas que usam esse meio como opção de linguagem, debruçando-se sobre o cotidiano como tema, daquilo que se recorta das ruas ou dos interiores, onde a composição eventual aponta para uma leitura que transcende a informação²? Como classificar essa cena que desencadeia um deslizamento de sentido muitas vezes por um simples detalhe³? Para alguns deles, há algo que se imiscui na cena mais rotineira, por montagem, ou mesmo pela retenção casual de algum elemento estranho ao que convencionalmente associamos à normalidade... um quase nada ... toda a diferença.

Tal operação parece definir a elaboração das obras de Usha Velasco. Em uma das conversas que tivemos como preparação ao texto, a artista ofereceu a chave para a abordagem de seu trabalho (nada a ver com instruções de leitura!): ela não associa sua produção a fotojornalismo, seus instantâneos sempre são trabalhados com outras camadas. Do aprendizado em grupo durante os mais de vinte anos em que participou de um coletivo fotográfico, traz a observação da imagem capturada orientada pela leitura crítica (de seleção e edição); fotografar é somente o início da construção da linguagem (há que se distanciar para rever o que foi enquadrado). De seu exercício como editora de texto, traz o corte e a

¹ Na “Pequena História da Fotografia”, em *MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA – Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 91-107

² Isso já estava presente nos registros de Atget, da Paris da virada do século 19 para o 20 e, emblematicamente, no trabalho de Cartier-Bresson.

³ E não é disso que Roland Barthes trata, ao nomear o *punctum* (da ordem do afeto) em contraposição ao *studium* (da ordem da documentação) em seu livro sobre fotografia, *A CÂMARA CLARA?* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

montagem das séries como sentença imagética. Do amor pela poesia de Drummond, Manoel de Barros e Leminsky, aprende o atravessamento dos campos de expressão e o olhar sobre o comum que o transforma em vivência única. Da constante visita a seu passado (em memórias lembradas ou inventadas) constrói a base de seu repertório visual...

Assim, seus conjuntos sugerem algumas características que balizam sua produção e apresentam a linguagem que define suas opções estética e conceitual:

A SOMBRA E O REFLEXO – Sol e chuva. Noite e dia. A rua povoada de corpos e suas extensões. Na poça, o reflexo, no chão seco, a sombra se projeta em escorço. O que tais sombras e reflexos nos dizem do ser que sugerem? Esse ser que não comparece no recorte da figura deixa seu rastro. É ele que interessa. Um que pode ser qualquer um. Talvez essa seja uma das referências mais frequentes no trabalho de Usha: se o humano (aquele que nos apresenta seu ato) comparece no espaço compositivo, é por certos vestígios de sua presença. Corriqueiramente. A silhueta recortada pela luz e o espelhamento. É assim na série *O lado oculto*, onde as personagens deixam sua assinatura efêmera... E a paisagem, também se inscreve nas formas da efemeridade? Nesta série e em outras, como em *As coisas sonham sombras*, surgem as formas desenhadas pela luminosidade nas paredes, no solo, por sobre as coisas, desmaterializando a concretude das construções na cidade. Essa repetição deformada daquilo que reconhecemos, tão recorrente na obra, cria um clima de fantasia, de fantasmagoria. Estamos sob o efeito da forma eventual que compromete a permanente. Tudo se move. Tudo é parcial e fugaz. Ao falar do lado oculto, ela nos traz Drummond: “Todos os mortos estavam de pé, em círculo / eu no centro. / Nenhum tinha rosto. Eram reconhecíveis pela sua expressão corporal e pelo que diziam / no silêncio...”. Lá onde se espera o espaço fantasmático da (quase) ausência de luz, a autora nos traz seu inverso: grande definição, luminosidade e alto contraste... mas o olhar segue encontrando o indefinido⁴.

O FRAGMENTO-VESTÍGIO – *Retratos do artista quando coisa* pode ser lida como um autorretrato (ausente) da artista. Dentro de um viés da chamada autobiografia visual⁵, a artista nos apresenta uma espécie de inventário das coisas que lhe são indiciais, muitas delas colhidas do chão (onde foram deixadas), cicatrizes encontradas ao acaso. A medida da presença é parte dos pés de quem observa... seus pés? Como não lembrar da imagem da boneca desconjuntada em seu vestido branco, sobre a terra

⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, POESIA E PROSA, vol. único, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p.356.

E não é essa a lição fundamental da pintura de da gravura de Goya, já no fim de sua vida?

⁵ Como propõe a teórica da arte Ana Maria Guasch, a respeito da autobiografia contemporânea como uma espécie de tipologia do sujeito, muito mais do que um relato de si. Em *AUTOBIOGRAFÍAS VISUALES: del archivo al índice*, Madrid: Siruela, 2009.

vermelha, e aquele índice que são as pontas dos pés nus na parte inferior da imagem? Ou o *pas de deux* entre o pé descalço e o salto de um sapato semienterrado? Em seu inventário, tudo é pouco palpável, tudo é momentaneamente seu, guardado como registro⁶, as coisas que marcam a artista, que a constituem. Em todo caso, restos.

O CHÃO COMO REFERÊNCIA – Se o humano se torna ereto para abandonar a sua animalidade, e, com o olhar lançado para o mundo e para o alto, reivindica a transcendência, é no chão que ele se apoia para adquirir a nova posição. Mas é para o chão que ele volta naquilo que garante sua sobrevivência... sob seus pés⁷. Quando ele lança seu olhar somado a esta prótese em que se transformaram os equipamentos de captura da efemeridade da visão, há um horizonte que se descortina para ele. E há o chão... cuja concretude é invisível aos nossos olhos. Não aqui. E nem em boa parte do trabalho de Usha... esse olhar para baixo tem algo de telúrico e paradoxalmente de onírico. Restos de outro tempo e restos dos tempos que virão, ali, deixados para (não) vermos. Há uma foto da série *Lugar de paina* que é emblemática dessa operação recorrente: um par de velhas botas quase disformes, sem cadarços, abandonadas na beira de um semicírculo desenhado pelo bueiro que, todavia, não vemos; sobre eles, galinhos secos caídos do que se sobrepõe à calçada – a árvore frondosa que também não vemos –, simples traços que emulam a paisagem urbana (de um passado impossível de rastrear). Em *Uma outra Brasília*, os pés percorrem as calçadas, jardins, ruas da cidade nova (entre eles, aqueles mesmos que comparecem como índice, na série dos retratos do artista-coisa). Em algumas imagens, caminha-se sobre o chão de pétalas rosas das paineiras, tão comuns por aqui... restos das copas enfeitadas, presságio das pequenas nuvens-painas que cobrirão o solo, em breve.

OS OLHOS EMBAÇADOS VEEM MAIS? – Há um recurso inaugurado pela fotografia surrealista que opera certo desfoque como escolha expressiva (de linguagem)⁸. *Estranhamento* e *Um homem e seu carnaval* revisitam tal operação pelo uso de um expediente aparentemente simples: a interposição de um plástico

⁶ Há um retrato criado, em 1942, pelo grande pintor de marinhas, o marinheiro José Pancetti, em que figuram, ao centro, sua esposa Anita, cercada pelos seus quadros, livros ilustrados pelo artista, um vaso com um girassol e algumas frutas estranhamente colocadas ao redor do vaso. Não se trata de elementos de uma casa. O que cerca a modelo são índices biográficos do pintor. Um autorretrato por extensão. Ver, HERKENHOFF, Paulo, ARTE BRASILEIRA NA COLEÇÃO FADEL: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem, Brasília/Rio de Janeiro: CCB, 2002

⁷ Georges Bataille nos oferece uma profunda reflexão sobre este ilusório abandono da horizontalidade e o esquecimento do que o mantém vivo. Sua obra se desenvolve em um sentido de recuperação e desvelamento da animalidade do homem como forma de torná-lo humano. E isso depende de sua posição...

⁸ Em um de seus textos sobre a fotografia surrealista, "*Corpus Delicti*", Rosalind Krauss propõe que "A fotografia surrealista é com efeito artificial no seu mais alto grau, e isso mesmo quando não utiliza sobreimpressão, solarização, dupla exposição ou o que mais sei eu. Poderia se dizer que esta artificialidade é que garante que uma fotografia seja qualificada como surrealista (...). Assim, tudo em que coloca os olhos é sempre visto e já construído através de uma curiosa transposição do objeto olhado em um registro diferente. Vemos o objeto por meio de um ato de deslocamento, definido por um gesto de substituição". O FOTOGRAFICO, Barcelona: Gustavo Gigli, 2002, p. 199.

transparente entre os olhos (o da fotógrafa e o da câmera) e o objeto. Porém, há uma sutileza na operação que faz toda a diferença e conduz o olhar que lançamos às séries de fotos: o foco incidental. No carnaval, ele está justamente... nos olhos dos foliões. E como eles podem “desafinar” a folia, a pressuposta alegria, como podem ser assustadores! Nos estranhamentos, como evoca o próprio título, o efeito do embaçamento pode ser mais complexo, já que não há um motivo recorrente, uma temática que perpassa a coleção. Toda definição parece ocasional, não porta um discurso que a defina nem um assunto que alinhe as imagens propostas... o que as une é o próprio desfoque, a suspensão que sentimos ao atravessar o conjunto de visões deslocadas.

A MEMÓRIA PROSPECTIVA: INVENTAR PARA NÃO ESQUECER – Fotografia, documento, memória: registro visual que torna os fatos perenes, inclusive para quem não os viveu. Será? Não é esta a grande questão para a história e para a documentação, de maneira geral? Que toda a construção de linguagem é perpassada por ideologia, pela subjetividade do documentarista? Toda memória não é também construção? A memória de que tratamos aqui traz outros ingredientes de subjetivação. Ela é pessoal e idiossincrática... e é prospectiva (não o será toda memória e todo objeto de arte, lançados para um fruidor futuro?) *O olhar no tempo: encontros e trânsitos* é um projeto de intervenção com fotografias no espaço urbano, contemplado com o prêmio Marc Ferrez, da Funarte, em 2010. Ele é composto por grandes cartazes lambe-lambe que reproduzem antigas fotos de família, cujo tamanho se aproxima da medida real dos retratados, “invadindo” o cotidiano dos passantes, em uma perspectiva de apagamento entre o espaço privado das recordações e o público, do reconhecimento do retrato como de cada um, por semelhança na linguagem das lembranças familiares. Íntimos, sem nunca terem sido vistos antes; contemporâneos, embora de um tempo outro. Aqui, a artista põe em operação um expediente de que lança mão em vários momentos e que caracteriza seu trabalho: uma poética da intimidade que se oferece sem reservas. Já em [*Aqui*], a aparição das fotos familiares antigas no tempo atual se dá na própria fotografia, com colagem digital. As paisagens do seu lugar de enraizamento (o meio rural de Minas e Goiás) ou de algum sucedâneo daquilo que foi um dia (como em outra série, *Minas não há mais*) são atravessadas pelas pequenas fotos em preto e branco e contorno de linhas irregulares (tão conhecidos por todos, possuídos por quase todos). Elas flutuam sobre o horizonte. Em conversa sobre as questões das narrativas temporais, ela me diz que a fotografia é “uma janela aberta para um tempo não linear”.

DOIS, TRÊS, UM – “...o mecanismo da *collage* pode servir com um útil paradigma. Em todo curso introdutório de antropologia, e na maioria das etnografias, são produzidos momentos nos quais distintas

realidades culturais são retiradas de seu contexto e submetidas a uma perturbadora proximidade”⁹. Essa justaposição espaço-temporal que torna a leitura “perturbadora” pode ser experimentada na fruição das séries *Silêncio* e *Minas não há mais*. Na primeira, uma imagem de certo tempo e lugar é rasgada e atravessada, em seu centro, por outra de outro momento. Assim emparelhadas em três partes, sua proximidade as torna (quase) uma só. Mas esse amálgama nunca se funde efetivamente e a diferença fica flutuando entre nossos olhos ... como toda memória atualizada (inventada?). A horizontalidade da imagem, porém, desenha um horizonte onde depositamos o olhar. Operação semelhante constrói a segunda série, justaposta em duas partes iguais, onde são colocados lado a lado (fundidos) fragmentos de diferentes capturas durante um percurso na terra ancestral. Recolhidas em um mesmo tempo e de um mesmo espaço, elas apresentam a impossibilidade de uma narrativa linear (daquelas dos registros de viagens afetivas). É vivência de estranhamento.

O OBJETO NA (DA) FOTOGRAFIA – A partir das práticas de colagens e fotomontagens, a artista estende sua pesquisa com materiais e técnicas para a estampa e a costura, para os suportes diversificados e o alargamento da ideia de fotografia, onde a manualidade transforma a imagem digital. Em *As luzes da cidade* ela visita as marcas deixadas por Athos Bulcão (e, incidentalmente, Volpi) na cidade onde vive. Nada a ver com documentação da obra. São os padrões emblemáticos do(s) artista(s) que comparecem em uma operação de superposição de duas fotos de lugares comuns, onde o registro que encobre o outro vem recortado pelos padrões de azulejos e quadros, deixando ver algo do que está embaixo (como não lembrar da artesanaria das *molas*¹⁰). Há outra série onde as imagens são aplicadas (costuradas) sobre chita, criando objetos que nos lembram as colchas em *patchwork*, belas obras estendidas sobre as camas do Brasil rural. Experiência de materiais, encontro de tecnologias de tempos distantes. Esses que a artista se esforça para aproximar.

Como um avesso da documentação, Usha nos oferece pistas. Em sua poética autorreferencial, nos absorve para dentro de sua narrativa... como (co)autores de histórias que (des)conhecemos.

⁹ Neste magnífico texto do antropólogo James Clifford, chamado “Sobre o surrealismo etnográfico”, o autor aproxima o nascimento da disciplina como a conhecemos hoje aos diversos movimentos culturais da Paris dos anos 1920, e suas influências cruzadas na determinação de campos de conhecimento. No centro dessa transformação está Georges Bataille e a ideia da *collage*, em ambos campos, define uma prática artística que se renova na contemporaneidade. Em CLIFFORD, James A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA: ANTROPOLOGIA E LITERATURA NO SÉCULO XX, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 p. 146.

¹⁰ Bordado feito por superposição de tecidos de cores diferentes, e recortes que deixam ver as camadas anteriores. Originários das Guni Yala, do Panamá, mas presente em toda América Central. As aldeias são governadas por mulheres e tradicionalmente é permitida a opção transgênero.