

Um lugar fora de si: vídeo-fotografia¹

Marisa Mokarzel

O livro da argentina Natalia Brizuela, *Depois da Fotografia: uma literatura fora de si*, despertou em mim uma inquietação movida não tanto pela abordagem concernente aos atravessamentos dos diferentes campos do conhecimento que lançam qualquer campo específico para fora de si – seja o da arte, literatura, antropologia, sociologia ou tantos outros. Este é sem dúvida um assunto que vem sendo abordado há muito tempo. Trata-se de um território penetrável por diferentes áreas que redesenham fronteiras, ou melhor, rompem os fios da rígida demarcação entre os diversos saberes. A minha inquietação estava, no entanto, mais relacionada à forma como a autora aborda o assunto num entrelace entre literatura e fotografia.

A razão do desassossego relacionava-se mais à minha percepção tardia de que a literatura ultimamente também pode se processar, de modo mais inquietante, em uma interface com outras linguagens. O enfoque escolhido por Brizuela encontra-se articulado principalmente com a fotografia. Ela destaca a inserção fotográfica não como uma ilustração ou adendo da literatura, mas como uma linguagem que se tece junta ao verbo e com ele forma narrativas, navegando por enredos contínuos ou descontínuos nos quais ficam expressas as experiências que amalgamam o verbal e o visual. Em paralelo a autora recoloca questões conhecidas que possibilitam novas formas de pensar a fotografia, a literatura.

Sem dúvida a formação acadêmica de Brizuela tanto no campo da literatura como das artes visuais (PHD em Letras e Bacharel em Artes pela Universidade de Princeton) auxiliam no fluído trânsito com que constrói suas análises e a maneira provocadora de levantar questões. O livro inicia falando da Escola Dinâmica de Escritores, fundada em 2000, na Cidade do México pelo escritor Mario Bellatin que alerta que em sua Escola “só tem uma proibição”: “a de escrever”². A negação do ato primeiro do escritor desestabiliza aquele que

¹ Este texto foi produzido originalmente para o livro **Pará+Vídeo+Arte: Notas Introdutórias a uma Historiografia da Videoarte no Pará**, organizado por Orlando Maneschy e Danilo Baraúna para o PPGARTES/ICA/UFPa, 2016. E foi publicado em 2017 pela Funarte, no livro *Artes Visuais (coleção ensaios brasileiros contemporâneos)*, organizado por Fernando Cocchiarale, André Severo e Marília Panitz.

² As duas afirmativas de Mario Bellatin encontram-se logo no início do primeiro capítulo do livro de BRIZUELA, Natalia. **Depois da Fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p.13.

pretende tornar-se um mestre da escrita. Esta orientação inusitada de Bellatin me remete aos ensinamentos adotados por Miguel C hikaoka em suas oficinas quando privilegia a filosofia da luz ao invés das técnicas usuais de fotografar. Para Chikaoka o contato com o fenômeno da luz, a sensibilização do olhar, o perceber o mundo antecede ao uso da máquina. Essa espécie de coincidência de atitudes entre um escritor artista e um fotógrafo artista, revela, em ambos, uma postura diante da vida e do fazer que privilegia as relações do ser humano com ele mesmo, com os outros, com a natureza, com as coisas.

Ser escritor para Bellatin é se envolver com o mundo e traduzir suas percepções e vivências nos desvios das curvas. Não é à toa que Brizuela, ao ter Mario Bellatin como referência, tem como propósito explorar as lógicas e mecanismos do mundo contemporâneo, a fim de tornar visíveis os cruzamentos e deslocamentos acontecidos na e além da arte e literatura. E para falar de tudo isso e da “fotografia narrativa”³ inicia por um comentário sobre o livro de Bellatin, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*.

Este livro nasce de um processo de criação pouco ortodoxo. O escritor é convidado para participar, em 1998, de uma conferência que tem como tema “Meu Escritor Preferido” e em vez de falar de um escritor existente, apresenta Shiki Nagaoka⁴ e seu livro *Foto e Palavra*. Trata-se de um escritor fictício, inventado juntamente com suas teorias literárias e perfil biográfico. Só anos depois o personagem cria vida no campo literário quando o livro é publicado em 2001. Brizuela comenta que “o livro de Bellatin joga com uma ‘vida real’ de ficção, que nasceu fora da arte, na realidade [...] que é documentada graças ao dossiê fotográfico, mas que não é realidade, documento nem verdade, mas arte.”⁵

A discussão sobre a opacidade que atravessa realidade, documento, ficção no campo da arte, somado ao que vai além do específico e se aloja no

³ Expressão utilizada por Natália Brizuela que provém do personagem principal do livro *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de Mario Bellatin. Na opinião do personagem este tipo de narrativa tenta estabelecer um novo meio alternativo de narrar e ele acredita que talvez futuramente os livros serão assim concebidos.

⁴ Este personagem de origem japonesa, preservando as diferenças remete-me a outro (Souzousareta Geijutsuka) criado em 2006 por Yuri Firmeza durante uma exposição no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza. O personagem fictício, considerado falsamente um dos maiores artistas contemporâneos, chegou até a ser entrevistado pela imprensa, por intermédio de Ana Monteja, causando uma polêmica pela ousadia desse limiar entre ficção e realidade.

⁵ Cf. BRIZUELA, Natalia, Op. Cit., p. 19

hibridismo da linguagem, interessa-me e auxilia-me no que concerne a intenção de analisar o processo do videoarte em Belém (Norte do Brasil), que, muitas vezes ocorre com o uso da fotografia. Detenho-me nessas imagens que, fixas, trasbordam tempo e fronteiras, aderem à montagem, e seguem... em movimento, constituindo narrativas. Em um pequeno panorama, estabeleço um recorte e debruço-me um pouco mais no primeiro vídeo, exibido em 1993, em Belém, constituído de fotografias em movimento e na série *Sobre o Vazio* de Alberto Bitar, produzida em 2011.

No mundo contemporâneo deparamo-nos com uma arte “exilada de si” que segundo Ticio Escobar⁶ vagueia buscando uma espécie de lugar que não mais traz o porto seguro, mas um instável território que considera um não-lugar, no qual se ultrapassa as bordas e fica-se sem solo. A primeira vez que tive contato com a expressão “arte fora de si” foi no livro de Néstor Garcia Canclini, *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Logo na *Abertura* o autor menciona Ticio Escobar e o relaciona com o uso dessa expressão. Canclini esclarece que “nesta incerteza análoga da arte e da sociedade, a arte não pode refundar um lugar próprio [...]”⁷ daí direcionar-se ao “extra-artístico”, ao que se encontra fora de si. Mais adiante, anuncia que vai deter-se em projetos de artistas que mantêm “certa independência em relação à religião, à política, à mídia e aos mercados”. Nesses projetos “[...] está em jogo o lugar da transgressão criadora, do dissenso crítico e desse sentido da iminência que faz do estético algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício codificado nem em mercado rentável.”⁸

No norte do Brasil não existe um mercado de arte estabelecido, a maioria das produções acontecem fora de uma rentabilidade mercadológica e próxima da estética da iminência, definida por Canclini, como vimos acima, como “algo que não termina de se produzir”. Parte da produção de vídeo, em Belém, traz em sua trajetória um processo experimental que se constitui a partir da fotografia, num campo de bordas porosas no qual há um fluído trânsito pela

⁶ ESCOBAR, Ticio. **El Arte Fuera de Si**. Assunção, Paraguai: Fondec/Museo del Barro, 2004. Disponível:

http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004__por_ticio_escobar.html, acesso em: 3 de janeiro de 2015.

⁷ GARCIA CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p.19

⁸ Idem, p. 31

imagem fixa e em movimento. Neste processo revela-se um possível diálogo com a literatura, ou mais precisamente com os processos narrativos tecedores de histórias, que se localizam no limiar do documento, do ficcional.

O primeiro videoarte tendo como eixo a fotografia, exibido em Belém, tudo indica que ocorreu em 1993, na Galeria Theodoro Braga. Trata-se do videoinstalação *Pandora The Eletronic Box*, de Mariano Klautau Filho que naquela época integrava o grupo Caixa de Pandora, formado também por Cláudia Leão, Flavya Mutran e Orlando Maneschy. Compunha a obra: uma televisão sobre um *rack*, um videocassete, um banco, um par de tênis e o controle do vídeo para que o público pudesse manipular as imagens, parando-as, selecionando-as através do comando de retornar ou acelerar.

Algumas fotografias de autoria de Mariano encontravam-se espalhadas no chão para ser manuseadas. Tratavam-se, na verdade, das mesmas imagens disponíveis na tela da TV e que foram editadas, dispostas em sequência pelo artista, ganhando movimento. Em alguns momentos as fotografias conectavam-se com cenas filmadas, da cidade. As figuras femininas eram referências ao mito de Pandora, essas figuras ocupavam compartimentos fechados e, ao fundo, surgiam imagens de uma cidade em vertigem.

Pode-se perceber nessa primeira experimentação a forma como a arte se nutre de outras artes “[...] e deste modo organiza o que se chamou desde fins do século XVIII, ‘estética’: esse campo do sensível em que já não há artes diferenciadas claramente, mas somente arte.”⁹ Na obra de Klautau Filho, convivem a instalação, o vídeo, a fotografia e os traços do mito grego de Pandora que emigra de uma narrativa criada na Antiguidade para a narrativa visual contemporânea. A Caixa de Pandora transforma-se na Caixa Eletrônica que já não convive com o vaticínio da desgraça que foi amenizado pela esperança, a única a não escapar junto com os demais desígnios.

A ordem do segredo da nova Caixa é de outra natureza, nela habitam imagens e para Jacques Rancière “as imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. [...] a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão todas em palavras”.¹⁰ Quando Mariano Klautau Filho disponibiliza ao

⁹ BRIZUELA, Natalia. Op. Cit., p.15

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 15-16.

público as fotografias e suscita a interação tanto com a imagem virtual como a impressa, promove um jogo que deve ser jogado no campo da arte, sem prender-se a procedência do que ali está posto, se fotografia, vídeo, instalação. O artista aventura-se no campo do dizível, do visível e daquilo que não está dito, mas pode gerar novas imagens.

As narrativas ali contidas não se estruturam dentro de um modelo estável de começo, meio e fim. As fotografias sobre o chão encontravam-se jogadas e, como foi dito, sujeitas ao manuseio, a outras articulações ou ao simples mergulho em uma única imagem, conforme a escolha do visitante da exposição. As fotos do vídeo, montado pelo artista, também deixavam livre as narrativas, os “enredos” não eram fechados, neles existiam as brechas, a imaginação do outro. Ao adiantar ou retroceder as imagens, fissuras eram criadas e as possíveis histórias poderiam ganhar outro rumo.

O mesmo videoinstalação foi montado mais duas vezes, em outras exposições homônimas do Caixa de Pandora. A segunda aconteceu em Brasília, em 1994, e foi promovida pelo Instituto Itaú Cultural; nesta exposição Klautau Filho inseriu um dado novo colocou no chão as provas contatos que ficavam disponíveis para ser manuseadas. Já na terceira exposição, em 1995, novamente na Galeria Theodoro Braga, não mais havia o controle remoto e o que vai para o chão é a TV, juntamente com fotografias da cidade de Belém, que, segundo o próprio artista, eram cópias avulsas e imperfeitas da Belém antiga. No vídeo, corria trechos do poema *O Homem e Sua Hora* de Mário Faustino. A televisão encontrava-se dentro de uma caixa de mudança onde estava colada uma etiqueta: frágil.

A fragilidade assumida se refere ao mundo das imagens? À incisiva invasão da mídia que, questionando como Richard Hamilton, “torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?” Ou às imagens subterrâneas que transitam no instável universo do artista? As imagens do vídeo convivem com as fotos espalhadas ao seu redor. Como foi observado, cada exposição trazia uma formatação diferente e conseqüentemente novo significado. As imagens podiam ser as mesmas, todavia tornavam-se outras com as propostas distintas, as edições diferenciadas e outras montagens. Para Brizuela: “toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – [...] – e por isso a

produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética.”¹¹

A montagem do *Pandora The Eletronic Box* também é a produção de uma heterogeneidade. Pode se dá antes da impressão no papel, no ato fotográfico e no pós-fotográfico, na transformação da imagem fixa em imagem em movimento, na criação do vídeo, da instalação. Mas, não importa se a cidade esquecida se faz presente, se as imagens emigram da realidade, se acontecem no campo da ficção, se estão impregnadas de rostos amigos ou estranhos, se foram retirados de algum filme. Não interessa se são cenas espontâneas ou representadas, o que prevalece não é o mimético, mas a estética proposta pelo artista para as várias versões do Pandora. Nessas versões há a possível concepção de uma cidade atingida pelo ato impensado de um mito que, ao abrir a caixa, deixa escapar os males do mundo. No discurso do artista o trágico transfigura-se em poema, daí integrar a um de seus vídeos trechos de *O Homem e Sua Hora*, do poeta Mário Faustino.

O território livre que proporciona deslocamentos e diferentes experimentos sempre esteve presente na atuação do grupo Caixa de Pandora. Mariano Klautau Filho não restringiu seu trabalho a realização de vídeo e fotografia, assumiu também o papel de ator e roteirista juntamente com Orlando Maneschy, no vídeo *O Estranho*, de autoria do próprio Maneschy, com produção de Val Sampaio e dedicado a Sinval Garcia. O poema homônimo, de 1952, do poeta paraense Max Martins, serviu de ponto de partida para a narrativa do vídeo apresentado em uma TV de tubo sobre um gradil de ar condicionado que tinha por trás, na parede, seis *polaroids*. As imagens da dispensa, do banheiro, de um gato de estimação e de uma carta posta sobre a mesa na qual repousava uma chave revelava um íntimo cotidiano e era indício de uma despedida amorosa.

Na verdade, o vídeo fazia parte de uma grande instalação apresentada em 1995 durante a exposição do Pandora, novamente realizada na Galeria Theodoro Braga. Constituíam-se de quase um réquiem, parte dele composto por fotografias com viragem em sépia, velas e sangue do artista. O vídeo com as *polaroids* ocupavam o lado oposto ao retrato do amado, no contraponto de um

¹¹ BRIZUELA, Natalia. Op. Cit., p. 19

passado. O poema de Max Martins, falado e roteirizado, no vídeo reafirmava o adeus dos dois corpos masculinos que nos gestos e expressões deixavam transparecer as tensões da despedida.

Não se trata de um vídeo-fotografia, apesar do campo fotográfico ficar bastante demarcado, seja quando a câmera logo no início nos aponta o visor para que façamos parte da história; seja quando o registro imaginário nos arremessa para o vendaval silencioso das sucessivas fotografias que, manuseadas ou rasgadas, não mais dão conta do enredo desfeito.

Ao comentar sobre a trajetória do vídeo-fotografia em Belém, não pretendo analisar e listar todas as experiências, mas fornecer indícios de como vai se configurando essa trajetória adotada por um número significativo de artistas que criam vídeos a partir de fotografias. No final da década de noventa, em 1998, Afonso Gallindo cria um vídeo todo realizado com fotografias, a partir de imagens da fotógrafa Maria Christina. O vídeo é produto de um projeto que nasceu quando Gallindo soube que em uma feira de Icoaraci¹², uma índia colhia restos de hortifrúteis. Sensibilizado, com o auxílio de amigos, concebe *Cuia* – Quinhentos anos em um minuto. Este vídeo participou de mostras em São Luís, Vitória e Curitiba, e foi convidado para integrar a mostra paralela no Rio de Janeiro.

Nos anos 2000 esta categoria de vídeo torna-se mais presente no circuito de arte de Belém. Alberto Bitar, Paulo Almeida e Leo Bitar com experiência em desenho de som, criam, em 2002, o vídeo *Doris*, que é contemplado com o Prêmio Especial na 21ª edição do Arte Pará. Imagens congeladas misturam-se às em movimento e o espectador, assim, pode percorrer a Belém antiga.

Em uma entrevista concedida ao Diário do Pará em 31 de maio de 2009, Bitar refere-se a *Doris* e comenta: “Acho interessante a utilização da fotografia fixa no audiovisual, subverter os 24 quadros por segundo do cinema e mesmo assim sugerir o movimento ou utilizar lapsos de tempo entre uma captura e outra e simular alguma aceleração.”¹³ Na mesma entrevista, Bitar afirma: “Acho que a responsabilidade pela grande quantidade de experimentos com a

¹² Pequena vila, localizada na Região Metropolitana de Belém.

¹³ O depoimento de Alberto Bitar foi retirado da matéria intitulada *Exposição: Tempo e Memória* inspiram Alberto Bitar. In: **Diário do Pará**, Belém, 31/05/2009.

fotografia no momento se deve à utilização da imagem digital [...] e o acesso mais fácil a equipamentos de captação e edição”.

Concordo que os processos experimentais com a fotografia aumentaram ou foram facilitados com uso da imagem digital e com os avanços tecnológicos. Em uma análise concernente ao contexto da imagem em ambientes digitais e na convergência das mídias, Christine Mello faz uma comparação entre o ambiente delineado somente pela lógica numérica, caracterizado pelo retorno à ordem e o que converge para o desvio, evocando um mundo híbrido. Conclui que “É desse contexto que vimos surgir no âmbito da cultura digital uma nova forma de estranhamento com o vídeo: a desconstrução do vídeo em ambientes digitais.”¹⁴ E é nessa direção que ela considera que se observa a dinâmica do vídeo como:

[...] uma dinâmica não só de participação no tráfego, nas trocas e nas misturas entre múltiplas formas expressivas, mas também como uma dinâmica muito particular de produção de estranhamento, desvios e ruídos, refletida pela forma histórica na qual se constitui a sua ação estética.¹⁵

A base fotográfica dos vídeos de Alberto Bitar é permeada por essa dinâmica constituída pela ação estética com que configura seus vídeos. Bitar costuma pensar sobre as questões referentes às imagens que produz, durante algum tempo denominou o seu processo de trabalho com a imagem em movimento como “fotografia em vídeo”. Em entrevista para a revista *Living*, em 2008, revela que já não se preocupa em delimitar formatos, afirma: “Quando as pessoas me perguntam se o que estou fazendo agora é vídeo ou fotografia não sei o que responder.”¹⁶ Na minha opinião, não precisa responder pois o que ocorre é o trânsito de linguagens, é algo que é uma coisa e outra, quando opto por denominar esse tipo de ação como “vídeo-fotografia”, escolho o hífen para aproximar as duas palavras porque ele significa união e ao meu ver há uma trânsito de ações, uma interligação que resulta em um trabalho híbrido.

No contexto de Belém, considero que Alberto Bitar é um dos artistas que mais tem produzido em vídeo-fotografia, uma vez que desde 2002 adota continuamente este tipo de vídeo; outro fotógrafo que também tem sucessivas vezes produzido nesse campo imagético é Dirceu Maués que em 2006 realiza

¹⁴ MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, p. 124.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Revista **Living**, Leal Moreira. Belém: ano 6, nº 17, junho de 2008, p. 27.

...feito poeira ao vento... Antes, em 2005, Keyla Sobral e Roberta Carvalho ganham o Prêmio Aquisição do Arte Pará, com o vídeo *Minuto de Silêncio*, também realizados com fotografias. Sobre este vídeo e o de Alberto Bitar, *Partida* e a série *Sobre o Vazio*, falarei mais adiante. Por enquanto gostaria de me deter em Maués, por desenvolver alguns de seus vídeos com um processo artesanal denominado de *pinhole*. Trata-se de um modo diferenciado de trabalhar vídeo-fotografia, gostaria de fazer um pequeno comentário sobre esse processo.

Dirceu Maués propôs *...feito poeira ao vento...* à 25ª edição do Arte Pará, e este vídeo teve edição de Alberto Bitar e desenho de som de Leo Bitar, foi também apresentado na exposição *Trilhas do Desejo*, do *Rumos de Artes Visuais 2008-2009*. O vídeo foi realizado com 991 fotografias captadas em uma única ação, com câmeras artesanais construídas com caixas de fósforos. O vídeo ocorre em uma frenética velocidade que acompanha a agitação e o burburinho do lugar onde as cenas se passam: a feira do Ver-O-Peso. O vai-e-vem de um dia é registrado na imprecisão do tempo que constitui a poética do artista, a estética construída no limiar da baixa e alta tecnologia¹⁷. Com este procedimento assume a paradoxal postura que não é apenas de ordem tecnológica, mas também de ordem subjetiva, vivencial e cultural.

Sem visor, a técnica do *pinhole* não fornece muito controle do enquadramento, nem tampouco da luz, e o artista pode desenvolver o elemento surpresa, desprender-se da objetividade da cena e da objetiva, permitindo, que o assunto se acomode ao suporte sem que dele tenha tanto controle. Maués considera que “quando tudo é muito técnico, perde-se um pouco da poesia”¹⁸. Com esta afirmativa pode-se deduzir que em Dirceu Maués persiste o desejo de que a técnica não se sobreponha ao ato poético e que o inesperado subverta o planejado.

Ter o Ver-o-Peso como tema configurou-se como uma escolha muito arriscada, pois se trata de um lugar representado inúmeras vezes por artistas, fotógrafos, cineastas. Pergunta-se: como transformar em imagem o que já foi

¹⁷ Quando trabalha com o *pinhole* e depois escaneia, Dirceu Maués trata a cor das imagens com programas no computador.

¹⁸ Este depoimento de Dirceu Maués encontra-se em O Liberal, caderno Magazine, *O mundo pelo furo da agulha*, publicado em 19 de novembro de 2005. Acessado no site <http://www.orm.com.br/oliberal/>, em 1º de novembro de 2008.

visto e registrado por tantos? Em que tessitura se encontra o fio que conduz ao recorte autoral? O vídeo de Dirceu Maués consegue absorver o forte valor simbólico e cultural contido no Ver-O-Peso, e evidenciar a condição de lugar de passagem a partir de um repertório próprio sem manter a fidelidade das cenas captadas. O que se observa são diferentes camadas de imagens nas quais prevalece o ato experimental.

Semelhante procedimento técnico e processo poético nota-se no vídeo *Em Algum Lugar em Alexanderplatz*, realizado em 2009 por Maués, em Berlim na Alemanha, durante a residência artística no centro cultural Künstlerhaus Bethanien, resultado da Bolsa com a qual foi contemplado quando integrou o Rumos Artes Visuais, do Itaú Cultural. Trata-se, na verdade, de um vídeo instalação, composto de seis vídeos, criados a partir de 3.000 fotografias, tiradas com 120 câmeras *pinhole*, feitas também com caixas de fósforos. O grupo português *O Piso*, o ajudou na tomada das fotografias, pois Dirceu Maués para apresentar um panorama de 360º da praça berlinense, necessitou fotografar ao mesmo tempo sequencialmente de seis pontos de vistas diferentes.

A relação mais próxima com a cidade seja ela na Amazônia ou na Alemanha deixa descoberto o olhar em trânsito do artista que procura deter-se em lugares de passagem, de grande circulação, favorável às trocas, ao movimento de pessoas que podem ali parar, mas jamais fixar-se. Não é sem razão que um vídeo acontece em uma das maiores feiras abertas do Brasil, e o outro em uma grande praça da Alemanha onde incessantemente trafegam milhares de pessoas, em suas constantes idas e vindas.

O vídeo *Minuto de Silêncio* de Keyla Sobral e Roberta Carvalho, antecede tanto o *Em Algum Lugar em Alexanderplatz* quanto o *...feito poeira ao vento...* de Dirceu Maués e apesar de abordar o tema cidade, o faz por outro viés. Diferente das imagens coloridas criadas por Maués, o que prevalece são as fotografias em preto e branco de prédios antigos que demarcaram histórias de opulências associadas à época da borracha e às perdas sofridas pela Belém na qual ainda hoje prevalece um desenho urbano pontuado por lacunas, provenientes de demolições, do abandono. São construções que esmaecem na memória, na imagem impressa agora digitalizada que, em movimento, fazem lembrar a todo instante, numa nervosa e tremida sequência, que o Grande

Hotel, a Caixa d'Água, a Fábrica Palmeira, a Uzina da Cremação, as ruas dos bondes já passaram não mais existem.

O sentimento de luto que se infiltra em todo o vídeo, se torna ainda mais perceptível na escolha da trilha sonora que recai na Sinfonia nº 3 de Ludwig van Beethoven, acompanhada da recorrente voz de Arnaldo Antunes: “Já Já Já Passou”. A clássica *Sinfonia* e a contemporânea *Agora* de Antunes produzem a união musical-visual de tempos extremos, reafirmam sonoridades e imagens de histórias perdidas projetadas para uma atualidade subentendida, não visível, mas ameaçada de repetir a condenação e desaparecimento de histórias que traçam o contorno de uma cidade.

Minuto de Silêncio foi dedicado a Acácio Sobral¹⁹ que no ano seguinte a realização desse vídeo, cria, em 2006, *Entre Pombos*, juntamente com Roberta Carvalho e Keyla Sobral, sobrinha com quem tinha grande afinidade e desenvolveu uma cumplicidade artística. O vídeo participou em 2007 de uma Mostra promovida pelo 26º Arte Pará e era constituído por uma sequência de fotografias em preto e branco da família Sobral em uma Praça em Portugal. Acácio Sobral intervém com desenhos nas fotos, traçando linhas que atuam no cenário e contornam os corpos de seus familiares.

A nostalgia recobre o ambiente, interliga terras distantes, momentos não vividos, mas vistos por intermédio da fotografia. O movimento não devolve a realidade vivida, nem promove a ilusão de que aquilo existiu e agora retorna. O movimento se dá no entrecorte, nas linhas que intervém na imagem e faz com que compartilhem da mesma cena, desenho e fotografia. Assim, demarca-se a perda para que emergjam aqueles de quem se ficou privado da convivência e só resta o ritual do adeus. A sisudez representada pelas roupas pesadas contrasta com o sorriso no rosto, advindo, talvez, do lúdico prazer de brincar com os pombos. A melancolia e a funda tristeza da música de Antonio Vivaldi, *Quatro Estações: Outono (2º Movimento)* cercam as imagens, o lento movimento parece dizer da saudade infinda, do ente querido ausente, distante.

Ao analisar o princípio da distância e a arte da memória, Philippe Dubois comenta sobre o que se estabelece entre a foto e aquele que a vê; o autor detém-se na relação contínua entre passado e presente, concluindo que na

¹⁹ Artista visual que transitou pela pintura, desenho, instalação, objeto e vídeo, Acácio Sobral morreu aos 66 anos, em novembro de 2009, em Belém.

imagem se torna presente o efeito de ausência. Em algum lugar, em algum dia aquilo que estava no papel existiu, mas logo desapareceu e jamais se vai “poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável.”²⁰ O vídeo de Acácio Sobral, Keyla Sobral e Roberta Carvalho desvela a nostalgia que percorre e se abriga no sentimento de perda, na definitiva separação.

Também estão presentes no *Partida*, vídeo com edição e direção de Alberto Bitar e som de Leo Bitar, imagens impregnadas de melancolia e tristeza, acompanhadas do sentimento de perda e atravessadas por uma lembrança que se transforma em dor mesmo sem ter sido vivida por quem, agora, lhe atribui novo significado. Realizado em 2005, o vídeo é constituído por uma única fotografia retirada de um álbum de família da avó materna do artista. A sequência imagética é construída a partir do desdobramento da foto em várias imagens. Rostos individualizados surgem no lento movimento conjugado ao ruído que se mantém sob o tempo alongado de um repetido acorde.

Roupas e penteados definem uma possível época, Bitar revela que o ano provável é 1937. Um por um dos retratos demarca os traços indexais, os vestígios presentes nos detalhes, no sentimento expresso nos olhos, no gesto de inclinar a cabeça, segurar o cachorro. Em cada rosto um adeus. De pormenor em pormenor acaba-se por desconhecer a cena que abarca o todo e interliga pessoas e cenário; toma-se conhecimento da fotografia, na íntegra, somente no final, durante os créditos. Fragmentos de memória dão conta de uma história que se desconhece, todavia pode-se imaginar. Ali é provável que o espectador leia a própria história dos seus antepassados.

Pode ser também que romanceie o que está diante dos olhos, e crie uma nova narrativa. A imaginação pode partir de uma realidade e transformá-la. Natália Brizuela ao analisar o livro de Bernardo Carvalho, *Nove Noites*, cuja narrativa ocorre no entremeio de palavras e fotografias, considera que apesar das imagens funcionarem como vestígios do que cerca o personagem, não funciona como ilustração do relato e sim como signo de ficção. Ao referir-se a

²⁰ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993, p. 313.

Mário Bellatin e a Carvalho, a autora diz que não deveria surpreender que esses dois escritores recorram à fotografia “[...] para assegurar e proteger a opacidade da arte em face da avalanche de realidade que povoa o nosso cotidiano nas últimas décadas e que inevitavelmente marcou muitos projetos artísticos contemporâneos.”²¹

Assim, os escritores citados subvertem a condição, muitas vezes atribuídas à fotografia, de documento. Para criar o vídeo *Partida* Alberto Bitar usa uma única fotografia que poderia somente documentar a história familiar, todavia ele a transforma em signo de ficção. Mesmo mantendo o teor de memória que a imagem possui, Bitar torna opaco esse recorte de realidade e o fragmenta para puxar o fio de histórias, das quais talvez só conheça (em parte) uma: a da avó materna.

Recorrente, a memória afetiva do artista costuma integrar seus trabalhos constituídos de narrativas que se produzem num contínuo fluxo, num indeterminado começo ou fim que pode prosseguir e se desdobrar em novas experiências. *Partida* transformou-se em série fotográfica, mantendo o mesmo nome. Os rostos em frames ganharam autonomia. O desdobrar quase infinito, sempre em aberto, parece fazer parte de um modo experimental que, na vigília, do processo criativo, se incrusta e expande-se em camadas formadoras de outros experimentos. Na série *Sobre o Vazio*²², de 2011, formada pelos vídeos *Todo o Vazio* e *Qualquer Vazio*, Alberto Bitar novamente atravessa as margens da finitude pra prosseguir no desdobramento da obra. Em 2012, os dois vídeos juntos formam um terceiro: *Vazios*.

O artista utilizou aproximadamente quinze mil fotografias para a realização dos dois vídeos da série *Sobre o Vazio*, programados para serem vistos em separado, mesmo que em um mesmo ambiente, ambos encontram-se impregnados de ausência, partem da desocupação de dois lugares distintos. *Todo o Vazio* recobre-se da difícil despedida do apartamento em que Bitar viveu com a família por mais de 20 anos. O vídeo inicia com uma intensa luz que invade a sala sem que se possa enxergar a mobília ausente ou as linhas

²¹ BRIZUELA, Natalia. Op.Cit., p. 27-28.

²² Esta série é resultado do XI Prêmio Marc Ferrez de Fotografia e foi exposta pela primeira vez, em Belém, na Fotoativa. Ainda em 2011, integra o 32º Panorama da Arte Brasileira, com curadoria de Cauã Alves e Cristiana Tejo.

arquitetônicas que delineiam o ambiente e o tornam ainda mais vazio. O excesso de luz cega.

A memória e o esquecimento se formam no vácuo e através da lembrança devolvem sentimentos e imagens agora intermitentes, traduzidos em escuridão e luz. Sempre presente, a recorrente janela demarca o dentro e o fora que não permite esquecer que a cidade não para. O contraste do vazio de dentro com os outros prédios habitado por tantas histórias redimensionam os detalhes perdidos e agigantam interruptores, cortinas enroladas, fios elétricos que serpenteiam o chão. No estático da fotografia apenas as nuvens se movimentam.

A tela presa à sacada ainda traz o cuidado com o filho, no chão da cozinha a cicatriz do azulejo que falta e do sabão esquecido na pia. “A teoria indicial da fotografia como pele descolada das coisas apenas confere a carne da fantasia à poética romântica do *tudo fala*, da verdade gravada no próprio corpo das coisas.”²³ No acorde binário do som repetitivo, a voz de cada coisa, e nela própria o toque de cada ausente, a presença invisível gravada na imaterialidade dos corpos que ali viveram. O adeus, as novas vidas que ocuparão o lugar apenas acrescentarão mais uma camada no que se encontra impregnado na casa.

Em *Qualquer Vazio* mantém-se a intervalar luz e as camadas de histórias, desta vez desconhecidas, anônimas. Realizado no mesmo ano de *Todo o Vazio*, em 2011, os dois vídeos não se complementam, mas estabelecem conversas, recursos próximos, temáticas distintas. O título é revelador de uma aproximação, em ambos o “vazio” demarca aquilo que se aloja na tela, remetendo-nos ao nada deixado pelo que se foi. O nome é precedido por pronomes indefinidos; “qualquer” e “todo” ocupam o campo da imprecisão. Mas, enquanto o “todo” refere-se a um conjunto de coisas, “qualquer” é desprovido de totalidade, além de não especificar se dilui na indeterminação.

Para realizar *Qualquer Vazio* Alberto Bitar fotografou diferentes quartos de hotéis logo após a saída do hóspede e antes de outro entrar. Na imagem, o desarrumar dos lençóis, os traços de quem ali dormiu e deixou uma pequena

²³ RANCIÈRE, Jacques. Op.Cit., p.24

parte de sua vida. Nesse labirinto íntimo de histórias desconhecidas o artista “[...] convoca a existência de um mundo que, se não fosse ali convocado, não existiria. Tudo existe dentro do universo fechado da ficção”²⁴, inclusive as cenas ausentes que se movimentam na imaginação daquele que a recortou e daquele que a vê.

Diferentes tempos intercalam o som repetitivo que retorna. Nos compartimentos desabitados, preenchidos por cheiros, vagam sentimentos e secretas emoções que entre paredes aguardam o sobrepôr do que está por vir. Incessantes partidas e chegadas avolumam a cadeia de sensações, de histórias em trânsito, sem tempo de fixar-se em um quarto de hotel. Resta o ar que escapa e atravesse a porta, permanece o enigma.

Em 1981, Sophie Calle²⁵, durante três semanas confina-se em um hotel de Veneza e experimenta o papel de camareira, ficando responsável pela arrumação de doze quartos. Além da ação performática, a intenção era fotografar e fazer anotações sobre os hóspedes, como uma espécie de detetive. Apesar de não se encontrar com eles, diferente de Bitar, acompanhou os seus movimentos sempre atenta aos indícios deixados no período em que estiveram hospedados: as roupas dependuradas, as leituras de revistas e jornais, o pijama sobre a cama e outros vestígios ali espalhados. As fotografias e anotações depois formaram uma instalação e foram expostos.

Alberto Bitar e Sophie Calle produzem seu trabalho em um hotel, têm os hóspedes como foco, mas se distanciam em suas concepções e resultados. Se no caso de Bitar o que se destaca é o vídeo-fotografia, no caso de Calle a ênfase recai sobre a ação performática e a instalação. Vale notar que a fotografia os une e os separa. Ambos fotografam os vestígios dos hóspedes, contudo a Alberto Bitar não interessa os detalhes, tampouco inferir narrativas a partir dos objetos. Pouco lhe importa saber de qual romance escapou a persona que se aparta provisoriamente de seus pertences. O que lhe atrai, em especial, é o hóspede já ausente, o vazio advindo do estado transitório e do entre que delinea intervalos, deixa em aberto o possível abismo que o separa

²⁴ BRIZUELA, Natalia. Op.Cit., p. 193. Esta afirmativa refere-se à fotografia na obra de Mario Bellatin, mas é também possível na obra de Alberto Bitar.

²⁵ Artista francesa que também transita no espaço híbrido da performance, da fotografia e da literatura.

do desconhecido. Não é à toa que em um terceiro vídeo reúna os *Vazios*, seja ele *todo* ou *qualquer*.

Nesta pequena análise da trajetória do vídeo realizado, em Belém, a partir de fotografias, percebe-se que os artistas lançam-se em um campo fora de si, em que as especificidades não mais funcionam como ilhas, mas como teias nas quais se destaca a porosidade, a maleável linha que não delimita, ao contrário, se tece formando uma complexa trama de deslocamentos na e além da arte.

REFERÊNCIAS

- BRIZUELA, Natalia. **Depois da Fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- ESCOBAR, Tício. **El Arte Fuera de Si**. Assunção, Paraguai: Fondec/Museo del Barro, 2004. Disponível: http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004_por_ticio_escobar.html, acesso em: 3 de janeiro de 2015.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. **A Sociedade sem Relato**: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCINE, Bruno. **SOPHIE CALLE. M'as-tu vue**. Paris, France: Éditions du Centre Pompidou; Éditions Xavier Barral, 2003.