

TUDO EM QUE ACREDITO É INVENTADO

Alexandre Sequeira¹

Resumo

O presente artigo busca apresentar algumas considerações de ordem pessoal acerca do Fotolivro *Retratos da Garoupa* da artista visual Fernanda Grigolin, a partir dos conceitos de ruína em Walter Benjamin, e Auto Fabulação poética de Serge Doubrovsky. Interessa-nos analisar as possíveis relações entre a natural incompletude de uma imagem fotográfica e os conceitos supracitados na elaboração de uma proposição artística que relaciona imagem e memória. Tomamos como hipótese a certeza que são precisamente as ficções que nos permitem estruturar nossa experiência do real, na medida que são capazes de operar – paradoxalmente – por ocasião da falência da imagem fotográfica enquanto potência de libertação.

Abstract

This article presents some personal considerations about the photobook *Retratos da Garoupa* created by visual artist Fernanda Grigolin, through Walter Benjamin's concept of ruin, and Serge Doubrovsky's concept of poetic self-fiction. Our interest is to analyze the relations between the natural incompleteness of a photographic image and the concepts mentioned above in the elaboration of an artistic proposition that relates image and memory. We hypothesize the certainty

¹ Alexandre Sequeira é professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, com especialização em Semiótica e Artes Visuais, atualmente finalizando seu doutorado. Participou de exposições no Brasil e exterior podendo-se destacar "Une Certaine Amazonie" na França; Bienal Internacional de Fotografia de Liège/ Bélgica; "Quatro Artistas Brasileiros" Engrame/ Canadá; X Bienal de Havana/Cuba; Simpósio e exposição "Brush with Light", na Universidade de Arte Mídia e Design de NewPort no Reino Unido; Festival Internacional de Fotografia de Pingyao/China; "Contemporary Brazilian Printmaking", Internacional Printcenter of New York; "Gigante pela própria natureza" em Valência na Espanha; "Geração 00 – a nova fotografia brasileira; e Projeto Portfólio no Itaú Cultural em São Paulo/Brasil. Tem obras no acervo do Museu da UFPA/Brasil, Espaço Cultural Casa das 11 Janelas/Brasil; Coleção Pirelli/MASP, Museu de Arte do Rio – MAR e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

that it is precisely the fictions that allow us to structure our experience of the real, insofar as they are able to operate - paradoxically - at the time of the photographic image's failure as a possibility of liberty.

Acordar não é de dentro.

Acordar é ter saída.

João Cabral de Melo Neto

Atendendo a um convite para escrever sobre algum *fotolivro* de meu interesse, considerei por bem, antes mesmo de apresentar a obra escolhida, refletir quanto a essa categorização que, ainda hoje, possibilita uma série de diferentes interpretações. Para tanto, proponho uma aproximação com outra categorização (que, para alguns, é considerada como a mesma, apenas numa perspectiva mais abrangente e que, nesse sentido, engloba a já citada): o *livro de artista*. Em seu artigo intitulado “Livro de artista: palavra-imagem-objeto” (2016), Viviane Baschirotto elenca alguns momentos em que a discussão ganhou espaço e projeção no Brasil. Em 1982 o artista Julio Plaza (1938-2003) tratou do tema em seu texto “O livro como forma de arte (I)”, buscando identificar e nomear alguns tipos de livro de artista: o livro ilustrado, o poema-livro, o livro-poema, o livro-objeto ou livro-obra e o livro conceitual ou livro-documento. Três anos após, em 1985, a exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, realizada no Centro Cultural São Paulo sob a curadoria de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, reuniu duzentos artistas evidenciando, dado o número de participantes e a diversidade das proposições concebidas, certa elasticidade do conceito que se refletia numa ampla gama de possibilidades de entendimento. Como terceiro momento, Baschirotto pontua a edição comemorativa da exposição supracitada, desta vez acontecendo entre 2015 e 2016 e sob a curadoria de Amir Brito e Paulo Silveira. O interesse em revisitar o tema, numa mostra com o título *Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois*, reforçava o quanto o assunto se mantinha ainda – e cada vez mais – pertinente e atual. O certo é que tanto a publicação de Plaza quanto as exposições (como as reflexões delas decorrentes) foram determinantes para uma efetiva socialização do conceito, fazendo com que experimentássemos a partir da década de 2000 uma potencialização das estratégias não apenas de produção de obras dessa natureza, como também de sua edição e circulação. A perspectiva contemporânea de circulação de conteúdo no cyber-espço e a inequívoca

socialização da produção e circulação das imagens num campo virtual converteram-se em vetor para inúmeras novas formas de interpretação do tema. É natural que, diante desse novo horizonte de possibilidades, as categorias levantadas por Julio Plaza na década de 1980 passassem por uma natural revisão, dando espaço a novas formas de *Livro de artista* – como o *fotolivro*. Gerry Badger (que junto com o fotógrafo britânico Martin Paar assina a série de três volumes da publicação *The Photobook: A History*) pontua que um *fotolivro*, independente de lançar mão de texto ou não, estrutura seu conteúdo essencialmente pela imagem fotográfica. Nesse sentido, poderíamos considerar que, tal qual um *livro de artista*, um *fotolivro* não se apresenta como uma publicação que demanda uma leitura “sobre” fotografia, mas sim uma leitura “da” fotografia propriamente dita.

Em suma, poderíamos então considerar que tanto o *livro de artista* quanto o *fotolivro* (se é que não estaríamos, em verdade, tratando de variações de um mesmo conceito), para além de publicações sobre arte, podem ser compreendidos como um produto artístico em sua essência. É nesse sentido que trago aqui a indicação de uma publicação que, para além do simples juízo de gosto, pode contribuir para possíveis discussões em torno de proposições de natureza artística que se estabelecem na interface texto/imagem fotográfica. Acredito que a publicação que apresento como objeto de análise “*parte de*” e “*se dirige a*” uma imagem fotográfica específica.

Retratos da garoupa é um livro lançado pela editora Iara em 2010 e considerado pela própria autora, Fernanda Grigolin, como “uma ficção que surge da necessidade de criar o contato com o passado, fazer presente a história de meu pai, João José Moraes, morto aos 31 anos, quando eu tinha apenas sete meses” (Grigolin, 2015, p. 134). Também segundo ela, “não é um livro de literatura, apesar de haver texto; o livro parte do fotográfico” (Idem, p. 135). O ponto exato onde Grigolin assenta o compasso e delimita o arco poético que circunscreve seu campo de criação é uma imagem sempre associada às histórias que a artista ouvia de seu pai e que, segundo ela mesma, em decorrência de um erro de paralaxe, aparece cortada: apenas a mão de seu pai e seu corpo e membros aparecem enquadrados (figura 1).



Imagem 1

Sem título, 1980. Da série Retratos da garoupa.

Ao mostrar a imagem a uma amiga, Grigolin recebeu em retorno a seguinte exclamação: “Impressionante, Fer! Como essa imagem é impactante”. Consideração que, segundo a própria autora, reatou nela o vazio, o velho fosso, tudo o que não havia vivido com seu pai. Ainda no mesmo ano, ao fazer uma pesquisa sobre as relações de arte e ativismo, Grigolin teve acesso a trabalhos de uma organização de nome *Hijos* e, por consequência, ao trabalho de Lucila Quieto sobre seu pai, Carlos Quieto, morto pela ditadura argentina. Uma das frases de Lucila falando do próprio trabalho foi recebida por Grigolin como mais uma provocação em relação a como lidar com a imagem do pai que trazia consigo: “Vejo o mar nos olhos do meu pai”. Uma sucessão de acontecimentos aparentemente dissociados que chegavam a Grigolin como provocação ou estímulo a tomar aquele único testemunho com que ela contava de sua relação com o pai enquanto elemento deflagrador de uma proposição poética. Foi assim que, a partir do ano de 2007, Grigolin se lançou ao desafio de revisitar o passado na intenção de, talvez, resgatar aquela história que a ela havia chegado por segunda ou terceira mão.

Mas nem sempre o exercício de rememorar se faz de modo prazeroso. Por vezes, o peso da recordação ataca nossos pés, atuando como algo que se opõe à vontade de alçar voo. Porém, mesmo sem nos dar conta, o simples impulso de evocar sentimentos passados, transpondo-os em linguagem, se converte, por si só, numa via de emancipação. A artista decide cumprir o rito de todo pesquisador que se propõe entender algo referente ao passado: relê cartas, folheia álbuns fotográficos, entrevista pessoas e realiza viagens a locais referenciais. Mas a lenta reunião de fragmentos de uma história, de algo como peças de um quebra-cabeças que reunidas podem revelar uma imagem única, faz com que qualquer garantia de certeza se evanesça diante da constatação de que nem sempre as peças se encaixam como esperado. Não há conciliação possível entre qualquer depoimento e o fato ao qual se refere. Qualquer narração funda uma temporalidade que, a cada repetição e a cada variante, torna a se atualizar. Um movimento que arrasta os resquícios do que ainda pode ser considerado fidedigno ao acontecido, rumo às inexoráveis transformações promovidas pelo exercício de evocar e retransmitir. Movimento de marés que leva o que estava na praia e o substitui por outros que o incessante fluxo das correntes marinhas traz consigo.

Determinados procedimentos de coleta de dados, de inequívoca validade para determinados campos do conhecimento, parecem, por vezes, não fazer sentido para o campo da Arte. Uma constatação que nos remete ao caráter alegórico de ruína de que Walter Benjamin trata em *Origem do drama barroco alemão*.² Para concebê-lo, o filósofo toma como viés justamente uma aproximação entre o pensamento vigente do período barroco e certa perspectiva de um historiador materialista. Sem me deter em análise quanto à lógica proposta por Benjamin (o que demandaria certa contextualização através da compreensão do momento histórico e filosófico no qual é concebido o drama barroco, para então buscarmos alcançar a essência do que, para ele, vem a ser alegoria e sua implicação no entendimento de ruína), tomo a referência do conceito de ruína apenas para enfatizar sua estreita relação – a meu ver – com o valor atribuído por Grigolin à imagem fotográfica incompleta como elemento

² Obra escrita por Walter Benjamin em 1923 como tese de livre-docência. No Brasil o estudo foi publicado pela editora Brasiliense em 1984.

indutor para sua poética. A escolha da referida imagem como um possível ponto de partida para um resgate da história familiar se daria, invariavelmente, como algo que se esfacela em múltiplas partes para se oferecer como prenda de interpretações. Tal qual no Barroco, aquela imagem/alegoria (por própria sua natureza) sempre se prestaria à multiplicidade de significações. Pelas palavras do próprio Benjamin (1994, p. 198), “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora [...], o falso brilho de totalidade se extingue”. Nesse sentido, o caráter simbólico e totalitário de uma imagem de ruína se converte, pelo aspecto lacunar dos fragmentos que a compõem, em multiplicidade de sentidos. É por sua condição incompleta, despedaçada e dialética que a ruína, em sua condição alegórica, se faz ambígua e múltipla de sentidos. Ao abrir mão de sua singularidade, a alegoria desata qualquer vínculo com episódios contextualizados, para se entregar a infinitas significações fora de seu contexto originário.

Retomo minha análise sobre o livro *Retratos da garoupa* para, amparado por esse pressuposto, encontrar uma forma de justificar o apreço e a admiração que nutro pelos caminhos encontrados pela artista para completar o restante que, por força do destino, a imagem foi incapaz de eternizar. Tomo o livro em minhas mãos e, logo num primeiro contato, sou estimulado por transfigurações que se materializam entre o sensório, o plástico e seu conteúdo impresso; como se em sua materialidade a publicação já se oferecesse enquanto objeto híbrido situado entre o objeto e o livro. O volume em formato quadrado de 21 cm x 21 cm tem a capa dura revestida por um tecido de linho na cor verde-musgo, e gravado em baixo-relevo no centro o título: *Retratos da garoupa*. As imagens que abrem a publicação são em preto e branco com uma granulação bastante evidente onde determinado lugar que serve de motivo nem sempre se revela de imediato e com nitidez (figura 2).



Imagem 2

Sem título, 2007. Da série Retratos da garoupa.

O conteúdo textual se apresenta todo em blocos, cada qual encimado por uma data (dia/mês), e na extremidade superior direita da página um ano. A narrativa é sempre em primeira pessoa e tem início no dia 7 de fevereiro de 1978 de uma recordação de quem escreve de seu primeiro contato com o mar. O tipo gráfico escolhido para o texto segue o padrão de letras datilografadas, o que, somado a seu conteúdo e disposição, me leva a atribuir-lhe o valor de um diário pessoal. O aspecto físico do livro, o design e a estrutura narrativa solicitam em conjunto que o leitor tome consciência do universo ao qual ele se refere. E o salto poético pelo qual o livro nos distancia de algum compromisso com o documental se dá quando nos damos conta de que, simbolicamente, a artista tomou o lugar do pai frente à máquina datilográfica para assumir – também em primeira pessoa – uma nova ordem para os acontecimentos. É por esse espelhamento que a obra revela certo liame autobiográfico, na condição de um sujeito que, ao se referenciar enquanto um “outro”, não se limita à afirmação da consciência de si, mas, sim, parte de impressões de natureza pessoal em direção a dimensões coletivas, neste caso em particular, às relações do ser com

a lembrança e, inseparavelmente, o esquecimento. Uma rota que parte de questões de natureza íntima e pessoal feitas numa dobra do calendário da vida, e toma como rumo uma expansão indefinida. Revisitar o vivido tomando aquela imagem que pouco ou quase nada revelava foi a forma que a artista encontrou para convertê-la em um elemento gerador de reflexões e, pelo exercício da linguagem, buscar alcançar metáforas capazes de converter os sentidos de proteção por ela experimentados em um espaço único e comum a todos os seres: o espaço íntimo no mundo.

Tomo especificamente esta inflexão que a artista elege para sua criação como forma de trazer ao debate um outro conceito que, a meu ver, pode contribuir nas discussões em torno de livros que partem de uma matriz inspiradora de natureza pessoal, mas que, para além de qualquer compromisso de fidelidade a ela, justamente por não tomá-la por uma perspectiva documental, ganham a condição de enunciado artístico: o conceito de *autoficção poética*. O neologismo criado em 1977 por Serge Doubrovsky para definir o pacto de leitura de seu livro *Fils*, enquanto “uma narrativa onde a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira estritamente ficcional”,³ evidencia, segundo Gerheim (2014, p. 13), sua intenção de que “o ficcional não seja compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo”. Sem pretender me deter num detalhamento do conceito (o que pode ser alcançado na publicação que consta das referências), opto por retornar à obra por mim escolhida para, através dela, elencar algumas particularidades que, a meu ver, justificam a correlação.

Consideremos, então, o que nos é possível resgatar ainda de lampejos de um passado como fragmentos substanciosos – ora nos incitando a alcançar um sentido literal, ora nos sugerindo peripécias – mas que, aproveitados por nossas mentes elaboradoras, tornam-se válidos para a crônica de nossa existência que reescrevemos permanentemente ao longo da vida. Narrativa que se faz de parcelas de argumentos quase esquecidos nas dobras do tempo que surgem sem ordem temporal, de maneira a tramar, com uma nova limpidez, outra lógica

³ Cf. COLONNA, 2010, pp. 397-415. *Apud* NORONHA, 2014, p. 13.

para antigas crônicas que buscamos atualizar no aqui e agora. Poderíamos, numa analogia, considerar o rastro como uma letra de um alfabeto que, embora guarde seu valor intrínseco, em uma nova ordenação junto a outras letras pode contribuir para gerar diferentes fonemas que, articulados a outros, geram infinitas narrativas. Um movimento decorrente da própria natureza do rastro, que oscila entre uma força de manutenção de certa sintaxe, que preserva a marca de sua passagem, e, no contrafluxo, um impulso de apagar os vestígios que o identificam. Invariavelmente, o rastro decompõe a ordem do mundo e converte a memória em algo que, em vez de reter e imobilizar, liberta na medida em que se renova permanentemente.

Entre sonhos e desilusões, acertos e erros, avanços e recuos, o diário se desenrola até a data de 24 de novembro de 1980, quando o narrador nele inscreve o seguinte parágrafo:

Talvez operar seja a única solução, mas prefiro ver mais um especialista. O último disse que a operação era de alto risco.

Estou desanimado com os negócios. Não vejo muitas possibilidades. Penso em voltar para Porto Belo.

Conversei com a mãe. Ampliamos o bar, podemos transformá-lo em uma lanchonete. No verão dá para ter uma boa saída. No inverno descansamos mais. (Retratos da garoupa, 2010, p, 49).

Após esse parágrafo a narrativa se encerra, paradoxalmente, por onde tudo começou: pela foto incompleta do pai com a filha.

Elucidar os fundamentos dos conceitos de *ruína* e *autoficção poética* pode contribuir, talvez, para um entendimento de possíveis escolhas feitas pela artista na elaboração de sua obra. Tomar para si o enunciado em primeira pessoa no resgate da história do pai pode ter sido, talvez, a forma por ela encontrada de melhor lidar com motivos que a fizeram resistir por tanto tempo em revisitar aquele território prenhe de memórias. Um gesto consciente de, pelo que pode ser entendido como um desvio do real, cumprir um rito de libertação de determinados sentimentos incômodos que nutria em relação a um estado de suspensão de parte de sua história pessoal que aguardava havia tempos por uma conclusão. E assim, pelo distanciamento que promove outros entendimentos, a artista encontra uma possibilidade de salvar parte dessa

história das leis do destino que, por vezes, converte prazerosas recordações em amargas lembranças. O certo é que a simples impossibilidade de recuperar o que no tempo se perdeu fez com que aquela imagem se convertesse, enquanto alegoria de ruína, em promessa de outros sentidos.

O que pode parecer como um texto que se opõe aos vínculos entre memória e conservação, que, de certo modo, sustentam um sentido dominante de história, em verdade busca tão somente reunir algumas considerações capazes de contribuir para um movimento de revisão e atualização dos legados do passado. Para além da ideia de elementos encerrados numa única constatação, as considerações aqui reunidas se sustentam na crença de que, apesar de parecerem imutáveis por sua condição de algo que já aconteceu, as imagens fotográficas se mantêm ainda suscetíveis (contra o conformismo da tradição) às ações naturais do tempo, na medida em que perduram numa memória que é sempre reinterpretada pelo presente. Justo por sua atualização por vias da natureza fluida e mutante da narração e sua conseqüente dispersão de sentido, a humanidade é capaz de apropriar-se criticamente dessas imagens de memória e promover um permanente processo de reelaboração do passado no presente.

Referências bibliográficas

BASCHIROTTI, Viviane. “Livro de artista: palavra-imagem-objeto”. *Revista Valise*, Porto Alegre, vol. 6, n. 11, ano 6, 2016. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/download/62239/38080>>. Acesso em: 8 abr. 2019.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLSA de Arte. *A poética de Julio Plaza*. Disponível em: <<https://www.bolsadearte.com/oparalelo/a-poetica-de-julio-plaza>>. Acesso em: 8 abr. 2019.

COLONNA, V. “Cést l’histoire d’un mot-récit...”. In: BURGELIN, C.; GRELL, I. & ROCHE, R.-Y. (orgs.). *Autoficción(s), Colloque de Cerisy*. Lyon: PUL, 2010, pp. 397-415. *Apud* NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaíos sobre autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 13.

FABRIS, Annateresa & COSTA, Cacilda Teixeira da Costa. *Tendências do livro de artista no Brasil*. Catálogo. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

GRIGOLIN, Fernanda. *Retratos da garoupa*. São Paulo: Iara, 2010.

_____. *A fotografia no livro de artista em três ações: produzir, editar e circular*. Campinas, SP: [s.n.], 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: Fernando Cury de Tacca. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284994/1/Grigolin_Fernanda_M.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2019.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The Photobook: A History*, vol. I. London: Phaidon Press, 2004.

PLAZA, Julio. "O livro como obra de arte (I)". *Revista Arte em São Paulo*, n. 6, abr. 1982. Edição de Luiz Paulo Baraveli. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artei.pdf >. Acesso em: 11 abr. 2019.

Retratos da garoupa, acesso ao livro completo:

https://issuu.com/publicacoesiara/docs/flipbook_livro_retratos