



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Juliana Pacini Pena


Ruídos e Lembranças: modos de habitar a ruína

Rio de Janeiro

2022

Juliana Pacini Pena

Ruídos e Lembranças: modos de habitar a ruína.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós- Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P397 Pena, Juliana Pacini.
Ruídos e lembranças: modos de habitar a ruína / Juliana Pacini Pena. –
2022.
63 f.: il.

Orientador: Johannes Andreas Valentin.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Fotografia de famílias - Teses. 2. Memória na arte - Teses. 3.
Arquivos familiares - Teses. 4. Luto – Aspectos psicológicos – Teses. 5.
Ruínas na arte – Teses. I. Valentin, Johannes Andreas. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.03:316.356.2

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Pacini Pena

Ruídos e Lembranças: modos de habitar a ruína

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós- Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de março de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dr. Mauto Trindade
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dra. Tânia Rivera
Universidade Federal Fluminense.

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Para Neiva, com todo meu
amor e saudade.

AGRADECIMENTOS

Muitos movimentos foram necessários para que essa pesquisa se concluísse enquanto pesquisa por um caminho saudável e artístico. Cada parte desse processo carrega o nome de uma pessoa que, nos mais diversos sentidos, participou do que apresento nas páginas seguintes e pretendo seguir apresentando. Por isso, quero agradecer:

A minha avó Neiva, que não poderá ler essa pesquisa, mas foi, sem dúvidas, parte primordial da minha formação. Obrigada vó, pela companhia.

A minha mãe, irmão e tia por seguirem comigo essa longa trajetória de luto, ultrapassando todas as dificuldades, do outro lado do rio sempre tem vocês, minha casa e amor incondicional.

Ao Guilherme, meu companheiro de COVID-19 e de vida, que dedicou seus olhos, ouvidos e atenção a essa pesquisa como se fosse dele.

Ao meu orientador, professor Andreas Valentin, por acolher a mim e a minha pesquisa com respeito e carinho e me ajudar a chegar até aqui.

Por último quero agradecer aos meus professores de toda a minha formação, da escola ao mestrado, em tempos tão sombrios, e agora como professora, percebo e sou grata pelo que fizeram por mim. O Brasil vislumbra um pouco de esperança a cada dia em que vocês estão em sala de aula, obrigada.

Era una casa molto carina
Senza soffitto senza cucina
Non si poteva entrarci dentro
Perché non c'era il pavimento.

Vinicius de Moraes versão italiana do cantor Sergio Endrigo

RESUMO

PENA, Juliana Pacini. *Ruídos e lembranças: modos de habitar a ruína*. 2022. 63 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta dissertação trata da pesquisa realizada a partir da experiência de vivenciar o luto da perda da minha avó. Baseada no diálogo entre minha produção artística, em fotografias e monotípias, e o Fonte: Arquivo pessoal de familiares, perpasso diferentes momentos da história da família, do sítio e da ruína da casa dos meus avós, objetos dessa pesquisa. Desdobramentos desse processo apareceram no percurso da pesquisa, entre eles, na minha própria produção artística. Em diálogo com teóricos como Walter Benajmin, Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Roland Barthes, André Rouillé, Susan Sontag, Jacques Rancière, Olgária Matos entre outros; e a produção artística desenvolvida ao longo da investigação, o projeto apresenta análises e reflexões sobre ruína e luto.

Palavras-chave: arquivo; fotografia; luto; memória; ruína.

ABSTRACT

PENA, Juliana Pacini. *Noises and memories: ways of inhabiting the ruin*. 2022. 63 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This dissertation deals with the research made with the experience of living the mourning about the loss of my grandmother. Based on the dialogue between my artistic production, in photographs and monotypes, and personal archives of family members, I access different moments in the family's history, the family's land and the ruin of my grandparents' house, themes of this research. Ramifications of this process appeared in the course of the research, among them, in my own artistic production. In dialogue with theorists such as Walter Benajmin, Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Roland Barthes, André Rouillé, Susan Sontag, Jacques Rancière, Olgária Matos, among others; and the artistic production developed during the investigation, the project show analysis and thoughts about ruins and mourning.

Keywords: archive; photography; grief; memory; ruins.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	STORGE	13
1.1	Giancarlo	14
1.2	Neiva	18
1.3	Eros	20
1.4	O sítio	26
2	CASA CAIXA	30
2.1	Casa no tempo	31
2.2	Rua Noronha Torrezão nº 573	33
2.3	Ruína	35
2.4	A intimidade da casa	38
2.5	A casa que me fez andar por outra rua	40
3	SAUDADE	44
3.1	O pós história	48
3.2	O terreno da realidade e emoção coletiva	50
3.3	Toda fotografia é um pouco de saudade	51
3.4	Outra rua	55
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
	REFERÊNCIAS	62

INTRODUÇÃO

Muitas vezes escutei a história do dia em que o homem pisou na lua pela primeira vez. Algumas vezes de perspectivas um tanto quanto impessoais, pela TV ou na escola, todos passavam um tom um pouco distante. Na minha versão favorita, na voz da minha mãe, ela começa assim: “você lembra, Caco?”, perguntando para minha tia Claudia, “lembra onde estávamos?”. No dia 20 de julho de 1969, minha mãe, tia, avô e avó estavam em uma rodoviária, entre as idas e vindas de São Paulo para o Rio de Janeiro. As crianças dormiam enquanto esperavam o ônibus, quando meu avô comentou com a minha avó: “precisamos acordar as crianças, elas precisam ver isso, a história está acontecendo agora”.

E é assim que gostaria de introduzir esta pesquisa. Como quem é acordada na rodoviária para ver o homem pisando na lua, para ver a história sendo feita, eu embarquei numa nova pesquisa em meio à pandemia de COVID-19. Nos últimos dois anos estivemos em isolamento, distanciados pelo vírus. Vivemos novas realidades de convívio, administrados pelo medo¹, consumindo imagens de morte e luto.

Minha pesquisa inicial investigava o trabalho de uma fotógrafa francesa e sua produção a respeito de algumas guerras ao redor do globo nos últimos 40 anos. E, apesar da minha profunda admiração e identificação com sua produção, o isolamento mudou muita coisa no mundo e em mim. O “psicovírus”² latente em toda a população asfixiada pela nova realidade social mudou também minha pesquisa.

O novo objeto dessa pesquisa passou a ser o luto, o meu luto. Não costumo usar essa palavra. Gosto de pensar que vivo um desgosto como o de Roland Barthes, um estado de profunda tristeza que me acompanhava desde 2017 com a morte da minha avó e tomava meu coração de forma asfixiante³. A pandemia de COVID-19 se apresentou como agente agravador de tudo aquilo que, dentro do meu luto, me fazia asfixiar: minha família, meus avós já falecidos, o sítio em que cresci e, em especial, a primeira casa da família nesse terreno.

No primeiro capítulo, segundo o conceito de “lar”, introduzo a história da minha família a partir dos meus avós maternos, Giancarlo e Neiva. Para contar a história desse lar, da casa e da minha família, foi preciso dividi-la em dois momentos: antes e depois da morte do meu avô. Apresento a história dos meus avós, responsáveis pela mudança da família para o

¹ DUARTE e GORGULHO, 2021, pág. 229

² BERARDI *apud* DUARTE e GORGULHO, 2021, pág. 221

³ Idem

sítio, suas trajetórias individuais até o casamento, a vida que compartilharam até o falecimento do meu avô e o luto da minha avó.

Começando pelo meu avô, Giancarlo, abordo sua formação, sua vida na Itália e seu envolvimento na Segunda Guerra Mundial, até sua vinda para o Brasil e o encontro com a minha avó. Em seguida, conto um pouco da vida da minha avó até conhecer meu avô, partindo de sua infância como filha única, o histórico de doença reumática, o amor pela leitura até sua formação em Medicina.

Uma vez introduzidos os personagens dessa história, trato da vida do casal e a família que constituíram juntos. Desde o primeiro encontro em uma Praia em Cabo Frio, o casamento onze meses depois de se conhecerem, até o nascimento da primeira filha, minha tia Cláudia, em São Paulo e o da segunda, minha mãe Alessandra, no Rio de Janeiro. Descrevo a rotina da família entre as capitais, o acidente do meu avô e a decisão da mudança de volta ao Estado do Rio de Janeiro

Chego então ao momento da compra do sítio, na Rua Heloísa Torres em São Gonçalo, a nova organização e estruturação do novo lar da família onde minha mãe e tia vivem até hoje, onde meu avô e minha avó morreram e onde cresci. Apresento a casa onde meus avós moraram, hoje em ruínas, objeto principal dessa pesquisa e lar para o meu luto nos últimos anos.

Apesar de em casa sempre termos falado dos entes queridos já falecidos, sobre suas histórias e antepassados, foi durante a elaboração desse capítulo que me deparei com a falta de documentação sobre eles. Não pude encontrar documentos que comprovavam o campo de concentração em que meu avô serviu durante a Segunda Guerra Mundial, como também não foi possível acessar a história da minha família antes da minha avó. Histórias orais, baseadas na lembrança de duas gerações antes de mim na família, narradas para minha mãe e tia, foram fundamentais para criar a linha do tempo que apresento mais adiante.

“Ruídos”, que compõe o título deste trabalho, busca representar as várias versões da história da família, encontradas durante o levantamento de dados realizada por alguém que passou a conhecer seu avô apenas a partir dessa pesquisa. Nesse capítulo abro as portas da ruína da casa dos meus avós, quarenta anos depois de ter sido habitada para que possamos ouvir cada som que ela emite, cada ruído dessa história.

O segundo capítulo inicia assim com uma história da minha infância, talvez o primeiro livro a propor a reflexão de habitar a casa por outro viés, nesse caso, a caixa. Essa é uma história que aponta para as dificuldades encontradas por alguém que tenta expor seus

sentimentos e encontra a caixa como mediadora, de forma semelhante como eu encontrei a casa.

Partindo do conceito de *habitar* de Bachelard e de *holding* de Winnicott, abordo as casas com as quais desenvolvi algum tipo de afinidade ao longo da vida para discutir novas possibilidades de habitar esses espaços e a influência deles na constituição do meu eu. A primeira casa abordada é o galpão onde morei no meu primeiro ano de vida; em seguida, a casa no sítio em que vivi os outros vinte e quatro anos; e, por fim uma casa que acompanhei quando se desfez no tempo, a caminho da escola. Visitei essa casa muitas vezes na minha imaginação e pude viver ali uma *intimidade de passagem*. Apresento-a aqui para que se possa entender como se constitui meu imaginário, carregando fragmentos de todos esses espaços perdidos no tempo.

Partindo dessa nova perspectiva, para compreender e aprofundar minha relação com essa casa, foi preciso antes voltar a atenção à ruína e ao conceito de *habitar*. Para discutir o sentido de “ruína” dialoguei com autores como Walter Benjamin, Andreas Huyssen e Olgária Matos, para quem a ruína é pensada como alegoria do tempo, capaz de unir passado e presente pela ausência. Busquei também dominar o espaço presente e guardar o passado, agora apreendido em sua decadência⁴.

Para pensar a intimidade da casa, o abrigo, busquei o encontro entre os conceitos de Bachelard, onde a constituição do sujeito se dá no espaço íntimo da casa, e Winnicott, onde o colo da mãe é o espaço primordial à existência humana. O acolher, a proteção da casa ou o colo da mãe, foram imaginados como espaços de integração de valores fundamentais e constituição do sujeito.

O capítulo finaliza com a ruína da casa dos meus avós e o papel que ela desenvolveu nos últimos anos na minha vida e na minha relação com o luto. Aprofundando os devaneios confiados a esse espaço, desde a perda da minha avó, encararei esta ruína como agente de elaboração da perda, num dilatar do tempo onde deixo pequenos pedaços dessa dor. Ali foi possível abordar em texto e imagem a dor que a morte da minha avó me causara. E mais: a ruína como alegoria da arte, como um caminho possível para elaboração e transcendência da dor e mudança⁵.

No terceiro capítulo aprofundo minha aproximação com a fotografia, debruçando-me sobre autores, como Roland Barthes, Susan Sontag e André Rouillé, para discutir diferentes

⁴ HUYSEN, 2014, pág. 93

⁵ DUARTE e GORGULHO, 2021, pág. 28

momentos dessa relação: como pesquisadora de fotografia quando interessava-me pensar o trabalho de outros artistas; a influência dessas produções sobre o meu trabalho; até minhas primeiras produções como fotógrafa e o entendimento da fotografia como linguagem possível para discutir meu luto.

Dando sequência a esse pensamento me interessa pensar o que denominei ao longo do capítulo de *pós-história*, onde discuto os efeitos das fotografias para aqueles que sobrevivem às imagens. Ou seja, os detalhes que aquela imagem não cobre, como as lágrimas, a solidão do depois, o além dos textos de manchetes ou pequenas notas de jornal que relatam a morte. Para tanto, busquei entender a função da fotografia no último século, as formas de consumo e relação com a morte modificados a partir da imagem.

Em seguida, parti do conceito de *punctum* de Roland Barthes, para pensar a fotografia como *ferida*. Aproximando passagens de autores como Susan Sontag, ao declarar a fotografia como inventário da mortalidade, e de Sigmund Freud, ao descrever a melancolia como ferida aberta que não cicatriza, discuto o laço entre minha produção artística, as fotografias feitas durante a pesquisa e o processo do luto.

Concluindo o terceiro capítulo apresento as séries fotográficas: *Consciência Afetiva* (2019), minha primeira incursão fotográfica na casa, onde reconheci nas ruínas o acolhimento desse espaço que, na justa medida, me transmitia amor e dor. *Interiores* (2019), que retrata o banheiro da casa onde meu avô foi encontrado morto, onde busco a proximidade desse espaço com a morte. *Lar* (2021), onde busquei mostrar como habitar esse espaço, acolhendo as medidas de dor e amor como partes do processo de superação do luto.

O texto aqui apresentado subsidia a obra artística que realizei: um fotolivro, cujo título é o mesmo da pesquisa e onde as três séries são embaralhadas, pois, no fundo, tratam do mesmo assunto: a ruína e o luto. Mostro ali a própria casa, sob diversos ângulos, além de objetos que ainda ali permanecem, como testemunhas de um tempo passado. Realizei em 2021 com minha mãe monotípias de alguns desses objetos e de vestígios da casa. Impresso em tinta sobre papel de arroz, o corpo da ruína modificado após anos de luto, materializa-se e se torna palpável.

1 **STORGE**⁶

Um lar é muito mais do que uma casa, uma construção ou uma habitação. Uma casa é um espaço delimitado, destinado à moradia. É uma abstração. É o que as crianças desenham, é o que raspadinhas sorteiam, é um modelo. Já um lar é uma casa humanizada, particularizada, impregnada de sentido e história. Uma espécie de proteção, não apenas material, mas também psíquica e emocional. Entre os etruscos e os antigos romanos, “lares” eram deuses domésticos, protetores da família e da casa. Da perspectiva etimológica, “lar” designava, assim, o espírito tutelar a quem incumbiam proteger a casa. Lar é o que guarda, protege, tutela.

Há 49 anos atrás, meu avô e minha avó, Giancarlo e Neiva, mudaram-se com minha mãe e tia para uma propriedade rural, com aproximadamente seis mil metros quadrados, onde viveriam uma rotina mais próxima da natureza, tirando parte do sustento da terra, das plantações e criações de animais. Minha família fixou seu lar na Rua Heloisa Torres número 128, situada no quilômetro 16 da rodovia RJ-104 que liga Niterói a Itaboraí, no bairro de Marambaia, São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro.

A história desse lar, dessa casa e da minha família, pode ser dividida em duas partes: antes e depois da morte do meu avô. Para contá-la é necessário apresentar os personagens que escreveram juntos esse amor, essa história: meus avós, Giancarlo e Neiva.

⁶ Storge (amor familiar), do grego *στοργη*, é o amor partilhado entre os membros da família e, às vezes, amigos próximos da família ou amigos de infância. Difere da *philia* no sentido de que é reforçado por sangue, memórias antigas e familiaridade. É descrita como a mais natural, emotiva, e difundida forma do amor. In LEWIS, 2017, pág. 23

1.1 Giancarlo

Figura 1 - Giancarlo (1940).



Fonte: Fonte: Arquivo pessoal.

Meu avô, Giancarlo Pacini, nasceu em Livorno, cidade portuária da Itália, na costa oeste da Toscana, em 29 de junho de 1924. Filho de Giovani Pacini, veterano da primeira Guerra Mundial e marceneiro, e Amata, dona de casa, meu avô teve uma infância humilde. Constantemente na companhia dos primos e amigos, viajou por todo o território italiano aprendendo e praticando esportes, o que fez por quase toda vida. Para ele, o esporte foi um fator determinante: velejava, nadava, esquiava, era judoca e tenista e alguns desses esportes praticava a nível de competição.

Aos 12 anos ingressou no *Istituto di Istruzione Superiore “Buontalenti Cappellini Orlando”*, o Instituto Náutico da região em Livorno, escola de preparação profissional para formação de Oficiais da Marinha Mercante, onde cursou o segundo grau. Em 1939, continuou os estudos no curso técnico da Academia Naval Italiana, uma universidade militar coeducacional em Livorno, responsável pelo treinamento técnico de oficiais da Marinha, onde meu avô aprendeu noções de mergulho e paraquedismo.

Essa parte de sua vida mistura-se com a história da Itália no período da ditadura fascista de Mussolini e da Segunda Guerra Mundial. Tento narrar aqui em paralelo a história da guerra e do meu avô para que, de alguma forma, seja possível criar uma linha temporal dos anos em que meu avô serviu. Suas memórias da guerra não foram contadas para suas filhas, minha mãe e tia, e assim não chegaram a mim ou a alguém que poderia me transmiti-las.

Figuras 2 e 3 - Giancarlo em treinamento na Academia Naval (1942).



Fonte: Fonte: Arquivo pessoal.

Em novembro de 1936 a Alemanha e a Itália anunciaram a criação do Eixo Roma-Berlim. Poucos anos depois, em maio de 1939, a aliança converteu-se no que ficou conhecido como Pacto de Aço, formalizado através de provisões militares. Por fim, em 27 de setembro de 1940, a Alemanha, a Itália e o Japão assinaram o Pacto Tripartite⁷, mais conhecido como o Eixo, e assim se definiu a participação efetiva italiana na guerra.

Em 1942, prestes a completar seus 18 anos, meu avô foi convocado para a guerra como paraquedista do exército italiano, ingressando no 185º Regimento Paraquedista de Reconhecimento “Folgore”⁸ em Livorno, uma unidade de reconhecimento de longo alcance. No seu primeiro ano em serviço, meu avô foi fotografado e apresentado como exemplo de performance em uma publicação nazista. Sua foto aterrissando de paraquedas, uniformizado com a suástica no braço, virou capa da revista e meu avô foi apresentado como modelo de “ariano puro”. Essa publicação atravessou a Europa, chegou à casa dos meus bisavós e, conta a história da família, que meu bisavô comprou todas as revistas que encontrara e fez uma grande fogueira em casa para esconder as imagens do filho servindo ao exército nazista.

A partir dali, de todas as histórias dele que chegaram até mim, posso especular que durante pouco tempo meu avô participou do reconhecimento aéreo e, devido a seu histórico com esportes aquáticos e experiência adquiridas durante sua formação na marinha, foi

⁷ Assinado em 27 de setembro de 1940 em Berlim, durante a Segunda Guerra Mundial, pelos representantes da Alemanha Nazista, da Itália fascista e do Império do Japão, formalizou a aliança conhecida como Eixo.

⁸ A Brigada de Paraquedistas Folgore foi a maior unidade de paraquedistas do Exército italiano. A Folgore operava como “infantaria leve”, capaz de operações aero móveis e lançamentos de paraquedistas, e pode participar de ações mecanizadas. Ela fez parte das forças de projeção do 1º Comando da Força de Defesa.

treinado e realocado como homem rã, mergulhador responsável por desarmar bombas subaquáticas. Seguindo esse novo grupamento foi levado cada vez mais próximo a Roma, onde os conflitos de território se intensificavam no final de 1943. No caminho, seu batalhão foi surpreendido pelo exército inimigo. Giancarlo foi alvejado no braço esquerdo, uma bala atravessou seu antebraço e suas capacidades militares foram consideradas comprometidas para o campo de batalha. Foi realocado como guarda em um campo de concentração, ponto de passagem para aqueles que seguiriam para os campos de extermínio, com câmara de gás.

Figura 4 - Mapa de campos de concentração na Europa (1939 – 1945)



Fonte: site da web⁹

Tomando como base seu passaporte, acredito que meu avô tenha permanecido em território italiano, e por isso, os campos de concentração possíveis estão circulados no mapa acima. Segundo a lista de campos de concentração, onde são levantadas características dos campos, assim como números de prisioneiros e mortos, suponho que meu avô tenha trabalhado em Bolzano, também destacado no mapa. Esse teria sido um campo de concentração caracterizado como “campo de trânsito”, onde os prisioneiros estariam alojados temporariamente para seguirem aos campos de trabalho, prisão ou extermínio. Tais características são compatíveis com algumas narrativas do meu avô sobre esse momento na guerra, como a proximidade da Suíça e o grande volume de prisioneiros de passagem pelo

⁹ Disponível https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_campos_de_concentra%C3%A7%C3%A3o_nazistas

campo. Meu avô contava que uma das coisas mais tristes que viu nesse lugar foi a fome. “As pessoas não podiam ver um verdinho crescendo no chão que se jogavam em cima”, minha mãe sempre repete quando narra essa parte da história.

Em 1945, aproveitando-se do privilégio que lhe foi dado como atleta para praticar um esporte no seu tempo livre, meu avô fugiu patinando para casa. Acredita-se que ele tenha patinado por cerca de três dias, chegando desidratado e faminto na casa dos pais que o acolheram e esconderam, já que fora considerado um desertor. Meus bisavós decidiram mandá-lo para a casa de uma prima, em Volterra, uma vez que em questões de dias o primeiro lugar em que procurariam meu avô seria em sua casa.

Figura 5 - Giancarlo na competição de patins de Livorno (1938)



Fonte: Fonte: Arquivo pessoal.

Minha mãe e minha tia, aos 9 e 10 anos, estiveram na Itália e visitaram a casa da prima onde meu avô se escondeu. Na verdade, elas viram o local exato onde meu avô e sua prima passavam os dias, um buraco na parede escondido por um guarda-roupa. Meu avô temendo ser encontrado por qualquer exército envolvido na guerra, devido a sua situação de desertor, e sua prima com medo do exército norte americano - conhecido por sequestrar, estuprar e abandonar as moças a quilômetros de distância de suas casas -. Nenhum dos relatos que coletei foram precisos em relação ao tempo deles nesse esconderijo, mas meu avô contava que foram longos dias de medo atrás do armário.

Depois do anúncio da derrota dos nazistas em território italiano, em 2 de maio de 1945, meu avô deixou a casa de sua prima e uniu-se à resistência que lutava pela retirada das tropas Aliadas e independência do território nacional. Assim terminou a ditadura fascista italiana e, em 1946, a monarquia foi substituída pela República. Em 1947, a Itália assinou os

tratados de paz, comprometendo-se a abrir mão da Etiópia e da Albânia, além de perder suas colônias. Meu avô retornou à casa dos pais, retomou sua vida e sua profissão como projetista naval, começando um novo emprego no *Estaleiro Ansaldo di Livorno* onde trabalhou até 1957 quando decidiu vir para o Brasil.

Em 1956, no início do governo de Juscelino Kubitschek, foi implementado o Plano de Metas com o lema “50 anos em 5”. O Brasil abriu as portas para grandes empresas estrangeiras participarem diretamente da economia nacional, avançando na implantação da indústria automobilística e no setor energético. Em 1957, meu avô chegou no Rio de Janeiro, buscando novas oportunidades no Brasil, acreditando que sua passagem aqui duraria pouco e que poderia ganhar uma boa quantia de dinheiro.

Apesar de não se beneficiar dessas oportunidades, uma vez que não havia vagas suficientes para todos os imigrantes, pouco tempo depois meu avô foi trabalhar na Indústria Plástica GB, como desenhista projetista mecânico entrando definitivamente no mercado de trabalho Brasileiro. Poucos anos depois, em 1963, quando trabalhava no Estaleiro Canéco S.A como projetista, conheceu minha avó e o plano de voltar para a Itália deixou de ser uma opção. Antes, porém, de contar a história deles, devo apresentar minha avó, Neiva.

1.2 Neiva

Figuras 6 e 7- Neiva (1936) e (1937)



Fonte: Fonte: Arquivo pessoal.

Neiva Ribeiro Pacini, nasceu em 13 de setembro de 1935 em Niterói, Rio de Janeiro, onde viveu até se casar com meu avô. Filha de Américo, tipógrafo da Imprensa Nacional, e Atalibia, costureira, minha avó cresceu na casa que os pais e os padrinhos alugavam na Rua

Visconde de Itaboraí no centro da cidade. A única criança entre quatro adultos, minha avó era criança solitária e séria. Tinha um histórico de doenças e foi proibida de brincar na rua.

Figuras 8 e 9 - Neiva (1943) e (1942).



Fonte: Fonte: Arquivo pessoal.

Assim, ela cresceu lendo nos cantos da casa, fazendo dos livros seus grandes companheiros. Ainda pequena, no universo da mãe costureira e do padrinho alfaiate, aprendeu a tricotar, fazer crochê, bordar e tocar piano. Seu talento logo começava a render encomendas, em especial entre as portuguesas da região que compravam toalhas bordadas, proporcionando à minha avó ajudar para pagar sua escola e mais tarde, na faculdade, a comprar seus livros técnicos.

Aos 17 anos, prestes a terminar a escola, decidiu estudar medicina, talvez por seu histórico de saúde frágil e da febre reumática que lhe afligiu quando era criança. Sem o apoio da família, que acreditava que medicina não deveria ser carreira de mulher, acabou ingressando no curso de Farmácia. Pouco depois do início do curso, prestou vestibular novamente e ingressou na Faculdade de Ciências Médicas¹⁰, cursando Medicina paralelamente à Farmácia.

¹⁰ Hoje parte da UERJ, criada em 1950 como Universidade do Estado da Guanabara a partir da fusão da Faculdade de Ciências Econômicas do Rio de Janeiro, da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, da Faculdade de Filosofia do Instituto Lafayette e da Faculdade de Ciências Médicas.

Figura 10- Neiva (1949).



Fonte: Fonte: Arquivo pessoal.

Em 1962, minha avó formou-se em medicina e, seguindo o código de conduta na época, não exerceu a profissão de farmacêutica e escolheu ser médica. Logo depois de formada, prestou concurso para o Município do Rio de Janeiro e passou a integrar o corpo de médicos do Hospital Municipal Pedro II em Santa Cruz. Durante toda sua vida, minha avó praticou a medicina e continuou com a leitura voraz, os momentos que seguem sua história são marcados pela presença e, depois, ausência do meu avô, ela carregou até a sua morte essas duas medidas, de amor e saudade.

1.3 Eros

Figura 11- Giancarlo e Neiva na Praia de Camboinhas – Niterói (1970)



Fonte: Fonte: Arquivo pessoal.

Meus avós se conheceram em Cabo Frio, minha avó, recém formada, viajou com sua amiga Lia e esbarrou com meu avô pela primeira vez no hotel. Meu avô e um amigo haviam alugado o mesmo quarto que elas, e essa coincidência fez com que os quatro se cruzassem no hotel enquanto os rapazes desocupavam o quarto para que as moças tivessem onde ficar. No dia seguinte os quatro se reencontram na praia e Lia, conversadeira, puxou uma conversa entre os grupos e meus avós acabaram na mesma roda de conversa.

Contra todos os clichês, não foi amor à primeira vista. Na volta para Niterói, Lia e o amigo do meu avô, que haviam trocado telefones, armaram um jantar entre os quatro e ali começaram as conversas entre os meus avós. Lembro da minha avó contar como meu avô era bonito e charmoso, mas o amor veio nos meses que se seguiram, de convivência, namoro e noivado. Pouco menos de um ano depois daquele encontro na praia, decidiram se casar. Meu avô, inconformado em ganhar menos que minha avó, resolveu mudar-se para São Paulo, onde tinha planos de montar um estaleiro

Em São Vicente abriu seu estaleiro, o MART Construções Navais, em Praia Grande. Meus avós viveram um relacionamento a distância durante alguns meses. Minha avó viajava para São Paulo sempre que podia e assim viveram até o casamento. Casaram-se na Paróquia Nossa Senhora das Dores no Ingá, em Niterói, tiveram uma linda festa e até hoje é no álbum de casamento deles que guardamos minha foto favorita.

Uma fotografia violenta¹¹, porém na mesma medida doce, é um lembrete da morte, da perda do meu avô e um convite sentimental captado de forma tão precisa que o movimento continua¹², como se o amor deles fosse a essência do que nos move e nos acompanha. Os olhos da minha avó são capazes de narrar o amor que ela carregou por toda vida, ao mesmo tempo se apresentam de uma forma que eu nunca vi, sem aquela sombra de melancolia que ela carregava no olhar que me lembro. Estive debruçada muitas vezes nessa foto e, assim como o olhar da minha avó, o meu foi transformado pela perda. É nessa foto que repouso minha saudade e meu amor, porque de alguma forma a violência da morte se abraça ao doce do amor e juntos me lembram a beleza oculta no tempo.

¹¹ BARTHES, Roland, *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pág. 85.

¹² SONTAG, Susan, *Sobre Fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004, pag. 80

Figura 12 - Giancarlo e Neiva, álbum de casamento (1963).



Fonte: Arquivo pessoal.

Mudaram-se para São Vicente onde, um ano depois do casamento, a família cresceu na ponte aérea que representou os primeiros anos da vida deles como casal. Minha tia, Claudia, nasceu em São Vicente, onde a família morou alguns anos, e pouco mais de um ano depois, nasceu minha mãe, Alessandra, em Niterói, quando minha avó estava no Rio de Janeiro para um plantão no hospital.

Figuras 13 e 14- Giancarlo e Neiva com Claudia em São Vicente (1965).



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 15 - Alessandra e Claudia, respectivamente (1972).



Fonte: Arquivo pessoal.

Dois anos depois, meu avô sofreu um acidente de trabalho socorrendo uma funcionária do estaleiro. Não se sabe bem ao certo o que ele teve, mas foi uma lesão com a qual ele teve

que conviver para o resto da vida e que o impossibilitou de voltar ao estaleiro e executar determinados movimentos. Ele passou longos meses acamado e afastado do trabalho. Minha avó assumiu todas as contas da família, prejudicando suas reservas e economias. Eles precisaram repensar os negócios e a vida da família em São Paulo.

Sem perspectiva de trabalho para o meu avô, com minha mãe e tia com seus cinco e seis anos, decidiram retornar para o Rio de Janeiro, onde tinham o apoio dos meus bisavós, em Niterói. Giancarlo vendeu o estaleiro, Neiva desfez seu consultório e juntos organizaram sua volta. Compraram um terreno onde ele pudesse trabalhar e tirar dali parte do sustento da família. Ela inverteu sua rotina e, ao invés de vir uma vez por semana ao Rio para dar plantões, passou a ir uma vez por semana a São Vicente para trabalhar no hospital local.

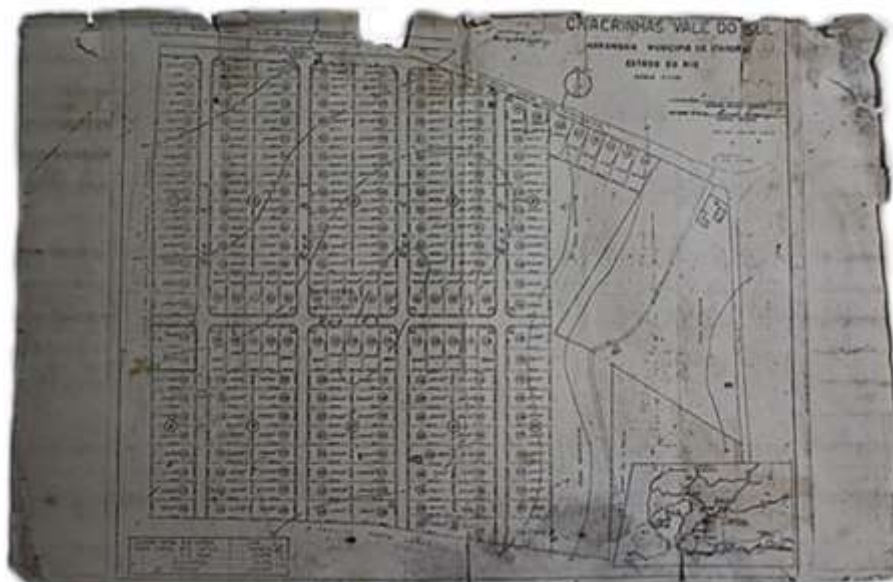
Figura 16 - Alessandra e Claudia em São Vicente (1968)



Fonte: Arquivo pessoal.

1.4 O sítio

Figura 17 - Loteamento para venda da Chacrinhas Vale do Sul.



Fonte: Arquivo pessoal.

Decidiram morar em um lugar onde meu avô pudesse criar coelhos, galinhas e plantar, já que a volta aos trabalhos em estaleiro não era mais possível e os trabalhos como projetista não eram regulares. Compraram uma propriedade no bairro de Marambaia, tomada pelo mato onde já havia uma casa, que meu avô reformou e reorganizou, bem como todo o terreno.

Os lotes foram adquiridos de diferentes famílias, totalizando seis terrenos, sonhando aumentar a propriedade, ao final da Rua Heloisa Torres, àquela época ainda pouco habitada, sem muitas casas nem pavimentação. Os primeiros anos da vida no sítio foram marcados pelo investimento no terreno. Giancarlo, com ajuda do caseiro, cercou toda a propriedade, refez a topografia em platôs criando diferentes níveis de altura entre os lotes. Construiu lagos artificiais para sua criação de patos, galpões para coelhos e galinhas e chiqueiros para os porcos. Delimitou um lote para a plantação de árvores frutíferas, como laranja, banana, limão, manga, caqui, acerola e goiaba. Construiu para Neiva seis tanques para criação de peixes japoneses e para as filhas, minha mãe Alessandra e minha tia Claudia, uma casa de bonecas com um balanço de corda.

Figuras 18, 19 e 20: Alessandra e Claudia, infância no sítio.



Fonte: Arquivo pessoal.

Gosto de pensar nesse momento como a criação da minha família, porque juntos, meus avós, criaram uma infância para minha mãe e tia que refletiu na minha infância e na do meu irmão. Fomos crianças dessa mesma terra. Tive, como elas, um balanço de corda e uma casinha de bonecas, cresci subindo nas árvores que meu avô plantou, comendo frutos do pé. Muito do que sou foi escrito nessa terra. Referindo-se ao corpo materno, Freud escreveu que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”¹³.

Para a casa em que eles passaram a morar, meu avô sempre teve planos de uma obra maior – construir um segundo andar ou apenas ampliá-la -, o que nunca aconteceu. As únicas modificações foram realizadas antes da mudança da família. Com seus 150 m², a casa colonial era branca por fora e por dentro, tinha cimento queimado na sala verde e azul nos quartos, ambos feitos pelo meu avô. Havia uma cozinha comprida com janelões, que tinha saída para a varanda frontal, ampliada pelo meu avô para ligar as duas entradas da casa, pela cozinha e sala de estar. Também com grandes janelas na lateral, a sala de estar, ligava-se, através de um corredor, às portas dos quartos e do banheiro de ladrilhos e louças azuis. Foi ali que meu avô morreu.

Cinco anos depois da mudança, encontraram meu avô morto no banheiro, acometido por um infarto fulminante, deixando mulher e filhas apaixonadas e dependentes dele, da rotina e de sua presença. O ano que se seguiu à sua morte foi de abandono para as filhas e para a terra. As criações de animais foram interrompidas e os plantios abandonados. Minha mãe e tia passaram a morar em Niterói durante a semana e iam raramente ao sítio. Neiva foi tomada pela dor e a responsabilidade de criar, sustentar e arcar com a vida que eles haviam escolhido.

¹³ BARTHES, 1984, pág. 43

Elas se afastaram da casa, minha avó dando plantões seguidos e minha mãe e tia, na casa dos avós.

Passaram-se os anos, as rotinas ajustaram-se à nova realidade. Algumas árvores continuaram frutificando, mesmo sem as podas regulares, os porcos e coelhos foram vendidos, os lagos abandonados e os galpões, aos poucos, transformados em depósito. Mas aquela ainda era a casa onde meu avô havia morrido e assim ela deixava de ser a casa da família para se tornar a casa ao lado. A família se mudou aos poucos para uma outra casa no sítio e levou consigo aquilo que conseguiu carregar, os objetos que, de alguma forma, não falavam¹⁴ à saudade do meu avô. Alguns objetos guardam mais memória do que somos capazes de explicar, e foram eles que permaneceram na casa. Aqueles que evocavam Giancarlo, apenas por existirem, ficaram para trás.

Figura 21, 22 e 23 - Alessandra, Claudia, Giancarlo e Neiva no sítio.



Fonte: Arquivo pessoal.

Os anos que se seguiram foram para elas de luto, de “incorporação dessa morte na vida”¹⁵. Muitos dos trabalhos do meu avô pelo sítio tornaram-se vestígios de sua existência, da sua passagem por aquela terra. Ali o tempo da natureza superou o da construção. Em um dos lagos dos patos cresceu uma mangueira, noutra a seca e o mato ao seu redor. As mangueiras, marcadas pelas machadadas do meu avô, cicatrizaram envolvidas por costelas de Adão. Parte dos tanques de peixes foram demolidos e outros viraram grandes vasos de planta. Ali cresceram lindos cactos e uma aceroleira. A casa dos meus avós não tem mais portas ou janelas, parte do telhado despencou, ficaram os buracos que deixam entrar folhas das árvores

¹⁴ BARTHES, 1984, pág. 41

¹⁵ MATOS, 1998, pág. 84

e terra, criando uma nova superfície pra casa. Não é mais possível ver o cimento queimado azul nem verde: “a casa se mistura com a morte”¹⁶.

¹⁶ BACHELARD, 1996, pág. 50

2 CASA CAIXA

Na minha infância o hábito da leitura sempre foi muito presente. Éramos incentivados a comprar livros, lê-los e relê-los, um hábito mantido pela família durante toda a minha formação escolar. Alguns livros me ajudaram a entender um pouco do mundo e um pouco de mim. Meus favoritos nunca foram doados e, ainda hoje, são relidos com o mesmo carinho, revisitando o momento em que algumas coisas me foram explicadas pela primeira vez. Como, por exemplo, *O homem que amava caixas* de Stephan Michael King. Começa assim:

Figuras 24, 25, 26 e 27 - O homem que amava caixas.



“Era uma vez um homem...



...o homem tinha um filho...

...o filho amava o homem...



...e o homem amava caixas.”

Fonte: Páginas do livro *O Homem que amava caixas* de Stephan Michael King.

A história trata do relacionamento de um pai e um filho. Solitários ao seu modo, pai e o filho não pareciam compartilhar intimidades. Cada um estava no seu mundo, vivendo seus próprios interesses. O filho, porém, sente um enorme amor pelo pai que, por sua vez, parecia

só se interessar por caixas que encontrava, construía ou descobria. Em outras palavras, o pai também amava o filho, ele apenas não sabia como dizê-lo.

Essa é uma história que aponta para as dificuldades encontradas por alguém que tenta expor seus sentimentos - abrir suas caixas, compartilha-las na mais pura e sincera beleza. Lembra-nos que, apesar da solidão necessária - destacada no pensamento de Bachelard e nos estudos psicanalíticos de Winnicott -, há também a medida necessária do compartilhar, em afetar e se sentir afetado com outro.

O pai encontrou, afinal, uma porta, um caminho do seu mundo para outro que pudesse compartilhar com o filho. Começou a criar caixas para brincar com o menino. Eram aviões, barcos, castelos, pipas, tudo criado com caixas. Nada era mais importante do que a alegria de encontrar o outro na companhia e na brincadeira. Juntos criaram um mundo, uma grande caixa, onde o amor prevalecia e se multiplicava. Pai e filho passaram a viver a harmonia e o amor de quem compartilha uma caixa.

E, apesar de parecer que aqui trataremos do pai ou do filho, é preciso pensar a caixa. O que são elas se não pequenas casas? Na história pai e filho encontram nas caixas um lugar comum e seguro para viverem a essência de quem são e o que sentem. Juntos, viram essa nova existência tomar o contexto histórico-espacial em que estavam. Acontecimentos como esse são denominados por William Goyen como amor, sentimento que nasce no lar, na casa e, aqui, na caixa:

Pensar que possamos vir ao mundo num lugar que a princípio não saberíamos sequer nomear, que vemos pela primeira vez; e que, nesse lugar anônimo, desconhecido, possamos crescer, circular até conhecermos seu nome, pronunciar-lo com amor, que o chamemos de lar, onde lançamos nossas raízes, onde abrigamos os nossos amores. (William Goyen *apud* Bachelard, 1996, p.72)¹⁷

Foi preciso um espaço íntimo, que na história é manifestado através das caixas, para que pai e filho pudessem concretizar um lar. Foram necessárias intenção e presença nesse espaço para que o amor e o encontro de pai e filho de fato acontecessem. Ou seja, construir a casa e habitá-la para que a solidão de um e outro cumprisse sua função no encontro, no amor, “como um espaço que deve condensar e defender a intimidade” (BACHELARD)¹⁸.

2.1 Casas no tempo

¹⁷ GOYEN, 1996, pág. 72

¹⁸ BACHELARD, 1996, pág. 45

Minha primeira casa, onde morei com meu pai e minha mãe no meu primeiro ano de vida, talvez não pudesse ser chamada de casa. Por isso, até hoje eu tenho dificuldade em assim denominá-la. Morávamos nós três - eu, minha mãe e meu pai - em um galpão no sítio da minha família, em uma casa precária de madeira e lona plástica. Não me lembro mais do que aquilo que as fotos me mostram. Havia dois cômodos: o que servia como sala e o quarto, isolado por uma lona plástica verde, além do banheiro, também dividido por lona plástica verde e amarela. Muito provavelmente foi construída de forma improvisada para receber um bebê que não fora planejado. Foi um espaço que, assim como a própria constituição de família com pai e mãe, não durou muito. Vivemos ali pouco mais de um ano, pois antes de meu irmão mais novo nascer nos mudamos para outra casa no sítio.

A segunda casa, no mesmo sítio, era um espaço originalmente chamado de “biblioteca”. Construído para abrigar os livros amados de minha avó, era o lugar onde ela passava longas horas lendo confortavelmente. Apesar das muitas obras e mudanças na estrutura física da casa, foi ali que morei a maior parte da minha vida e passei pelas maiores transformações emocionais. Foi onde me despedi de meu pai, ganhei um irmão e pude viver uma vida preenchida pelo amor da minha mãe e das três grandes mulheres que a acompanharam na minha educação: minha bisa, minha avó e minha tia.

Os diferentes tempos dessa casa trazem com ela uma aura de mutação. Consigo me lembrar de quase todas as fases que vivemos ali como, por exemplo, dos momentos em que era possível sonhar com um novo cômodo ou como ficaria a reforma que estava sendo realizada. Até hoje, essa casa é abrigo, protege a mim e aos meus sonhos. Conforme Bachelard, é na casa que nos sentimos em segurança para o livre pensar e é nela que sancionamos nossos valores mais íntimos, por isso voltamos em pensamento a nossas casas do passado:

“Então, os lugares onde se vivem o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós”.¹⁹

Visitaremos a seguir duas casas: a primeira trata-se de uma casa que visitei na minha imaginação durante um longo tempo, onde pretendo evocar a “nostalgia dos lugares que não foram”²⁰. Abordarei uma intimidade de *passagem* para que seja possível entender que, a partir

¹⁹ BACHELARD, 1996, pág. 25

²⁰ RILKE, *apud* BACHELARD, 1996, pág.70.

das casas apresentadas até então, eu me constituo como sujeito, carregando fragmentos de todos esses espaços perdidos no tempo.

A segunda, a casa dos meus avós, é onde concentro esses fragmentos, onde minha intimidade se sente à vontade para repousar, é o lugar onde venho me percebendo como um novo sujeito após a morte da minha avó.

2.2 Rua Noronha Torreção nº 573

Quando criança, atravessava de uma cidade a outra para ir à escola. No caminho, entre a parte em que eu dormia profundamente e a parte em que corria para calçar os sapatos e prender o cabelo, observava as ruas. Sempre no mesmo pedacinho, o atalho que minha mãe pegava com casas sendo construídas na encosta do morro, uma pequena descida como se estivéssemos na serra e então, uma extensa rua.

Nos longos momentos dentro do carro, muitas vezes parados, passávamos por muitas vidas. Uma padaria, sempre com cheirinho de pão fresco que dominava o nosso carro; um torcedor fanático pelo Fluminense com uma bandeira que tomava conta de quase toda a fachada de sua casa; uma escolinha onde as crianças chegavam ainda dormindo do colo de suas mães; a casa de alguém que conhecíamos; uma marmoraria com pedras enormes que brilhavam ao refletir o sol. Entre os momentos em que meus olhos estavam ali grudados no vidro sugando tudo que passava por nós e a correria de me arrumar para descer do carro, entre “minha amiga mora ali” e “Luca acorda, a gente tá chegando”, meus olhos se prendiam, todos os dias, a uma única casa.

No começo achei-a diferente, encantadora ao seu modo, entre tantas outras casinhas antigas reformadas com elementos modernos. Era rosa em tom pastel, queimada pelo sol e da falta de manutenção da pintura, de portões baixinhos, com janelas em arco no segundo andar, uma torre, como um coreto – meu lugar favorito, e uma sacada. Nos primeiros anos, sempre que passávamos ali, eu, minha mãe e meu irmão, descobríamos algo novo: um decalque em forma de flor acima da janela, a grade da varanda em formato de folhas, o telhado da torre que terminava em pequenas curvas, o detalhe da figura em relevo branco na torre. Muitas vezes a casinha foi assunto de conversa no carro. Perguntávamo-nos como seria

estar dentro dela; como seria a torre por dentro; e a vista da sacada. Inventávamos histórias sobre quem morava ou como usavam a casa.

Durante muitos anos, esperamos que a reforma começasse e, depois de tantos outros, que a restauração viesse logo. Na ida e na volta de nosso longo trajeto, eu ficava olhando para ter certeza que ninguém apareceria. Certa vez, após algumas semanas de férias, ao passarmos por lá percebemos algo diferente: os portões haviam sido trocados. As antigas grades pretas deram espaço a novas, mais simples, em tom de verde-bandeira, possibilitando uma visão maior da garagem. Durante a semana vimos os vasos de plantas e pedaços de madeira serem retirados, deixando o espaço vazio como se esperasse o começo de uma obra que, no entanto, nunca chegou.

No lugar de sacos de cimentos e tijolos, o espaço vazio passou a ser ocupado por restos de máquina de lavar, geladeiras e outros aparelhos encontrados em ferro velho. Os anos seguintes me trouxeram imagens tristes: as grades enferrujavam, os detalhes ao redor da porta e das janelas despencavam no chão, partes do telhado começaram a se desmanchar, minha torre não parecia mais ser um lugar feliz, suas grades começavam a quebrar por conta da ferrugem, a sacada começara a desabar, a porta parecia fechada para nunca mais abrir, sua tinta descascava revelando rachaduras cada dia maiores. Eu olhava pra ela e me entristecia. O tempo parecia torturá-la, “como um lembrete melancólico do passado e como um alerta sobre um futuro potencial sem futuro”²¹.

Mesmo que até hoje me lembre das histórias que criamos para aquela casa, ainda que seja possível encontrá-la na memória ou no mesmo caminho que fazíamos, ainda assim não é mais possível acessá-la. A intimidade que tínhamos se dava na *passagem*, de um trajeto e de um tempo que não vivo mais. Cito Rilke, ao lembrar fragmentos da casa perdida, para expressar o frêmito que essa casa me causa:

“Não tornei mais a ver essa estranha morada. Tal como a encontro em minha lembrança de visão infantil, ela não é uma construção; está fundida e repartida em mim: aqui um cômodo, ali outro cômodo e acolá um fundo de corredor que já não liga esses dois cômodos, mas conservou-se em mim como um fragmento. é assim que tudo se difundiu” (RILKE)²².

Juntas escrevemos futuros possíveis que nunca se concretizaram e dividimos esse quadro, da janela do carro, de uma intimidade passageira, de um “modo de viver e se perceber no mundo”²³. Casas aparentemente frágeis mostram sua coragem diante de tempestades assustadoras. Talvez por isso ainda me lembre dela, pois sua resistência concentra a poesia

²¹ HUYSSSEN, 2014, pág. 90

²² RILKE *apud* BACHELARD, 1996, pág 70

²³ BACHELARD, 1996, pág. 4

das coisas que se desfazem, grão a grão. Uma casa, ainda que em ruínas, é uma casa que abriga, protege e acolhe a intimidade.

Figura 28 - Rua Noronha Torrezão nº573.



Fonte: site da web²⁴

2.3 Ruína

No século XVI artistas peregrinavam pelas ruas da Itália desenvolvendo representações de cidades, monumentos ou lugares com acentuada topografia. Entre eles, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), que também era arqueólogo, desenvolveu inusitado interesse por ruínas. Dentro do conceito das *vedute*²⁵, realizou pinturas e gravuras no período que ficou conhecido como o do *grand tourist*, nome dado ao viajante com especial interesse na cultura dos antigos e seus monumentos²⁶.

Piranesi trabalhou a partir da observação das ruínas e de fontes documentais. Suas *vedute* são composições idealizadas de cenários fantasiados, onde a paisagem é representada através da seleção, recorte e montagem de ruínas e edifícios. A matéria das construções,

²⁴ Disponível em

<<https://www.google.com.br/maps/@22.8894831,43.0949751,3a,75y,182.78h,95.79t/data=!3m1!1e1!1s011vEC0P8w3VITQP9xZv0w!2e0!7i1331218i6656>>

²⁵ Nas artes plásticas chama-se *veduta* a gravura, pintura ou desenho rico em detalhes e usualmente em grande escala que apresenta a perspectiva de uma paisagem urbana ou de outros panoramas.

²⁶ FORTUNA, 2019, pág. 46

paredes e telhados em pedaços, alimentam a imaginação do espectador, penetram a realidade e misturam-se com sonhos do passado de uma casa inteira.

Sejam elas paisagens imaginadas ou concretas, as ruínas de Piranesi revelam o caráter arrebatador da natureza e nelas, conforme apontado por Andreas Huyssen, ao analisar as gravuras do artista, construção e solo aliam-se organicamente:

“As ruínas brotaram das entranhas da terra. Em sua erosão, algumas construções parecem formações rochosas sublimemente ameaçadoras e inóspitas. De maneira misteriosa e insólita, esses monumentos e restos de construções gigantescas, em processo de erosão e deterioração, dominam um presente atrofiado”.

Figura 29 - Giovanni Piranesi, *Avanzo del Tempio della Speranza Vecchia* (1756)



Fonte: Site da web²⁷

Ruínas simbolizam a glória do passado e conferem valor à história sobrevivente no tempo, como alegoria do efêmero, sobre o qual recai a eternidade²⁸. No corpo da ruína entende-se o passado, percebe-se a partir do resíduo presente, o que não está mais acessível. Provocam o discurso sobre memória e trauma, o que lhes confere um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia²⁹. Nos remetem à morte e ao esquecimento. Provocam profunda tristeza, estimulam o pensamento na saudade do que não foi, nos põem a pensar como seria o futuro de uma ruína intacta, uma saudade de outro lugar³⁰. Completa a filósofa Olgária Matos: “A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas”.

²⁷ Disponível em < <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Piranesi-1029.jpg> >

²⁸ HUYSEN, 2014, pág.93.

²⁹ MATOS, 1998 pág. 90

³⁰ *Idem*, pág. 91

Walter Benjamin já reconhecia a atração estática daquilo que chamava de “declínio irresistível”. Interpretou a ruína como alegoria, ao dizer que as alegorias, no campo dos pensamentos, são o que as ruínas são no campo das coisas: “Exsudam sedução estética e funcionam simultaneamente como alegorias visuais de uma terra inculta natural e alegorias da modernidade, de sua destrutividade intrínseca e de implosão catastrófica potencial”³¹.

Mas há um paradoxo. No caso das ruínas, o que está supostamente presente e transparente, só está presente como ausência. É o presente imaginado de um passado que agora só pode ser apreendido em sua decadência³². Guardam o passado assim como dominam o espaço presente. Ressaltam a passagem do tempo e o modo como ele inscreve seus rastros³³, provocam uma tristeza inconsolável, como nos lembra Olgária Matos:

“Autárquica frente ao transitório, ruína é internacional. Resiste ao poder destruidor do tempo, como patrimônio derradeiro da aspiração de viajar em sentido inverso ao da morte. Espetáculo da precariedade [...]; a mais bela vitalidade, o mais belo esplendor desapareceram.”³⁴

No corpo da ruína, a memória das cenas nos convida a uma narrativa dos espaços vazios, das construções desmoronadas ou a falta de alguém em cada uma dessas cenas. Em meio ao desaparecimento, são guardiãs do imperecível. São vestígios do invisível³⁵ que nos levam diretamente a associar à história de pessoas, de vidas envolvidas com aquelas construções, à dor que aquelas ruínas causam a alguém.

A nostalgia aqui se mostra reflexiva, recolhe os vestígios da memória, revela que a saudade e o pensamento crítico não se opõem. A construção saudosa de uma narrativa, seja ela qual for, não nos livra do pensamento crítico³⁶, a reflexão da ruína presente nos leva a muitas ponderações. Em outras palavras, a nostalgia desencadeada pelas ruínas tem o poder de nos mergulhar em profunda meditação, conforme destacado por Andreas Huyssen:

“o anseio nostálgico do passado também é sempre uma saudade de outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia.”³⁷

³¹ BENJAMIN, 1987, pág.93.

³² HUYSEN, 2014, pág. 93

³³ Conceito de rastro segundo Aleida Assmann: desprovido da durabilidade que podia liga-lo à escrita, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo. In GAGNEBIN, 2006, pág. 27

³⁴ MATOS, 1998, pág. 89

³⁵ Idem, pág. 89

³⁶ BOYM, 2001, pág. 37

³⁷ HUYSEN, 2014, pág. 90

A ruína revela em seus destroços a fragilidade, o momento do respiro, entre os ciclos da vida do homem, entre destruir e reconstruir as coisas em seus sentidos. A ruína abriga no seu corpo esse código, evoca as histórias do passado na ausência e abriga o presente perene nos caminhos que nela se abrem³⁸. Como nas gravuras de Piranesi, as imagens primordiais do passado, as casas em destroços, tocam figuras do presente e do futuro, dificultam distinguir subjetividade e objetividade, dão à experiência do habitar dinamismos diferentes.

2.4 A intimidade da casa

A casa é o elemento que conjuga e articula a intimidade. É uma dimensão do mundo onde concretizamos pertencimento, vivemos a familiaridade e aconchego. Ela acolhe nossas necessidades, oferece a segurança da restauração e o abraço necessário ao repouso³⁹. É preciso dizer como habitamos esse espaço, pois a casa é nosso canto do mundo, nosso primeiro universo, onde nos conhecemos e nos constituímos como pessoas.

Pensar os valores da intimidade do espaço interior é pensar a casa. Bachelard e Winnicott partem do mesmo princípio, em que a casa e a mãe são os espaços primordiais para a conquista de aspectos fundamentais à existência humana. Seja o colo da mãe, o segurar, o sustentar e o envolver o bebê em uma totalidade psicossomática conforme Winnicott; ou a casa, como o berço onde ocorrem os primeiros devaneios. É no acolher, no abrigo e na proteção, que se integram todos os seus valores particulares num valor fundamental⁴⁰. Como destaca Bachelard:

“A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. [...] Ela mantém o homem através das tempestades, do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano.”⁴¹

Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, que se tornaram pilares psíquicos, podemos perceber

³⁸ BENJAMIN, 1987, pág. 127

³⁹ “O repouso na verdade, podemos dizer assim, é o destino primordial do homem, no sentido que torna possível, de um lado a reafirmação de si mesmo e simultaneamente, o despertar de uma disponibilidade. O repouso é, portanto, um valor existencial que se mostra como um deslocamento inevitável, quase como a força da gravidade, em direção ao encontro do homem consigo mesmo, com sua intimidade.” DICHTCHEKENIAN, 2006, pág. 6

⁴⁰ BACHELARD, 1996, pág.16

⁴¹ Idem

uma essência íntima, um valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade, aos nossos pensamentos, memórias e sonhos.⁴² Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, talvez, a poesia perdida.

Todo passado vem viver pelos sonhos numa nova casa. O devaneio, quando nos sentimos em casa, aprofunda-se em memória e imaginação, numa profusão de lembranças e imagens⁴³. É graças à casa que grande parte de nossas lembranças permanecem guardadas. Quantos mais cômodos, porão, sótão, cantos e corredores, mais espaços mais refúgios nossas lembranças encontram. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios que, segundo Bachelard, se deve ao fato de não nos conhecermos no tempo, pela memória, mas sim por “uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo”⁴⁴.

A fenomenologia de Bachelard propõe habitarmos as coisas nelas mesmas. Habitá-las é manter-se numa relação de contemplação das coisas. A contemplação é um habitar as coisas fazendo com que, através da observação, possamos cada vez mais nos aproximar de sua intimidade e perceber o modo mais próprio delas serem. Por isso, é importante destacar que, na solidão de habitarmos a casa, contemplando as imagens - sonhos e memórias – de nós mesmos, vamos, na mesma medida, nos constituindo como sujeitos e nos conhecendo, tornando-nos íntimos. Vivemos a plenitude de nossa essência, sem fecharmo-nos ao mundo, mas, estando afastado dele, no que Bachelard chama de repouso:

“simultaneamente no abrigo do descanso e no alerta da sensibilidade extrema. Só a segurança de poder serenamente ser, que o homem vive ao repousar na casa, o torna naturalmente aberto a se sensibilizar com o mundo.”⁴⁵

É a partir do meu repouso que tenho condições de recolher em mim o sentido dessas vivências, dessas imagens e sonhos, dos quais participam a casa que habito, uma vez que não somos nós mesmos, isto é, íntimos, antes de habitarmos um lugar. A constituição da intimidade se dá na medida que nosso estar no mundo vai se constituindo como presença em um lugar.

Por isso, a força central de integração da casa nos remete ao colo materno, ao aconchego e ao amor. Ambos têm a função de nos apresentar, criar em nós valores de

⁴² Idem

⁴³ Idem

⁴⁴ Idem

⁴⁵ Idem

pertencimento, intimidade e segurança, proteção diante dos desafios que se apresentam no mundo. A casa aqui é lar, tem características de humanidade, deixa de lado o espaço neutro para se apresentar com características subjetivas, o *meu* lar.

Nela se encontram intimidades, proteções, acolhimento e, sobretudo, o repouso. Na constituição do meu ser, na intimidade, se constitui um espaço onde é seguro viver o luto e revive-lo quantas vezes seja necessário. Pois, desse espaço, me vejo pertencente ao mundo, reconheço-me como parte dele por ter o meu lugar determinado, onde crio raízes e me sinto familiarizada. Daqui revelo-me, imponho-me e apresento-me diante do mundo.

2.5 A casa que me fez andar por outra rua

“Minha casa é diáfana, mas não é de vidro. Seria, digamos, da mesma natureza do vapor. Suas paredes se condensam ou se expandem segundo meu desejo. Às vezes aperto-as contra mim, como uma armadura de isolamento..., mas, às vezes, deixo as paredes de minha casa se expandirem em seu próprio espaço, que é de extensibilidade infinita.”⁴⁶

Etimologicamente⁴⁷ o dicionário define nostalgia como “melancolia pelo afastamento da terra natal” ou “anseio de algo muito distante ou que ficou no passado.” A palavra é composta pelos termos gregos *nostos* (lar) e *algos* (dor). O significado primário de nostalgias tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo do passado que deixou de ser acessível.⁴⁸ A casa dos meus avós é o código dessa nostalgia. Ali não há mais portas nem janelas e a natureza apoderou-se dos cômodos. É a própria ruína. Fui a criança que cresceu nesse cenário. Ouvia as telhas despencarem e alimentava uma curiosidade sem fim por aquela casa.

Com seis anos convoquei meu irmão mais novo, Luca, para uma expedição pela casa. Lembro de vermos livros, revistas, discos de músicas infantis em italiano, bonecas e objetos de louça e gesso largados pelo chão e bancadas. As camadas de folhas e terra escondiam algumas coisas e convocavam-nos a uma pequena escavação. Ali encontramos uma maleta. Era uma caixa de madeira com alça, repleta de tubinhos que achávamos tratar-se de tinta, uma vez que não conseguíamos ler as palavras em italiano gravadas no rótulo.

⁴⁶ SPYRIDAKI, *apud* BACHELARD, 1996, pág. 47

⁴⁷ CUNHA, 2010, pág. 71

⁴⁸ HUYSEN, 2014, pág. 91

Não me lembro bem como começamos a brincadeira, mas lembro que passamos todas as tintas no corpo e depois procuramos nossa mãe para lhe mostrar. Os tubinhos coloridos eram de tintas a óleo, trazidas da Itália pelo meu avô, que pintava e planejava seus barcos com elas. Minha mãe nos contou que elas estavam guardadas na casa, esperando. Ela, no entanto, nunca me explicou por que esperavam.

Mas a infância é certamente maior que a realidade⁴⁹ e como refletiu Benjamin, para “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo”⁵⁰. Na casa dos meus avós desfazem-se vestígios de memória, “o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está”⁵¹. A maleta sem as tintas hoje é terra e a casa como um todo é um convite ao devaneio.

De fato, a casa natal é mais que um modelo de casa. É um corpo de sonhos, onde aprendemos hábitos de devaneio particular. Bachelard ressalta a unidade da imagem e da lembrança, um misto da imaginação e da memória, para explicar nossa atração pela casa natal. O sonho é mais poderoso que o pensamento e é no inconsciente que se fixam as lembranças mais distantes. Se não pudéssemos confiar à casa natal o repouso para o devaneio, as circunstâncias tão diferentes que envolvem a vida adulta teriam confundido as lembranças. É no devaneio que a infância nos permanece viva. Mantemos a poesia do passado, habitando a casa natal pelas lembranças e vivendo na casa desaparecida como nos sonhos.

Para exemplificar sua defesa, Bachelard narra a casa de Henri Bachelin que seria a mais simples de todas as casas, onde, graças ao trabalho e às economias do pai, a vida da família encontra segurança e felicidade. No quarto, onde a noite o pai lê a vida dos santos, o menino Bachelin tem seu devaneio mais primitivo, onde acentuada sua solidão, imagina viver em uma cabana perdida na floresta.

“Eram horas em que com força, juro, eu nos sentia como que eliminados da cidadezinha, da França e do mundo. E eu me enchia de prazer — guardava para mim as minhas sensações — quando nos imaginava vivendo no meio dos bosques numa cabana de carvoeiros bem aquecida: eu gostaria de ter ouvido os lobos aguçar as unhas no granito sem fim da soleira da nossa porta. Nossa casa fazia para mim as vezes de cabana. Nela eu me sentia seguro contra a fome e contra a sede. Se eu tremia, era só de bem-estar”⁵².

⁴⁹ BACHELARD, 1996, pág. 24

⁵⁰ BENJAMIN, 1987, pág. 239

⁵¹ HUYSSSEN, 2014, pág. 91

⁵² BACHELIN *apud* BACHELARD, 1996, pág. 33

A cabana da infância de Bachelin aparece como a raiz que sustenta a função de habitar. Mais do que lembranças a casa natal está inscrita em nós como um “grupo de hábitos orgânicos”⁵³. Isolados da cidadezinha na França, os barulhos da cabana de carvoeiros no meio do bosque emprestam colorido à imaginação, a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado toma conta de nós no silêncio.

Nesse silêncio uma presença particular única do mundo vai sendo elaborada a subjetividade, os espaços da sua solidão são constitutivos. Todos os espaços de nossas solidões passadas, defende Bachelard, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévelis.

Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, quando a casa é ruína, estranha a toda promessa de futuro, o devaneio do dia a dia, a lembrança das solidões e suas amarguras⁵⁴, são experiências desse espaço reconfortante, de um espaço que não deseja alargar-se, mas que sobretudo desejaria ser possuído ainda. Assim, além dos valores de proteção na casa natal, estabelecem-se valores de sonho, os últimos valores a permanecerem quando a casa já não existe mais, como completa Bachelard:

“Centros de tédio, centros de solidão, centros de sonhos se agrupam para constituir a casa onírica mais durável que os sonhos dispersos na casa natal. Seriam precisas longas pesquisas fenomenológicas para determinar todos os valores de sonho, para revelar a profundidade desse terreno dos sonhos em que estão enraizadas as lembranças.”

Compreender alguma coisa, conforme Susan Sontag, é compreender sua topografia, saber como mapeá-la. É saber como se perder: “O espaço é amplo, fértil de possibilidade, posições, interseções, passagens, desvios, conversões, becos sem saída, ruas de mão única. Na realidade, demasiadas possibilidades”⁵⁵. Não pretendo recuperar meu passado, mas busco compreendê-lo em suas formas de um lugar que habitei, ao qual pertenci e que me acolheu.

A casa dos meus avós passou a preencher meus devaneios quando perdi minha avó. A ruína de sua casa provoca em mim uma espécie de trabalho como o de Sísifo. Encarar essa ruína é encarar um pouco da vida que gostaria de ter tido com uma família completa, mas é, sobretudo, encarar a perda da minha avó. Sempre que estou na casa sinto-me rolando minha pedra montanha acima, num dilatar do tempo onde é possível chorar a morte dela outra vez, sentir uma saudade torturante, rir de alguma coisa que encontro pelo chão ou uma história que me lembro. Dentro dessa ruína deixo pequenos pedaços dessa dor. Na segurança da casa natal

⁵³ WINNICOTT, 2021, pág. 37

⁵⁴ SONTAG, 1986, pág. 93

⁵⁵ Idem, pág. 85

confio um pouco do luto. E quando a deixo sinto o rolar da pedra montanha abaixo. Visitá-la numa próxima vez terá de novo o gosto do trabalho de quem rola a pedra novamente para o topo e encara o luto mais um dia.

3 SAUDADE

Quando comecei minha primeira pesquisa sobre fotografia, ainda na graduação, acreditava que seria um campo de emoções tranquilas, temas distantes da minha realidade, discussões estéticas e históricas, um campo saturado de imagens. Afinal, pensava, vivemos uma dependência cada vez maior da imagem e, portanto, todos sabemos um pouco sobre o tema.

Meus primeiros estudos abordaram o trabalho da artista francesa Sophie Ristelhueber. Foquei minha investigação em um período e tema específicos: fotografias de guerras e suas cicatrizes. Durante quatro anos, minhas leituras concentraram-se na história das guerras retratadas por Ristelhueber, na política, nos corpos envolvidos e até mesmo como chegar ao campo de batalha para fotografar. De fato, durante esses anos coloquei meus olhos à disposição das guerras. Foram longos períodos pesquisando e consumindo fotografias de guerra, do horror mais explícito das imagens de carne e sangue às amplas paisagens sem pessoas de Ristelhueber.

E, em algum lugar da minha consciência, a fotografia se associava à guerra, ao relato e à dor desses eventos. Apesar de admirar outros fotógrafos, foi Sophie Ristelhueber quem me apresentou uma fotografia que falava comigo, mesmo sem que eu tivesse passado por uma guerra. Suas imagens, de cenários de batalha sem figuras humanas, apenas seus rastros, que beiram quase o abstrato, se apresentam como um convite aos meus olhos e permitem, que ali descansem tentando encontrar sempre um pouco do que ainda não havia notado. Me sinto parte da cena, sem participar da guerra, mas com potencializada capacidade de imagina-la e senti-la.

Figura 30 - Sophie Ristelhueber, Beyrouth, Quartier Tayouné (1984).



Fonte: site da web⁵⁶

Quando escrevi sobre suas fotos recorri a alguns autores para avançar em minhas pesquisas sobre fotografia, entre eles Roland Barthes. Logo nos primeiros capítulos de “A Câmera Clara”, me deparei com uma questão que naquele momento tornou-se também minha: “O que meu corpo sabe da fotografia?”⁵⁷. De fato, perceber minha relação corporal com a fotografia era fundamental, não só para entender o trabalho de Sophie Ristelhueber, como um pouco desse mundo contemporâneo da ordem visual, regida por redes sociais cada vez mais dependente da imagem. Percebendo-me como parte desse mundo, mas buscando livrar-me do “automatismo visual”, como apontado por Rouillé: “Inventar novas visibilidades, tornar visível [...] supõe livrar-se dos automatismos visuais, liberar-se da ordem visual que regia a fotografia.”⁵⁸

No quinto capítulo de sua obra, dando continuidade ao pensamento sobre sua relação pessoal com a fotografia, Barthes comenta o ato de ser fotografado:

“com muita frequência (realmente muita, em minha opinião) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me intensamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”⁵⁹.

⁵⁶ Disponível em < <http://www.sophie-ristelhueber.fr/> >

⁵⁷ BARTHES, 1984, pág. 17

⁵⁸ ROUILLÉ, 2009, pág. 163

⁵⁹ Idem, pág. 18

Em toda a minha vida, ou em grande parte dela que consigo me lembrar, fui fotografada. Até mesmo naqueles momentos que não me recordo, mas posso ver nos retratos espalhados por todos os cantos de minha casa. No começo não percebia, mas à medida em que crescia, passei a entender a fotografia como o momento de sorrir e virar o rosto de lado; na adolescência, como o momento de fazer caretas; e, até há pouco tempo, como uma bela composição, entre a paisagem e meu corpo, para as minhas memórias. Escrevo isso para retomar aqui um pouco de minha memória com a fotografia. Percebo que não havia em minha memória momentos em que fotografei, apesar de lembrar de inúmeras imagens que produzi.

Depois de algum tempo, entendi que para mim fotografar nunca tinha sido uma questão. Usei a fotografia como forma de documentação, olhei para as coisas, para as paisagens e até mesmo mensagens em quadros de avisos. Fotografei, assim, de maneira casual e descomplicada, guardando aquilo de que precisava me lembrar em um futuro próximo. Fotografei também coisas com as quais me importava, para guardá-las sempre comigo: fotos da família nas festas de fim de ano, o céu em dias de sol no sítio em que morava, meu irmão se despedindo da família na rodoviária ao voltar para faculdade. Momentos ricos como esses que me pediam um documento visual desses ritos de passagem, como sugerido por Charlotte Cotton: “tiramos fotos em momentos simbólicos da vida em família (...) são momentos aos quais queremos nos agarrar, emocional e visualmente.”⁶⁰ Lembro-me de grande parte das imagens e é a partir delas que me lembro que fotografei, quando o capturar em si, na verdade, nunca tinha me intrigado.

Hoje, penso frequentemente na frase de Roland Barthes: “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir”⁶¹. Da mesma forma, não havia naquelas imagens que eu fazia algo de desconhecido, que me picasse, que me *pungisse*. Em outras palavras, havia nas fotografias, não as feitas por mim, mas todas aquelas pelas quais me interessava, algo de misterioso, o desconhecido que me fascinava como um convite. No entanto, quando olhava para uma foto, e havia nela algo que me tocasse, que me capturasse, me propunha a analisar para além da imagem. Me interessava pelo encontro, pela relação momentânea entre o *operator* e seu *punctum*, pelas opções de técnica e revelação, pela história do fotógrafo e do seu tema. Esses questionamentos não tinham espaço nas fotografias que eu própria fazia.

⁶⁰ COTTON, 2010, pág. 138

⁶¹ BARTHES, 1984, pág. 53

Hoje como fotógrafa, anos depois de terminar a pesquisa sobre fotografia de guerra, após a perda da minha avó e a vivência de um longo luto, enquanto escrevia sobre minha relação atual com a fotografia, mais uma vez voltei à pergunta de Roland Barthes: “O que meu corpo sabe sobre fotografia?”⁶² Achei necessário voltar ao primeiro momento em que me coloquei esse questionamento, uma vez que o caminho até aqui se construiu a partir dessa pergunta. O que me levou às primeiras fotografias que fiz, de fato não como turista da minha própria vida⁶³ como até então, mas movida por uma intenção de olhar para o que eu via e, principalmente, para encontrar em mim o que eu sentia. Nos estudos sobre luto em particular aqueles realizados por Freud⁶⁴, trata-se de isolamento, primeira fase ou negação, que seriam os momentos em que nos colocamos à margem da dinâmica das nossas vidas. Nessa pequena bolha de proteção que criamos, buscamos, ao mesmo tempo, a distância dos sentimentos externos e o encontro com o que sentimos de verdade na intenção de afastar a notícia e a dor que a realidade nos trouxe.

É fato que as primeiras fotografias que fiz para este trabalho falharam de forma notável em ambos os papéis, pois não havia nada de mim, ainda que meu corpo estivesse lá. Não havia a dor ou sequer qualquer outra palavra de conforto e explicação que eu buscava para aquilo tudo que estava acontecendo comigo. Mesmo que meu corpo fosse o tema e que a pergunta que me motivara me levasse direto ao meu corpo, naquelas imagens extremamente magro, de olhos sempre profundos e tristes, aquela não era a fotografia que eu buscava ou esperava.

Na segunda vez que tentei fotografar, voltei ao corpo mais uma vez, mas dessa vez levei comigo minha mãe, minha tia e meu irmão. Após a morte da minha avó essa era toda minha família e essas poucas reuniões me tiravam do isolamento. O encontro desses corpos me empurrava diretamente à outra fase do luto, numa mistura de barganha e raiva, onde mentalmente eu odiava a vida e agradecia, sempre tentando convence-la de qualquer troca possível, buscando como resultado final que a vida devolvesse minha avó à família. E foi produzindo essa foto, num dia de sol no sítio, depois de um tempo negociando com minha mãe e minha tia a tirarem uma fotografia com os seios à vista, enquanto estávamos paradas esperando o timer acionar o disparador da câmera, que percebi que aquela dor não era só minha. A bolha era das quatro pessoas que haviam perdido seu ente querido: minha avó. Essa

⁶² Idem, pág. 17

⁶³ SONTAG, 2005, pág. 37 “[...]em essência, a câmera transforma qualquer pessoa num turista na realidade dos outros e, por fim, na sua própria realidade.”

⁶⁴ FREUD, 1994, pág. 36

foi a primeira vez que fotografei minha casa com os três corpos que abrigavam a mesma dor que eu carregava. Essa foi a fotografia que, antes mesmo de ficar pronta, me fez sentir verdadeiramente fotógrafa. Enxerguei na fotografia um caminho de articulação do meu luto, um novo começo.

Figura 31 – Sem título (2019)



Fonte: A autora, 2022.

3.1 O pós história

Certa vez ouvi de um professor que as grandes imagens têm sempre uma história e uma pré-história. Mas no caso das fotografias relacionadas à morte, gosto de pensar no pós-história. Ou seja, nos detalhes que aquela imagem não cobre, nas lágrimas, na solidão do depois, do *pós*, dos que sobreviveram àquela imagem. Para além do que textos de manchete ou pequenas notas e textos de jornal relatam sobre a morte de alguém, eu me pergunto: e os sobreviventes?

Ao longo do século XX a indústria jornalística se apropriou da fotografia e passou a utilizar imagens em grande parte de seu material publicado, atribuindo-lhes um papel cada vez maior na imprensa escrita. Nos jornais e revistas de grande circulação, o fotojornalismo nos mostrava o mundo contemporâneo. A imagem fotográfica tornou-se a representação máxima do dia-a-dia nas ruas, a partir da visão do fotógrafo, que tinha a tarefa de produzir, através de uma câmera, um testemunho individual da rua e de suas atrocidades⁶⁵. Sua condição de cumplicidade e realismo é vista como uma força atuante e capaz de persuadir na composição da notícia:

Sabemos agora o que acontece todo dia, em todo o mundo [...] as informações transmitidas pelos jornalistas diários põem, por assim dizer, aqueles que sofrem nos

⁶⁵ SONTAG, 2003, pág. 30

campos de batalha diante dos olhos dos leitores, em cujos ouvidos seus gritos ressoam [...]⁶⁶

Como uma linguagem universal, uma foto destina-se a todos, aproxima toda a população ao tema.⁶⁷ Assim, no passar dos anos do século XX, instaura-se a estética do horror. A caçada por imagens dramáticas torna-se orientação no trabalho de um fotógrafo e se conta com as imagens para atrair atenção. O espanto e a surpresa culminam na normalização de uma “cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma forma de valor”.⁶⁸

“A compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens” reforça Sontag⁶⁹. Fotos de atrocidades suscitam reações opostas: um apelo em favor da paz, um clamor de vingança ou apenas “atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem”. As imagens, o juízo que se faz das cenas representadas por elas, dependem diretamente da maneira que são veiculadas na mídia e, “explicadas ou deturpadas por suas legendas”, dependem do modo como são usadas, ao discurso a que são atreladas e ao que se propõem.

Uma fotografia se atrela diretamente a um posicionamento político e à escolha de uma narrativa. A profusão de imagens, a partir dos recortes exagerados das cenas, “invade sem possibilidade de defesa o olhar fascinado e o cérebro amolecido da multidão de consumidores democráticos de mercadorias e imagens”, completa Sontag:

A fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. Cada um de nós estoca, na mente, centenas de fotos, que podem ser recuperadas instantaneamente. (SONTAG)⁷⁰

O mercado engole o protagonismo da morte, a sociedade se organiza entre manchetes e notícias de violência e convive diariamente com a morte. Consumimos imagens de alguém que não viverá um novo dia, como quem não termina de comer um doce, porque sabe que amanhã poderá come-lo outra vez. Diariamente somos apresentados à morte, às diversas formas com que ela pode se mostrar, de súbito ou lentamente, de forma tranquila ou violenta,

⁶⁶ MOYENEIRM apud SONTAG, 2003, pág. 50

⁶⁷ SONTAG, 2003, pág. 42

⁶⁸ Idem, pág. 47

⁶⁹ SONTAG, 2004, pág. 67

⁷⁰ SONTAG, 2004, pág. 54

não é difícil encontrá-la, basta estar vivo para saber que hoje, pelo menos uma pessoa, viveu seu último dia.

Mas apesar de ela estar em todos os lugares, de podermos acessá-la sem grandes dificuldades, ainda é possível deixá-la de lado afastando-se de seu interlocutor, desligando a televisão, não lendo um jornal ou até mesmo deixando de lado as redes sociais.

Só há duas mortes das quais não se pode escapar: a sua, que como diz o velho ditado, é a única coisa certa na vida, e a de alguém que amamos. Ressalto que até aqui demasiadas vezes utilizei a palavra “morte”, porque foi nesse encontro inevitável que a conheci de verdade: na morte da minha avó encarei a notícia que não poderia evitar de forma alguma. Amores também morrem.

Essa é a primeira observação que gostaria de agregar a esse texto: ninguém noticiou sua passagem. E, apesar de desgostar profundamente das notícias de morte e igualmente de suas imagens, seja de quem for, quando chegou a hora da minha avó, formou-se uma imagem na minha cabeça de como seria o comunicado: “morre Neiva Pacini, médica dedicada e avó amada, deixará saudade em todos nós”. De alguma forma, minha cabeça correspondeu aos estímulos de consumo que tanto evitei, à espetacularização da morte. A ideia de que a notícia confere certa importância à morte de alguém me parecia real, soava como um compartilhamento, como quem divide um grande saco que leva nas costas em embalagens menores e a distribui.

É curioso pensar como, ao nos despedirmos da minha avó, tomados por uma saudade dilaceradora, eu já podia sentir a falta de sua imagem. Talvez por ser ela uma mulher que pouco gostava de ser fotografada e sua foto mais recente era de dois ou três anos antes de morrer em 2017. Mesmo que ainda no velório eu tivesse me dado conta dessa carência de imagens, produzir uma foto daquele dia, seria como banalizar a morte de quem eu tanto amava, transformá-la em uma notícia e ignorar o pós-história, porque pouco depois, todos aqueles pequenos sacos de areia estariam de volta às minhas costas. “A imagem nos leva. Vamos até a solidão extrema”⁷¹. De lá eu estaria como tantas outras famílias que eu já havia assistido na televisão, vivendo a solidão do pós-história. Como sobreviver à imagem de uma morte familiar?

3.2 *O terreno da realidade e emoção coletiva*

⁷¹ BACHELARD, 1996, pág. 35

Entre as poucas coisas que conseguia pensar nos dias seguintes à morte da minha avó, - e aqui vem a segunda observação: o corpo de quem vive o luto pouco consegue se movimentar, os sacos de areia metafóricos têm peso real – eu pensava em arte. Quantas vezes havia encontrado com a morte que os noticiários e fotojornalistas me apresentavam sem a vontade de fugir? Que face a morte já havia me mostrado como quem me convida para uma conversa?

Lembrei do “terreno da realidade e emoção coletiva”⁷² que Nassim Daghighian evoca em seu relatório, como o lugar da criação, onde organizamos nossas relações em imagens, promovendo e compartilhando discursos comuns através desses quadros. Em sua escrita, Nassim nos solicita que não deixemos esse terreno nas mãos dos jornalistas, editores e fotógrafos. E, a partir dessa lembrança, pensar imagens da morte não poderia ser mais a mesma coisa, não haveria no trabalho de ninguém o encontro que eu buscava com a morte agora que éramos íntimas. Me pareceu claro que cada um de nós, a partir de uma experiência como a da morte, deveria falar de suas estradas, “que haverá de mais belo que um caminho?”⁷³

E aqui, recorrendo mais uma vez à pergunta que Roland Barthes se fez, como forma de reavaliar minha relação com a fotografia, eu me questiono mais uma vez: “o que meu corpo sabe sobre fotografia?” Quase de forma instantânea, ao ensaiar uma nova formulação para minha resposta, percebo que a fotografia agora se apresenta sob o filtro do luto, tudo agora tem outro tom. Mas até aqui usei apenas duas vezes escrever sobre luto e, recorrendo a outro momento de Barthes, gostaria de “não dizer luto. É demasiado psicanalítico. Não estou de luto. Tenho um desgosto”⁷⁴. Naquela época, era uma palavra dura demais. E de fato, eu me sentia exatamente assim, desgostosa da vida, procurando algo que me ligasse de uma nova forma ao mundo. Foi quando voltei a fotografar com outro olhar.

3.3 Toda fotografia é um pouco de saudade

⁷² Relatório compilado por Nassim Daghighian, historiador de fotografia especializado em arte, crítico de arte e professor. “[...] não devemos abandonar o **terreno da realidade e emoção coletiva** apenas para repórteres, editores e fotógrafos [...]”, tradução livre do original — “[...] il ne faut pas abandonner le terrain du réel et de l’émotion collective aux seuls reporters, rédacteurs ou photographes [...] in <http://phototheoria.ch/up/ristelhueber_sophie.pdf>

⁷³ CONSUELO *Apud* BACHELARD, 1996, pág. 21

⁷⁴ BARTHES, 2011, pág. 32

Já havia mencionado anteriormente o conceito de Barthes de *punctum*, dessa inquietação que o espectador encontra na fotografia, um ponto ou ferida, que arde e o chama. Como se fotografia e espectador animassem um ao outro. E uma vez em profundo *desgosto*, nada pode substituir, para mim, a descrição de *punctum*, que não a palavra *ferida*. Minha atenção esteve, assim como ainda hoje, sob a sombra desse ânimo. E aqui promovo o encontro de Susan Sontag⁷⁵ e Roland Barthes⁷⁶ ao me apegar à descrição de *ferida*.

Ao declarar a fotografia como inventário de mortalidade, Sontag escreve que “rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”⁷⁷, o que firma a ideia de que um dia, essa imagem se tornará o retrato de uma ferida, de uma perda. Por outro lado, Barthes, ao narrar seu interesse por imagens diz querer aprofundá-las “não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso”⁷⁸. Ganha ainda maior notoriedade quando, anos depois, ao descrever a perda de sua mãe, tentando calcar seus sentimentos, suas inquietações, escreve não ser uma falta da mãe, mas “uma ferida, alguma coisa que dói no coração do amor”⁷⁹.

Não podemos deixar de lembrar aqui que fotografia, como produção de imagem em si, é a elaboração de um símbolo com significados múltiplos, suscetíveis a interpretações individuais e ao senso comum, por isso, se faz necessário ressaltar, que, para mim, fotografar pessoas passou a ter o peso de construir o caminho até a morte. Assim, a *ferida* apresentou-se longe de corpos, próximo a objetos, fundindo-se ao cenário⁸⁰:

“As profundas transações entre o melancólico e o mundo sempre se dão com as coisas (e não com pessoas); [...] se trata de transações autênticas, reveladoras de um significado. Exatamente porque o caráter melancólico é perseguido pela morte. [...] Quanto mais inertes as coisas, mais poderosa e criativa pode ser a mente que as contempla”.⁸¹

Talvez a falta de retratos da minha avó e as lembranças de momentos em que ela se recusou a participar das fotos, me aproximem mais dos cenários, dos lugares em que estivemos juntas e não registramos. Ainda assim, segurar uma foto em que posso ver a minha avó é refazer o caminho até o dia em que a perdemos. Como um constante lembrete de que dessa imagem não passaremos e a morte é o empecilho, não há como transpô-lo.

⁷⁵ SONTAG, 2004, pág. 16

⁷⁶ BARTHES, 1984, pág. 27

⁷⁷ SONTAG, 2004, pág. 44

⁷⁸ BARTHES, 1984, pág. 28

⁷⁹ BARTHES, 2011, pág. 33

⁸⁰ SONTAG, 2003, pág. 16

⁸¹ SONTAG, 1986, pág. 87

Não há o mesmo efeito nos cenários: no sítio, na casa em que moramos juntas ou na casa em que ela morou antes. A memória da minha avó é também registro de saudade. Sua presença física em casa sempre foi parcial, dividida entre os plantões e atendimentos clínicos; essa ausência, portanto, constitui a organização de família que vivemos até sua partida. Assimilar sua morte, sem notícias ou fotos, tornava-se cada dia mais difícil nesse cenário que fazia parecer possível uma volta, a chegada de mais um plantão, não poderíamos seguir em frente tão rápido.

E aqui retorno à *ferida*, dessa vez de forma mais psicanalítica, usando, se formos contar, pela terceira vez a palavra “luto”. Freud, em seu texto “Luto e Melancolia”, ao diferir um conceito de outro, apresenta o luto como a condição em que o sujeito, por mais difícil que seja, está lidando com algo que perdeu. Na melancolia, o sujeito não consegue simbolizar a perda, o que permitiria algum tipo de cicatrização: “como uma ferida aberta, atraindo para si toda a energia de investimento, esvaziando o eu até o empobrecimento total”⁸². Ao produzir uma dor constante que não cicatriza, essa *ferida* aberta não deixa o eu disponível. Um corpo em luto não é capaz de grandes movimentos, por isso permaneci ali, naquele cenário, do sítio, durante meses, impossibilitada de investir no amor e nas coisas do mundo.

No mesmo lugar em que cresci esperando as voltas da minha avó, a nossa casa, foi onde continuei após sua morte e esse lugar tornou-se uma grande sala de espera, onde me sentia impaciente a todo momento, esperando por um evento sempre adiado, uma vez que minha avó jamais chegaria em casa. A percepção dessa condição, a elaboração dos primeiros meses de luto foi trabalhosa, consumiram tempo e, durante esse tempo, a existência da minha avó foi prolongada no psiquismo.⁸³ Aos poucos, o desligamento se dá, como observa Freud, quando “uma a uma as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido”⁸⁴.

Pouco a pouco, me obrigava a passear pelo sítio, andar pelo terreno e reconhecer os lugares onde, em outro tempo, compartilhamos momentos, minha avó e eu. No início eram passeios curtos, cinco minutos no máximo, quando uma flor ou árvore plantada por ela no quintal era motivo de me trazer de volta à casa. Com o tempo, meus passeios se tornaram mais longos e as paradas mais constantes. Seria ilusão dizer que me lembro quando aconteceu, pois o corpo em luto vive um desligamento de atenção geral que não pode ser negado. Poucas vezes sou capaz de lembrar com detalhes os momentos que vivi após perde-

⁸² EDLER, 2008, pág. 250

⁸³ Idem, pág. 242

⁸⁴ Idem, pág. 243

la. Fato é que, em algum momento passei a me sentar na casa onde meus avós moraram e, durante meus passeios, aquele tornou-se um lugar de longas paradas.

Nos palácios renascentistas havia pequenos quartos nos quais os príncipes se retiravam para meditar ou ler, “um paraíso dos sentidos, por certo, mas também, e acima de tudo, da mente”⁸⁵. Foi assim que vivi a casa dos meus avós nos últimos anos. Foi lá que me vi em contato com meus sentimentos e pensamentos, foi lá que nasceu a vontade de produzir fotografias, foi onde se tornou importante produzir registros de uma ruína que “nunca mais poderá repetir-se existencialmente”⁸⁶, da mesma forma, como meu *desgosto* está sempre mudando.

As cenas da casa expressam-se a partir dos detalhes. Cada canto me provoca a imaginar uma fotografia, enquadrá-la mirando as sutilezas do tempo, as potências das pequenas coisas. Através do enquadramento e da forma que a natureza interfere na ruína, percebo como a ausência tem tanta força quanto a presença. Não estar ali fisicamente presente na imagem não exclui minha avó dessa história e do abandono desta casa. Cada detalhe, cada pequena coisinha ali, tem potência e *punge*.

A opção de focar no detalhe, a proposta de abordar a casa a partir de seus restos e rastros exprime de um jeito único as situações e as discussões que a rondam. Rompe a barreira da piedade e adentra a compaixão⁸⁷; suas cenas nos isolam do resto das produções que falam de morte explicitamente, nos provocam o algo incomum. Saímos da situação piedosa, distante e, de certo modo, desconectável, para uma situação de transbordamento. Toda a dor, em suas várias imagens, me aflige, me contagia como indivíduo⁸⁸, dá ao luto o tempo necessário, confere respeito e o impõe frente a uma sociedade acostumada a abreviá-lo como estado mórbido e apagá-lo⁸⁹.

Os rastros vivem de instantes. O que é hoje, jamais será amanhã. O tempo passa por cada marca e, aos poucos, molda o rastro a uma nova forma – mesmo que sutil. Viver o luto é semelhante. Fotografar confere aos vestígios um reforço mágico, dão um caráter único, enfatizam sua força momentânea, - devem, antes, sua existência a uma vaga cooperação “quase mágica, quase acidental”⁹⁰ entre o meu processo e o da casa.

⁸⁵ AGANBEM, 2021, pág. 7

⁸⁶ BARTHES, 1984, pág. 13

⁸⁷ MATOS, 1994, pág.21

⁸⁸ Idem, pág. 23

⁸⁹ Idem pág. 29

⁹⁰ SONTAG, 2004, pág. 35

A fotografia preserva o instante, e ao fazer isso dá tempo ao meu luto, me lembrando constantemente do passar do tempo e das marcas que ele deixa, mesmo que cada dia menos visíveis. Contribui, assim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível.⁹¹

A memória e a relembração acalentam a dor e o sofrimento. Como não é um processo de cura através do tempo⁹², busco com as minhas fotografias sublimar a dor. O sofrimento produz beleza e transcendência, mas há sempre uma ausência a consolar. Isso aproxima meu trabalho artístico⁹³ - as fotografias da ruína - do processo do luto. Produzir imagens da transcendência da casa, da construção sendo tomada pelas plantas e recolocada organicamente à natureza, instiga a minha transcendência. Busquei aqui aproximar as ruínas da fotografia, uma vez que ela também carrega em si a “dissolução implacável do tempo”⁹⁴.

3.4 *Outra rua*

Em 2019 realizei o ensaio *Consciência afetiva*, minha primeira incursão fotográfica na casa. Imersa no *desgosto*, reconheci nas ruínas da casa o acolhimento desse espaço que, na justa medida, me transmitia amor e dor. Foi a partir dessa série que me propus a discutir a perda da minha avó comigo mesma, encarando as imagens e, por consequência, o estado do meu *desgosto* naqueles momentos das fotografias. Comecei a pensar sobre as possibilidades de caminhos que poderia descrever a partir dali.

As fotografias, organizadas séries, compreendem um longo período de visitas à casa. Foram seis meses em que me permiti voltar a um mesmo enquadramento e fotografá-lo repetidamente. Buscava sempre a mesma rachadura, o mesmo limo na água escorrendo pela parede, o buraco do teto sem as telhas. Fotografava e, de volta em casa, olhava para aquelas imagens que acabara de fazer e as comparava. Que mudança havia entre uma e outra? Que pequeno detalhe eu não via? O que poderia se tornar algo novo e que eu não percebia?

Foi olhando para essa série, exercitando a percepção das pequenas mudanças e valorizando-as, que pude perceber as semelhanças entre o meu luto e o momento que a casa

⁹¹ RANCIÈRE, 2012, pág. 27

⁹² MATOS, 1998, pág. 32

⁹³ FREUD apud MATOS, 1998, pág. 89

⁹⁴ SONTAG, 2004, pág. 26.

dos meus avós vivia. Eu me reconhecia nela e, como escreveu Freud: “nas ideias de ruína, empobrecimento, desvalorização, abandono”⁹⁵, nós vivíamos algo muito parecido.

Figura 32 e 33 - sem título, da série Consciência afetiva (2019)



Fonte: A autora, 2022.

Interiores, realizada no mesmo ano, retrata o banheiro de ladrilhos azuis onde meu avô foi encontrado morto. Busquei ali as camadas internas dessa história, dessa ruína e a proximidade desse espaço com a morte. Nas minhas tentativas de me conectar à minha avó de outra forma que não fossem as fotos que tínhamos juntas ou retratos antigos de uma Neiva que não conheci, comecei a percebê-la como alguém que vivia um luto.

Assim como eu, minha avó via a vida através de um filtro, um outro tom, um outro gosto, outros sentidos para aquilo que a cercava. Agora sou capaz de entendê-la. Meu avô morreu ali na passagem do banheiro para o corredor, na casa que eles construíram para viverem uma vida longa, verem suas filhas crescerem, compartilharem um amor.

Esse banheiro e suas fotos que compõem a série, me lembram sempre que, apesar de já a conhecermos, mesmo que de perto, nunca estamos preparados para receber a morte. Antes de me despedir da minha avó, dei adeus à minha bisavó Atalibia. Com seus 104 anos de idade, depois de compartilhar a infância dos seus dois bisnetos, ela deu seu último suspiro dormindo. E eu acreditei que a morte seria sempre assim, sutil, com notas adocicadas para todos os envolvidos, e que, naturalmente, um bisneto deve se preparar para um dia dizer adeus à sua bisavó. Mas a morte da minha avó contrariou tudo aquilo que eu acreditava ter firmado em acordo com a morte, todas aquelas que terei que ver partir, irão um dia, quem sabe, após seus 100 anos.

⁹⁵ FREUD apud EDLER, 2008, pág. 19

Mas o pacto que se firmou com a morte, ignorou os 83 anos da minha avó e a levou em uma quinta-feira, sem aviso, sem tempo para despedidas, me pegando de surpresa, congelando o tempo nesse instante em que a vida muda e ainda não estamos preparados para entendê-la. Sempre que olho para os ladrilhos azuis, me lembro da surpresa da minha avó. Gostaria que tivéssemos conversado mais sobre isso. Por quanto tempo ela esteve ali, congelada, sem entender a *nova* vida? Meu avô partiu muito antes do esperado e posso garantir que, mesmo sendo mais velho que minha avó, ainda não era hora dela pensar que um dia, teria que dizer adeus ao seu amor.

O banheiro, a morte íntima, em casa, na casa que voltaremos dia após dia depois do adeus, me conecta à minha avó e sinto que agora entendo-a como nunca. Contrariando o espaço tempo, ela está mais presente do que nunca e nos aproximamos mais nesse lugar onde não só as lembranças, mas também nossos esquecimentos estão ali alojados⁹⁶.

Na nova série, ainda sem *Lar*, realizada em 2021 – durante a pandemia do COVID19 - ao longo de várias visitas ao sítio, busquei mostrar como habitar esse espaço, acolhendo as medidas de dor e amor como partes do processo de superação do luto. Tentei incorporar a morte da minha avó na minha vida, como a ruína da casa e o tempo também o fizeram.

Busquei visitá-la com novos olhos, mirando lugares aos quais não havia dado atenção anteriormente, percebendo as mudanças que a casa passava, conectando-me aos pequenos movimentos desse novo corpo que se constrói no tempo. O que separa essa casa da casa que eu visitava em 2019? O que separa a Giuliana de 2019 dessa aqui, que outra vez vem fotografar a casa?

Essa série transforma o sentido de todas as fotografias produzidas até aqui. Foi analisando as imagens desse último ano que pude entender que, através dessas imagens construo meu caminho de elaboração do luto, sem agora chamá-lo de *desgosto*, porque entendo que faz parte do processo, como antes fez parte deste mesmo processo reincorporar a palavra “morte” ao meu vocabulário. Sinalizar o luto aqui é marca-lo como ponto de partida para um novo processo. Como o melancólico de Freud, que não encontra caminhos para simbolizar sua perda, eu perambulei por longas estradas até aqui.

E posso notar agora que há caminhos a serem escritos e aqui cito *Consuelo*⁹⁷ outra vez, para reafirmar o processo, “que haverá de mais belo que um caminho?” O luto é uma longa trajetória pelo qual não passo ilesa, me deixei por vezes ser tomada por uma sombra do

⁹⁶ BACHELARD, 1996, pág. 14

⁹⁷ CONSUELO *Apud* BACHELARD, 1996, pág. 21

espírito melancólico de Freud, convertendo o eu na própria perda, por isso a beleza e a importância do caminho. Fotografei como quem se procura. Adentrando uma floresta escura, revirei os solos em busca de pegadas e rastros, atravessei a mata fechada em busca de mim, o que era o mais importante recuperar diante de tantas perdas.

Rendendo homenagens a um dos grandes amores da minha avó, sempre pensei que essa se materializaria em um livro. É bonita a imagem que crio na cabeça dos olhinhos da minha avó brilhando ao abrirem pela primeira vez o meu livro. Organizar essas páginas me fez pensar as imagens e as possibilidades de narrar aquela casa e a nossa relação, por isso, ao construir o que vemos agora em fotolivro, me deparei com a necessidade de outros formatos discursivos.

E, analisando mais a fundo as fotografias, sob a clara influência da produção artística da minha mãe, me pareceu necessário pensar outras formas de registrar a casa. As imagens fotográficas, para mim, davam conta do espírito, da aura, daquele cenário e do encontro mágico que vivíamos em cada uma daquelas fotos. Mas pensar a casa, a construção em si, abandonada no tempo, é pensar também as marcas, os vestígios do passar dos anos, é pensar a textura do tempo. Tornar palpável as diferenças que em fotografia registrei como o ânimo da casa, de forma que pudéssemos sentir as paredes mais ásperas ao cair de cada chuva, os ladrilhos mais craquelados ao sentir dos calores excessivos, dos rachados das telhas despencadas do telhado pelos ventos. E sentir assim o corpo da ruína, como posso sentir o meu corpo modificado após anos de luto.

Fiz então, ao lado da minha mãe, uma série de monotipias das paredes, pisos e telhas da casa. Conseguimos prender na tinta um pouco do limo, das cascas da parede de cal e cimento e um pouco de mim, ao marcar as paredes no papel, a partir da pressão da minha mão contra a parede, que aderiria a minha presença em cada uma daquelas folhas. As monotipias são o lembrete de que, apesar de muitas vezes ter estado dentro da casa sem a noção concreta de um lugar, presa na suspensão do luto, as paredes sempre estiveram a um toque de distância. É sempre possível esticar a mão e tocá-las, deixando a aspereza das paredes me lembrar, “você está aqui, não há como fugir, aqui enfrentaremos o luto”.

Agora, sem mais abordar a pergunta de Roland Barthes sobre o que meu corpo sabe sobre fotografia como uma questão, sinto-me livre para criar. Percebo mais uma vez a importância da fotografia no processo de elaboração do meu luto, nas camadas escondidas nos corpos: o meu e o da casa. Posso, então, sem medo revisitar momentos a partir das fotos que fiz e reconstruí-los de nova forma e assim os faço: em bordado, colagem ou monotipia.

Com a experiência de quem andava por uma rua cheia de buracos e neles caía, passo a dar meus passos de outra maneira, por uma outra calçada, uma outra rua, com menos buracos, sem esquecer de como era cair, sem ignorar a sensação de se estar presa num buraco, sem atrelar a minha identidade a estes buracos, mas sabendo que eles a compõem. Cair foi tão importante quanto levantar. Com os olhos abertos e câmara na mão, dou a volta.

“Ando por outra rua.”

(RINPOCHE)⁹⁸

⁹⁸ RINPOCHE, 2009, pág. 14

CONCLUSÃO

Como sobrevivente da COVID-19, como alguém que sobreviveu a manifestação do vírus no organismo, mas também como alguém que sobrevive ao segundo estado com maior número de mortes, posso dizer que vivemos longos períodos de medo. E mesmo daqui, da segurança do meu lar, temo diariamente o vírus, o tempo, a guerra, a morte como um dia temi o luto. E é curioso pensar que ao longo das páginas desse texto passamos por diversos momentos de medo, provocados por diferentes gatilhos, mas talvez, arrisco dizer, alojados em um mesmo lugar; o tempo.

E como simboliza-lo? Tomo então, uma analogia feita por Olgária Matos, como caminho: “O relógio bate as horas, isto é, realiza uma série de atos estúpidos, para os quais os homens ora se distribuem medalhas, ora se perseguem mutuamente.”⁹⁹ De imediato penso em meu avô na guerra ou, antes mesmo, nos tempos de atleta. Nos meus tempos de atleta. Nos tempos de luto da minha avó, mecanizando uma rotina onde não sobrava tempo para sofrer. Ou nos meus próprios momentos de luto, apenas seguindo. Mas daqui, da onde estou agora, penso nos longos dois anos da pandemia de COVID-19. Inevitavelmente penso em guerra, no embate com o tempo.

Mas aqui falamos de morte, “medo da morte, da destruição, medo mítico da perda do próprio eu em um mundo que ameaça a sobrevivência.”¹⁰⁰ Medo que até então eu acessava de forma diferente. Durante os primeiros meses do luto tive, o que podemos chamar de medo às avessas, temia diariamente a vida. De fato, um longo período em que estive em guerra com o tempo. E, dando sequência a metáfora de Matos, podemos dizer que o relógio, desmontadas as engrenagens, aqui corresponde a essa realidade da morte, reveladora de absurdos da existência¹⁰¹. E foi durante essa pesquisa que me deparei com o absurdo, com o rompimento entre o real e o latente.

Os últimos anos, na pandemia, alimentavam minha visão enlutada, preenchendo-a com morte e medo. Quer dizer, o próprio cenário, assim como a história, é crônica da destruição,

⁹⁹ MATOS, 1998, pág. 16

¹⁰⁰ MATOS, 1998, pág. 36

¹⁰¹ MATOS, 1998, pág. 17

das ruínas das coisas corroídas pelo tempo¹⁰². E foi na memória que encontrei a redenção, encarnando a luta contra a morte, como relembração e transcendência.

Negociando entre medo e asfixia¹⁰³, debrucei-me sobre a história da minha família e pude conhece-los, e reconhece-los, de outra forma. No dilatar de um tempo, entre 1974 e 2021, pude ouvir a voz do meu avô, gravada em uma fita k7 e sentir-me de fato despertando para ver a história sendo feita. Num respirar profundo, destemido, questionei-me os valores da ruína da casa dos meus avós e a intimidade que construímos. Me permitindo habitar um novo tempo, no interior da ruína, entendi que escrevia meu *pós-história* a partir da arte. Na fruição da vida, da arte, pude encarar a *ferida* e contemplar a ruína, monumento a dissolução do tempo.

Me parece importante encerrar a conclusão dessa dissertação afirmando: o luto não tem fim. Foi aqui, durante as páginas que compõe essa pesquisa, que pude perceber-lo e agora posso dizer, sem medo, que viverei o luto de uma nova forma. Existirá sempre a saudade, o algo a consolar no tempo, a falta de Neiva. Me comprometi a pensar a saudade de diferentes formas desde aqui, parece-me então oportuno pontuar; ao finalizar as fotos que vemos aqui atreladas a pesquisa, iniciei novas experimentações, outras formas de olhar para casa e para a minha própria produção. Quero marcar aqui o compromisso que firmo, comigo e com o luto, de agora vivermos em paz, sublimando a dor em fotografia, gravura, bordado e ou o que mais se apresentar. Concluo esta pesquisa com as palavras de Ailton Krenak, ao narrar o processo de aprendizagem de cerâmica japonesa:

“Ele aprende a temperatura do forno, aprende o fogo, aprende a consistência do barro, e vai criando uma dança, até que o espírito dele e aqueles materiais todos viram uma coisa só. [...] E parece que a arte dessa cerâmica milenar tem uma intenção de aperfeiçoar a pessoa. Ou seja, não a coisa externa, mas a coisa interna.”¹⁰⁴

¹⁰² MATOS, 1998, pág. 32

¹⁰³ BERARDI *apud* DUARTE e GORGULHO, 2021, pág. 221

¹⁰⁴ KRENAK *apud* DUARTE e GORGULHO, 2021, pág. 30

REFERÊNCIAS

- AGANBEM, Giorgio. *Studiolo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II “Rua de mão única”*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. *O Mundo é a casa do homem*. Palestra proferida em 29/09/2006. [Publicado online com autorização do autor]
- EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: a sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FATORELLI, Antônio. *Fotografia contemporânea: desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II (1914). *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, São Paulo, v. 27, n. 51, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GOYEN, William. *The house of breath*. Chigago: Triquarterly Books, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas. *Cultura do passado-presente: modernismo, arte visuais, política da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- LEWIS, C.S. *Os quatro amores*. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2017.
- MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athenas, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RINPOCHE, Sogyal. *O livro tibetano do viver e do morrer*. São Paulo: Palas Athenas, 2009.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias, "A terceira margem do rio"*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

WINNICOTT, Donald W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: WMF, 2021.