

JANAINA MIRANDA

Exercício imaginário da função de habitar

Brasília, 2011

JANAINA MIRANDA LIMA SILVA

Exercício imaginário da função de habitar

Trabalho de conclusão do curso de bacharelado, habilitação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Renata Azambuja

Brasília, 2011

Para Júlio José da Silva

Nam-Myoho-Rengue-Kyo¹

(Agradecimentos)

Aos meus pais, pelo cuidado, esforço inenarrável e apoio constante;

Ao Daniel Paz Decanini, pelo companheirismo, paciência e revisões;

A Rose May Carneiro, pelos papos deliciosos e pensamento positivo;

A Ana Helena Abreu e Júlia Salustiano, pelas sessões-terapia;

Ao Gui Mohallem, pelo carinho, troca de idéias e também pelas broncas;

A Lívia Aquino pelas dicas de leitura;

A Renata Azambuja, pela tempestade de idéias e paixão pelo que faz.

Sinceramente, muito obrigada.

¹ Mantra sagrado do Budismo de Nitiren.

Sumário

Introdução

1. A problemática da árvore	1
-----------------------------------	---

Desenvolvimento

2. Traços subjetivos em um meio de criação ficcional	4
--	---

3. A Floresta Sangrou <i>Paisagem</i> como herança	7
--	---

4. Essa casa não é sua Dialética dos Lugares e Não lugares	9
--	---

.Edward Ruscha <i>Twentysix Gasoline Stations</i>	10
---	----

.Stephen Shore <i>Uncommon places</i>	11
---	----

.Brígida Baltar <i>Umidades</i>	13
---	----

5. Espaços de intimidade	14
--------------------------------	----

.A Floresta como imagem de porão	14
--	----

.Térreo, tentativas de habitar	16
--------------------------------------	----

.Sótão, respiração e possibilidade de futuro	20
--	----

6. Colecionadora de árvores	22
-----------------------------------	----

.Rodrigo Braga <i>Desejo Eremita</i>	22
--	----

.Myong Hoo Lee <i>Photography-Act</i>	23
---	----

.Gui Mohallem <i>Welcome Home</i>	24
---	----

7. Abrindo as portas de casa	
------------------------------	--

Sobre a montagem na Galeria Espaço Piloto – UnB	25
---	----

Conclusão	26
------------------------	----

Bibliografia	27
---------------------------	----

Introdução

1. A problemática da árvore

“No ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim”.
- Gaston Bachelard

A permanência de questões que envolvem o espaço: ancestral, úmido, íntimo e cíclico da natureza, como extensão psíquica, capaz de reparar e fazer entender os próprios processos, é o que interessa neste trabalho. Como o espaço que se cria é espelho de uma imagem mental.

Os traços mnésicos escondidos em nosso inconsciente estão ao mesmo tempo sempre todos ali, e sempre inteiros. Só sua ascensão à superfície é seletiva. Todas as virtualidades são registradas, mas as atualizações na consciência, as revelações são feitas pontualmente, de acordo com mil procedimentos, que são como tantos filtros (atos falhos, sonhos, lapsos, fantasmas, associações, projeções etc). Como o arqueólogo, o analista está ali para favorecer a emergência, escavar, arranhar, procurar, revelar, fazer sair à tona. O analista-arqueólogo é o fotógrafo, que faz passar as imagens latentes ao estado de imagens manifestas, estas podendo ser imagens (ou lembranças) de projeções, imagens deslocadas, transferidas, condensadas, manipuladas por todas as formas de trabalho da dinâmica psíquica. (DUBOIS, 1998)

Assim como uma analista-arqueóloga, a proposta é investigar a dose de invisível, da imagem-centro do trabalho. Uma árvore caída numa clareira: um lugar que virou um tempo.



Figura 1: Janaína Miranda. Fotografia digital, 2010. Arquivo pessoal.

Um dia, fotografei. *Isso foi*¹. A árvore colou-se à mim, ou despregou-se da minha memória, como um segredo. Um relato abafado. Um pedido de socorro.

Encontro diálogo e sintonia, quando Andrei Tarkovsky, em seu livro *Esculpir o tempo*, compartilha de uma sensação, sobre o que o move a “dizer”:

Como algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização. **Como uma nuvem**. E somente o acontecimento central daquele dia fixou-se, como um relato pormenorizado, lúcido no seu significado e claramente definido. Em contraste com o restante do dia, esse acontecimento aparece como uma árvore em meio à cerração. Impressões isoladas do dia geraram em nós **impulsos interiores**, evocaram associações; objetos e **circunstâncias permaneceram em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos**, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões da vida? É evidente que sim. (TARKOVSKY, 1998)

As circunstâncias que permaneceram em minha memória, como uma nuvem, agora adquirem contornos definidos. Entendo enquanto escrevo, escrevo para entender. Uma morte e um “não lar” confluíram até aqui.

A fim de esclarecer mais sobre minha poética, a qual estou intimamente ligada, o que dificulta um distanciamento necessário, exponho aqui o caminho percorrido nesse processo. A princípio achava que a foto da árvore, por guardar tantas questões íntimas e uma atmosfera, que a retirava da realidade, uma imagem mental, acabava se desligando de um território. Na minha cabeça, a dose de subjetividade intrincada na imagem a colocava em um plano imaginário, um não lugar. A partir daí começou minha pesquisa, com Marc Augé. Em seu livro, *Não lugares - introdução a uma antropologia da supermodernidade*, encontrei uma noção de não lugar associada ao consumo e posteriormente, uma idéia de interpenetração. Lugares e não lugares como conceitos cambiantes. Foi aí que eu entendi que a foto da árvore não se tratava de um não lugar, efêmero e de passagem (conceito melhor desenvolvido à frente), mas do meu lugar identitário, uma tentativa de

¹ Idéia desenvolvida por Roland Barthes, no livro *A Câmara Clara*, para nomear o instante existencial que a fotografia capta e que nunca mais se repetirá.

habitar. Escolhi elencar alguns artistas contaminados pelo conceito de não lugares, primeiramente ligados a idéia de consumo, mais forte em Augé, e por último Brígida Baltar, como demonstração da possibilidade de interpenetração.

A partir daí, surgiram questões em torno da floresta e da paisagem, o que me levou a encontrar em Anne Cauquelin e Simon Schama um aporte interessante. *A poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, me acompanha a alguns anos e talvez tenha sido a grande propulsora desse processo de libertação. O trabalho ancora-se mais fortemente em sua filosofia do habitar. Por último, decidi compartilhar as fotografias que colecionei durante o processo de trabalho. Fotos de árvores caídas ou pessoas imersas na natureza. A construção assim se seguiu, mas por uma questão de encadeamento de idéias, não necessariamente estão expressas nessa ordem, nas páginas a seguir.

2. Traços subjetivos em um meio de criação ficcional

“Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela.”
- Philippe Dubois

Partindo da idéia do historiador Mauricio Lissovsky de que, “toda fotografia é uma resposta (equivocada) a uma pergunta que o fotógrafo está fazendo”² e da proposição de Philippe Dubois, que marca a introdução, a proposta é tentar atravessar as camadas e entender articulação de idéias selecionadas para esse trabalho.

Sobre a fotografia que pulsa, com sua parcela de assombro e invisível, subjetiva, Dubois dedicou um capítulo, em seu livro *O Ato Fotográfico*. Para o autor, a fotografia é um aparelho psíquico. Mais que corporal (uma extensão dos braços e dos olhos do fotógrafo), devemos considerar uma dimensão existencial, que parte do olhar, como atividade mental que o é.

Após a Segunda Guerra Mundial, houve o que chamou-se de *Subjektive Fotografie*, movimento liderado pelo fotógrafo Otto Steinert, que via na fotografia um meio eficaz de compreensão mútua dos povos. Além dessa dimensão ecumênica, considerando o contexto no qual o movimento estava inserido, a *Subjektive Fotografie* defende as experimentações no meio fotográfico e a visão pessoal, transformadora, do fotógrafo, oposta à fotografia funcional, ilustrativa e de caráter documental.

Diferentemente do pictorialismo, que nega a especificidade do meio, e da Nova Objetividade, que rejeita a subjetividade, a *Subjektive Fotografie* extrai visibilidades da interseção de uma suposta “personalidade criativa do fotógrafo” e de uma busca das especificidades do meio. As experimentações são os procedimentos de produção dessas visibilidades, e a abstração das imagens é testemunho de sua desvinculação das coisas e do mundo. (ROUILLÉ, 2009)

Para o movimento, era necessário esse “descolamento” da realidade, onde não mais se reconhecessem as coisas e o mundo. A fotografia na qual identifica-se o objeto, não é entendida por eles como plausível de subjetividade.

² Informação verbal, retirada da palestra “Rastros na paisagem – A fotografia e a proveniência dos lugares”, do pesquisador, no Espaço f/508 de Fotografia (Brasília)/ maio de 2011.

A produção de imagens, essa atividade intensa de ficção que nos habita e cuja extensão e importância desconhecemos, deriva bastante da magia: a realidade do mundo na qual cremos tanto só nos é perceptível por meio de um véu de imagens, a ponto de – querendo rasgar esse véu – nós nos encontrarmos muitas vezes confrontados com o vazio. Artifício da imagem necessária para que se assegure a perenidade, para que dure o prazer, a tensão da vida. Necessária transformação da realidade em imagem e, outra vez, da imagem em realidade: nesse duplo movimento, algo, um sopro é transmitido: a retórica põe sua pitada de sal. Pois, revirada, a realidade não é mais exatamente a mesma: ela é duplicada, reforçada pela ficção. (CAUQUELIN, 2007)

Seguindo a idéia de Anne Cauquelin, o duplo, a fotografia, seria impregnada de ficção. Trata-se, basicamente, de uma condição à qual não se pode escapar. Deste modo não seria necessário “negar” o mundo para acentuar seu traço ficcional. A subjetividade não necessitaria do descolamento, ou da abstração, propostos pelos seguidores da *Subjektive Fotografie*, pois não é possível uma fotografia inteiramente objetiva e imparcial. Há sempre um autor e sua parcela de subjetividade se manifestando.

Para Lúcia Santaella, esse é um processo que teve início ainda nas cavernas, quando o homem, capaz de fixar através de um traço, uma imagem da natureza, passou a povoar o mundo de duplos, “réplicas do visível, do imaginado e até mesmo do invisível.” (*A fotografia como duplo*, p. 130). A autora, citando Umberto Eco³, destaca a propriedade da fotografia de produzir imagens de algo que sequer existiu e conclui, com Berger⁴: “A fotografia não só representa a realidade, como também a cria e, finalmente, é capaz de distorcer nossa imagem do mundo representado.”

Como exemplo de trabalhos que questionam o caráter indicial⁵ da fotografia, podemos citar a série *Orogeneses: landscapes of landscape*, criada a partir de um software de simulação de realidades, do artista espanhol Joan Fontcuberta.

Lívia Aquino, fotógrafa, professora e pesquisadora do campo da imagem, em seu artigo *A memória das paisagens: reflexões sobre a série Orogeneses de Joan Fontcuberta*, como o próprio título sugere, analisa a

³ ECO, Umberto. *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984: 233.

⁴ BERGER, Arthur Asa. *Signs in contemporary culture*. New York: Longman, 1984: 120-121.

⁵ A condição indicial da fotografia foi tratada por Dubois, em *O Ato Fotográfico*, cujo pensamento tem suas bases no semiólogo Charles Sanders Peirce. Para ambos, o índice trata-se de um signo que mantém conexão física com seu referente. Nessa mesma categoria de signos, encontram-se a fumaça (indício do fogo) e a cicatriz (indício de um ferimento).

série publicada no livro *Landscapes without memory* (2005). De acordo com Aquino:

...Tal software foi construído para interpretar mapas – códigos – e criar uma paisagem daquela topografia. Mas quanto mais se buscava chegar em uma imagem perfeita, mais próximo do *kitsch* elas pareciam... *Orogeneses* é o nome desta série de imagens e também é o estudo dos fenômenos que modelaram as formações rochosas no planeta... Ao invés de usar mapas para construir suas paisagens, usa a própria imagem da paisagem para criar outra e burla o programa para buscar as mutações imprevistas. Parte da pintura de Cézanne, ou da fotografia dos primeiros exploradores como Watkins, ou mesmo da topografia do corpo para mostrar que mais uma vez estamos dentro da ficção.

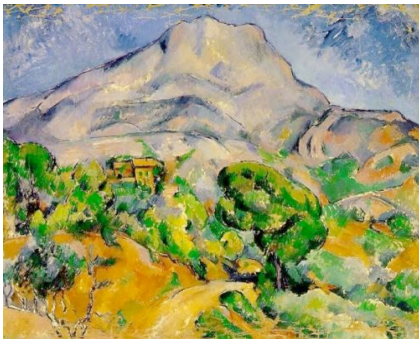


Figura 2: Paul Cézanne.
Mont Sainte-Victoire, 1900.
State Hermitage Museum
St. Petersburg, Russia



Figura 3: Joan Fontcuberta. *Orogenesis: Cézanne*, 2003.

As paisagens de Fontcuberta são testemunho de outras paisagens e possuem um passado ficcional. Contemplá-las, implica em acessarmos nosso referencial cultural. Estaremos, então, contemplando nossas próprias construções mentais.

3. A Floresta Sangrou

***Paisagem* como herança**

Em a *Invenção da Paisagem*, Anne Cauquelin trata de uma imagem herdada, o jardim dos sonhos de sua mãe e como essa imagem configurou-se posteriormente em um problema. Cauquelin narra o quanto aquela paisagem parecia autônoma, verdadeira e confundia-se com sua própria noção de Natureza (assim como minha árvore e minha suposta crença em sua autonomia).

Sua pesquisa consiste em desvelar as camadas de construção do “dispositivo” *Paisagem*, seu percurso até tornar-se a única imagem-realidade possível. A questão da autora é, sobretudo, compreender como “um domínio tão restrito – tela, madeira, paredes, cores –, aquilo que os pintores da Renascença fabricaram tenha se tornado a própria escrita de nossa percepção visual?”

Para Cauquelin, a paisagem é um enunciado cultural, constituído por um vocabulário e sintaxe próprios. Tornamo-na passível de contemplação, através da constante atribuição de conteúdos aos seus “objetos”. Sua aparente anterioridade, como se preexistisse à nossa consciência, seria uma armadilha, já que ao admirar uma paisagem estaríamos senão reconhecendo nossas próprias construções intelectuais, advindas da perspectiva e da pintura.

Em suma, a paisagem adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura. (CAUQUELIN, 2007)

Simon Schama também dedicou-se a estudar a visão culturalmente herdada da natureza. Em *Paisagem e Memória*, Schama reflete, através de uma identificação da mitologia da natureza no Ocidente, sobre a floresta germânica antiga e seu caráter primitivo. Essa floresta natal, sede da virtude ancestral, impenetrável e de tons sombrios (fria e úmida), é lugar de veneração das divindades, tornando-se ela própria sagrada, como narra o autor:

Vivendo nas profundezas da floresta ou à margem do pântano coberto de juncos, os germanos conseguiram – mais por intuição natural que por meticulosa ponderação – preservar um mundo de virtude silvestre. No centro desse mundo, havia uma religião natural que considerava degradante confinar a devoção entre quatro paredes de alvenaria ou representar os deuses com feições humanas. A veneração das divindades que habitavam a natureza – os grandes carvalhos, por exemplo – e com ela formavam um todo indivisível era praticada nos bosques sagrados. Tácito descreve com o maior horror os semnômios – a “mais antiga e mais bem-nascida das tribos suábias” –, que realizavam suas assembleias anuais na floresta sagrada. **Foi ali que a raça surgiu (*initia gentis*), nos diz o escritor, como uma planta brotando do húmus escuro e esponjoso.** Para lembrar essa origem selvática, oferecem um sacrifício humano e expõem o corpo num tronco de árvore, “onde mora o deus que é o senhor de todas as coisas”. Possivelmente a terrível cerimônia constituía uma encenação do auto-sacrifício de Wotan, o deus teutônico que se enforcou nos galhos do freixo cósmico Yggdrasil (o símbolo nórdico do universo) e ali ficou durante nove dias e nove noites num **ritual de morte e ressurreição. Depois de esperar, inutilmente, que alguém o socorresse**, Wotan viu sob a grande árvore numerosas runas de pedra que conseguiu erguer graças à força de sua vontade sobrenatural. As runas empilhadas o libertaram de seu suplício e o conduziram a uma nova vida de poder e vigor sem precedentes. Assim, o sacrifício na floresta provavelmente constituía **um ritual de renascimento** tribal coletivo. (SCHAMA, 1996)

Minha árvore natal foi, no ato fotográfico, germânica sem saber. Uma idéia de paisagem herdada, agora eu sei.

4. Essa casa não é sua | Dialética dos Lugares e Não lugares

“É à maneira de um imenso parêntese que os não lugares recebem indivíduos”.
- Marc Augé

A partir da definição de lugar antropológico (espaço existencial, identitário, relacional, histórico e gerador de estabilidade), Marc Augé irá desdobrar os conceitos de não lugar e espaço. Segundo o autor, *espaço* é um lugar praticado e *não lugar* um local de passagem, efêmero, gerador de solidão e similitude, fruto da supermodernidade, a qual é caracterizada pelo excesso.

Augé pontua que na realidade atual, os lugares, os espaços e os não lugares, interpenetram-se. “A possibilidade do não lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra). Lugares e não lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las”. (AUGÉ, 2003)

Augé trata de não lugares como espaços de consumo, principalmente postos de gasolina, aeroportos, hotéis, regidos por modos de uso (palavras prescritivas, proibitivas ou informativas) e uma espécie de contrato social, onde o passageiro deve provar sua inocência/identidade, para então conquistar o anonimato.

Outra abordagem parte do artista conceitual Robert Smithson, em seus escritos sobre *site* e *non site*. Fernanda Junqueira, no artigo *Sobre o Conceito de Instalação*, escreve acerca do pensamento de Smithson:

A ‘dialética do lugar’ compreende assim a unidade dual da fisicalidade do mundo e sua espiritualidade implícita, constituída pela experiência do sujeito no mundo. Smithson desenvolve seus conceitos ‘site’ e ‘non-site’ – em tradução literal, ‘lugar’ e ‘não-lugar’ – para explicitar esse campo de convergência formado pela bipolaridade mente e matéria, arte e realidade... O ‘Non-Site’ reconduz por sua vez à experiência dialética do lugar – ‘Site’.” (JUNQUEIRA, 1996)

Alguns artistas desenvolveram trabalhos emblemáticos, contaminados pela idéia de não lugar, entre eles: Edward Ruscha, o fotolivro *Twentysix Gasoline Stations*, de 1962; Stephen Shore, a série *Uncommon places*,

produzida de 1973 a 1981, nas estradas dos Estados Unidos e publicada na íntegra pela Aperture Foundation, em 2004; e a brasileira Brígida Baltar, com o projeto *Umidades* (1994 a 2001).

Edward Ruscha | *Twentysix Gasoline Stations*

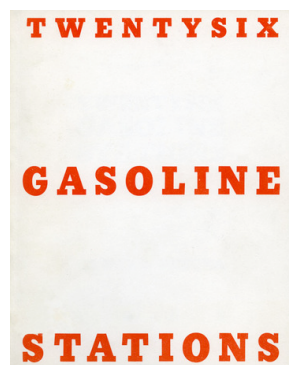


Figura 4: Capa da publicação original, 1962.



Figura 5: Edward Ruscha. *Twentysix Gasoline Stations*, 1962

Segundo narra Jaleh Mansoor, em matéria publicada na revista *October* (Inverno de 2005), Edward Ruscha chegou em Los Angeles, em 1956, após uma viagem em seu Ford preto, de Oklahoma a L.A., acompanhado de seu amigo Mason William. Nos sete anos seguintes, Ruscha percorreu o mesmo trajeto diversas vezes, documentando-o através de *snapshots* de postos de gasolina, ao longo da estrada americana Rota 66, que registravam a experiência do dirigir. Embora muitas das fotografias

tenham sido tiradas do outro lado da estrada, várias das fotos são enquadradas pelos parâmetros visuais estabelecidos pela janela do carro.

A coleção de *snapshots* deu origem ao livro *Twentysix Gasoline Stations* (1962), em tradução livre *Vinte e seis postos de gasolina*, que representa a extensão física da estrada. Apesar da linearidade do percurso em si, o livro não deriva de nenhuma ordem de destino. O carro funciona como uma moldura, mediando nosso campo visual, e um improvável veículo de subjetividade.

A dimensão experimental introduzida em seus trabalhos *Twentysix Gasoline Stations*, *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Royal Road Test* (1967), e *Real Estate Opportunities* (1970), respondem a uma linha singular na história do pós-guerra na América.

Stephen Shore | *Uncommon places*



Figura 6: Capa do livro *Uncommon Places: The Complete Works* (2004)



Figura 7: Stephen Shore. *Beverly Boulevard and La Brea Avenue*. Los Angeles, California, Junho de 1975.

De acordo com Aaron Schuman, curador e editor da *SeeSaw Magazine*, em artigo publicado no *American Suburbs*, até os vinte e três anos de idade, Stephen Shore viveu boa parte de seu tempo a poucos quarteirões de Manhattan. Em 1972, viajou com um amigo para Amarillo, Texas, onde teve sua primeira experiência na estrada. "Eu não dirigia, então minha primeira visão da América foi enquadrada pela janela do passageiro. Foi um choque." Um ano depois, Shore viajou novamente, dessa vez sozinho, com

um desejo insaciável de capturar e comunicar o que havia visto através da janela. Com a intenção de explorar tanto o país, quanto a fotografia em si, elegeu registrar a viagem com uma câmera simples e filme 35mm colorido, tipicamente turísticos à época. Intitulou o projeto de *American Surfaces*, enfatizando literalmente a natureza superficial de seu encontro com a estrada e o caráter das imagens que esperava produzir. Em *American Surfaces*, Shore fotografava praticamente toda refeição que comia, pessoa que conhecia, cama que dormia, banheiro que usava.

Em seu retorno a Nova York, tratou de revelar os diversos rolos que carregava da viagem. Entusiasmado com o resultado, expôs na Light Galley, três paredes cobertas de pequenas fotos, impressas em papel brilhante, confrontando o público com uma espécie de papel de parede de fotos coloridas, que pareciam amadoras. Apesar da insistência de Shore que a estética do trabalho era inteiramente proposital, a exposição recebeu poucas críticas. John Szarkowski, um dos curadores *avant-garde* da época, questionou seu método, desconfiando de que a câmera semi-automática tivesse sido a responsável pelo sucesso do trabalho.

Para Schuman, a crítica de Szarkowski encorajou o fotógrafo a refinar o trabalho, que posteriormente retornou à estrada com câmeras de grande formato. O novo equipamento, maior e mais pesado, obrigou-o a repensar a forma como trabalhava, tendo que abandonar o modo casual de abordagem anterior. Esse trabalho repensado, deu origem a *Uncommon Places*, realizado entre 1973 e 1981. Em sua primeira edição, publicada pela Aperture Foundation, apenas quarenta imagens foram selecionadas.

Herdeiro de Robert Frank e Walker Evans, Shore articulou estrada, fotografia colorida e câmeras de grande formato, criando assim os parâmetros para a produção fotográfica de paisagem subsequente. Alguns artistas influenciados por Shore, são: Thomas Struth, cujo primeiro livro foi intitulado *Unconscious Places*, Andreas Gursky e Catherine Opie.



Figura 8: Brígida Baltar. *A Coleta da Neblina*, 1998.

Katia Canton, no livro *Espaço e lugar*, escreve:

...Artistas contemporâneos buscam resgatar a criação como ocupação sensível. A artista carioca Brígida Baltar trabalha justamente com a delicadeza da experiência. Ela enxerga o “lugar” em todos os “não lugares”, transformando, através de um olhar afetivo, as experiências cotidianas da natureza. A neblina, o orvalho, a maresia são transformados em operações de condensação e coleta, guardados em pequenos receptáculos, como símbolos de um tempo alargado de memória. (CANTON, 2009)

No projeto *Umidades*, realizado entre 1994 e 2001, a artista coletou em pequenos frascos transparentes, elementos naturais transitórios e efêmeros, como a neblina, a maresia e o orvalho. Os frascos eram carregados em uma roupa, confeccionada pela artista propriamente para o projeto. Como destaca Canton, Brígida enxerga o lugar em todos os não lugares, criando assim, a possibilidade de um espaço particular inserido em um tempo paralelo. O resultado são fotografias e pequenos vídeos silenciosos sobre os procedimentos de coleta, o que parece situar as imagens em uma atmosfera de fábula.

5. Espaços de intimidade

“Seria moradia, não isto em que moramos, mas isto *que mora em nós e nos incorpora ao mesmo tempo.*”
- Georges Didi-Huberman

“É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais.”
- Gaston Bachelard

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, propõe um estudo fenomenológico dos valores de intimidade e da imagem poética. A memória associada aos cantos, à casa, às gavetas, aos armários, à floresta e suas potencialidades no ser. A casa, unidade privilegiada e complexa que a é, torna-se o ponto de partida. Para o filósofo, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (p.36), sendo uma das maiores forças de integração dos sonhos, pensamentos e lembranças do homem. Localizar os espaços de intimidade e entender sua psicologia, é apelar à nossa própria consciência. Para Bachelard, a casa é imaginada como um ser vertical e concentrado:

“A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão... Ele é a princípio o ser *obsuro da casa*, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.” (BACHELARD, 1993)

A Floresta como imagem de porão

“A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós... A floresta reina no antecedente. Em determinado bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me isso, não o esqueci. Foi num outrora em que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais. Essa é a minha floresta ancestral.”
- Gaston Bachelard

Bachelard identifica o porão como o espaço íntimo de irracionalidade, onde moram os dramas, meditam os segredos, preparam-se projetos. A mesma penumbra e umidade é guardada pela floresta germânica, ritualística, ancestral. A mesma penumbra e umidade é guardada pela minha árvore. No bosque em que encontrei meu avô, eu me encontrei.



As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares... As imagens príncipes, as gravuras simples, os devaneios da cabana são convites para recomeçar a imaginar. Elas nos devolvem moradas do ser, casas do ser, onde se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens tão estabilizadoras, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser. (BACHELARD, 1993)

Conviver com a imagem da árvore e pensar sobre ela, levou-me ao centro da questão: eu só queria uma casa. O trabalho que apresento é uma tentativa de habitar, de identificar meus locais de intimidade.



Figura 9: Janaína Miranda. *Initia gentis*. Filme instantâneo, 2011. Arquivo pessoal.

Térreo, tentativas de habitar



Figura 10: Janaina Miranda. Fotografia digital, 2010. Arquivo pessoal.

Prosseguindo seu mapeamento dos espaços de intimidade, Bachelard aborda a poética em torno das imagens de ninho e concha, figuras circulares, encurvadas, que emanam todo um imaginário de intimidade e proteção.

Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será necessário ter perdido a casa da felicidade? Há um lamento nesse canto de ternura. Se voltamos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas. (BACHELARD, 1993)

Do fundo de que devaneios sobem tais imagens? Não virão do sonho da proteção mais próxima, da proteção ajustada ao nosso corpo? Os sonhos da casa-vestimenta não são desconhecidos daqueles que se comprazem no exercício imaginário da função de habitar. (BACHELARD, 1993)

Neste andar da minha casa imaginária, segmentada pela polaridade proposta pelo autor, habitam as seguintes imagens:



Figura 11: Janaína Miranda. *Primeira tentativa de habitar: ninho em objeto de desejo*.
Polaroid, 2011. Arquivo pessoal



Figura 12: Janaína Miranda. *Segunda tentativa de habitar: apaziguamento. O que escrever?*
Filme instantâneo, 2011. Arquivo pessoal



Figura 13: Janaína Miranda. *O processo de habitar como construção*. Polaroid, 2011.
Arquivo pessoal.



Figura 14: Janaina Miranda. *Seqüência-passageira para sótão. Habitar é se descobrir.*
Filme instantâneo, 2011. Arquivo pessoal

Sótão, respiração e possibilidade de futuro



Figura 15: Janaína Miranda. *No one belongs here more than you*. Fotografia analógica, 2011.

Arquivo pessoal

“A palavra *vasto* é então um vocábulo da respiração.”
- Gaston Bachelard

Apesar de fechado, o sótão guarda a promessa de vastidão. Nesse espaço, já habita a luz, o sonho do vento, novas possibilidades. No primeiro dia de uma viagem renovadora, dentro do processo iniciado pela árvore, ganhei de um amigo, o livro de contos *No one belongs here more than you*, da cineasta Miranda July. O presente matutino, estava lá, na porta do meu quarto de hóspede. Soou como um sinal. Chegando em casa, fotografei a primeira página do livro, no mesmo lugar, onde há pouco tempo as páginas estavam em branco, esperando algo ser escrito (Fig. 12). O caminho agora é bem mais claro e luminoso.

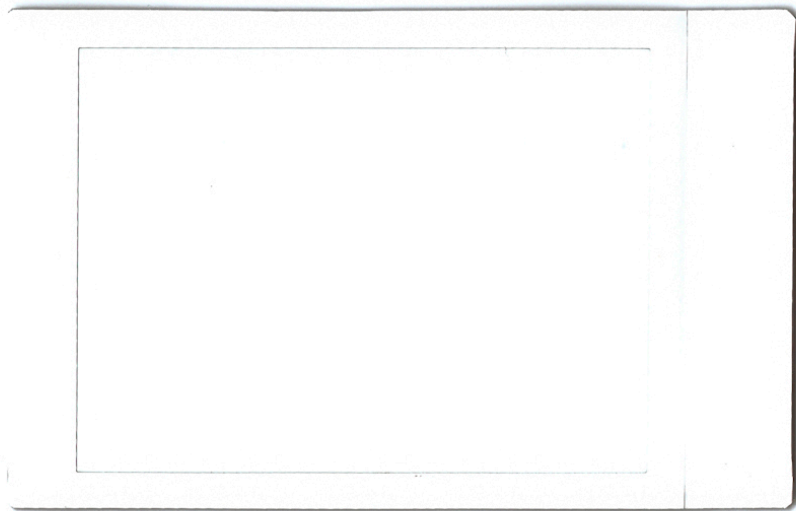


Figura 16: Janaína Miranda. *E então a janela do sótão se abriu*. Filme instantâneo, 2011.

6. Colecionadora de árvores

Ao longo do meu processo criativo, colecionei diversas imagens de árvores, de outros autores, entre elas as que seguem abaixo. Não foi uma decisão, mas uma constatação. Talvez, tentando entender as árvores alheias, pudesse entender a minha.

É que, como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores; ainda que não possamos estar seguros de que realmente exista uma correspondência entre a fria areia cor de terra de Leningrado ou a finíssima areia de Copacabana e os sentimentos que elas evocam quando as vemos aqui, engarrafadas e etiquetadas. Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos. **O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la.** (CALVINO, 2010)

Rodrigo Braga | *Desejo Eremita*



Figura 17: Rodrigo Braga, *Desejo Eremita 02*, 2009.

Rodrigo Braga, na série *Desejo Eremita*, decidiu isolar-se em Solidão, cidadezinha de nome poético, situada no Sertão do Pajeú pernambucano. Segundo narra o autor, em entrevista concedida a Bitu Cassundé, curador e diretor do Museu Murillo La Greca, Recife, o isolamento interessava à sua vivência imersiva de criação, a fim de constituir um espaço e tempo diferentes do experimentado pelo fotógrafo na metrópole.

Como você bem notou, certamente pode-se dizer também de um reconhecimento interior, de uma intuição particular; porém, induzida por fatores externos. Contudo, para além daquela percepção idílica e contemplativa dos ciclos da natureza, me levando a campos mais desconhecidos, onde se situa a disputa, o risco, o medo. Estar de corpo inteiro no espaço natural é também se reconhecer nele, numa outra interpretação de nossa própria origem e fim. (BRAGA, 2010)

Myong Hoo Lee | *Photography-Act*



Figura 18: © Myong Hoo Lee. Tree #1, da série *Photography-Act*, 2007.



Figura 19: Foto da execução do trabalho.

© Myoung Ho Lee, 2007.

Myong Ho Lee é um jovem artista da Coreia do Sul, que em seu trabalho *Photography-Act*, desnuda o ato fotográfico, através de uma associação de “estilos fotográficos” aparentemente desconexos: a paisagem e o retrato em estúdio. A imagem final, aparentemente simples, envolve uma

escala de execução monumental. Ao isolar artificialmente o sujeito (árvore) de seu contexto, porém sem descontextualizá-lo, dá visibilidade a uma das características intrínsecas da fotografia: o recorte do tempo e do espaço. Segundo a crítica de arte Sang Yong Shim, em seu artigo *Physical Isolation, and its Visual Confirmation*, cujas idéias são parcialmente reproduzidas na revista virtual *Lens Culture*, Lee cria objetos reais e não objetos simultaneamente.

Gui Mohallem | *Welcome Home*



Figura 20: © Gui Mohallem. Da série *Welcome Home*, 2010.

A imagem acima, do homem absorto na floresta, faz parte da série *Welcome Home*, do fotógrafo mineiro Gui Mohallem. A imagem, de fato, entrou para minha coleção, através de um pôster que o artista editou, na época em que a série foi exposta na Galeria Emma Thommas. Para Mohallem, a natureza aconteceu por acaso.

Para mim a natureza aconteceu por acaso. não acho que fui procurar a natureza. As primeiras imagens do santuário de assemelham muito às de Coney Island, em que a natureza existe mais pela sua ausência, morte e aridez. Uma das coisas que caracterizavam meu trabalho naquele momento, era o romantismo, no sentido mais literário da palavra. A natureza, nessa imagem, é o fotógrafo e o fotografado. Ela ecoa o movimento interno dos personagem.⁶

⁶ Comunicação pessoal.

7. Abrindo as portas de casa

Sobre a montagem na Galeria Espaço Piloto - UnB

Ao pensar em como esse material seria visto e recebido pelo outro, quis dar visibilidade a idéia de verticalidade. As fotos seriam montadas, como andares de uma casa (porão, térreo e sótão), entretanto, dada a falta de espaço para acomodar todos os trabalhos nas condições ideais, o projeto foi readequado.

Dispostas lado a lado, três fotos com 60 x 40 cm (figuras 1, 10 e 15), demarcam a passagem pela casa. Seleccionadas, editadas, impressas, elas constituem a base, na acepção literal do termo, que fundamenta o trabalho. O conjunto se completa por uma nuvem de oito pequenas fotos (figuras 9, 11-14 e 16), realizadas com filme instantâneo, dispostas em torno das três principais. A escolha por esse tipo de filme, tamanho e disposição, reforça a idéia de diário íntimo, anotações, idéias em construção, que unificadas, tornam claras as questões. Corporificam um discurso que nem sabia que o era.

Conclusão

Dois anos se passaram até eu entender o que a árvore quis me dizer. Tombada, como uma ferida aberta, preferi tocá-la. Tratei de ampliá-la e colá-la ao lado da minha cama, assim diariamente, numa relação de convivência e conquista de confiança, pouco a pouco nos entenderíamos. Em último caso, ao menos por osmose, algo aconteceria. O ar que eu sentia, entrando pelo nariz, ao vê-la, o cheiro, a umidade, me lembravam, enquanto os dias escorrem, do prazer sensorial ordinário que é lembrar de viver. Sim, lembrar. Tornar processos mecânicos conscientes.

Habitando tal imagem e vendo nela, como espelho (mental), um eco vazio, lembrei-me de me habitar. Aparentemente tão simples quanto respirar, mas foi necessário lembrar. Sim, lembrar. Tornar processos mecânicos conscientes.

Ela me entregou [a fotografia]. Falou sem permissão, sutilmente explícita, só a processei com um bom tempo de atraso. Possivelmente o necessário. Nem mais, nem menos, herdeira da boa medida.

Desejando meu lugar, passei pelos não lugares. Querendo entender uma paisagem, entendi minha natureza. A questão não se encerra aqui, mas certamente, depois de tentar reerguer essa árvore para seu eixo, saio fortalecida. Agora eu já posso habitar.

Bibliografia

AQUINO, Livia Afonso de. **A memória das paisagens: reflexões sobre a série Orogeneses de Joan Fontcuberta**. Disponível na internet via <http://www.dobrasvisuais.com.br/?p=851>. Artigo apresentado no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Recife, PE - 2 a 6 de setembro de 2011.

AUGÉ, Marc. **Não lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papiрус, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos)

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CALVINO, Ítalo. "Coleção de areia". In: **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CANTON, Katia. "Entrevista com Brígida Baltar". In: **Espaço e lugar/ Katia Canton**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – [Coleção temas da arte contemporânea]: 67-69

CASPER, Jim. **Tree - photographs by Myoung Ho Lee**. Disponível na internet via <http://www.lensculture.com/myoung.html>. 30 de novembro de 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Ser lugar". In: **Ser crânio - Lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009: 77-84

DUBOIS, Philippe. "Palimpsestos – A fotografia como aparelho psíquico". In: **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papiрус, 1998: 309-331.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o conceito de instalação**. Rio de Janeiro, Revista Gávea, n. 14, set.1996.

MANSOOR, Jaleh. **Ed Ruscha's One-Way Street**. Disponível na internet via <http://www.americansuburbx.com/2010/01/ed-ruscha-one-way-street-2005.html>. 30 de novembro de 2011.

ROUILLÉ, André. "Uma arte do sujeito: Subjektive Fotografie". In: **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009: 273-274.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. "Semiótica da fotografia". In: **Imagem – Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998: 109-131.

SCHAMA, Simon. "Sangue na floresta". In: **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das letras, 1996: 91-110.

SCHUMAN, Aaron. **STEPHEN SHORE: "Uncommon Places" (2004)**. Disponível na internet via <http://www.americansuburbx.com/2010/12/stephen-shore-uncommon-places-2004.html>. 30 de novembro de 2011.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.