



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

***INSTA DIZER: IMAGENS, PALAVRAS E O PODER DA
NARRATIVA***

GABRIEL DEMASI DE CARVALHO

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

***INSTA DIZER: IMAGENS, PALAVRAS E O PODER DA
NARRATIVA***

Trabalho prático submetido à Banca de
Graduação como requisito para obtenção do
diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

GABRIEL DEMASI DE CARVALHO

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia o trabalho prático *Insta dizer: imagens, palavras e o poder da narrativa*, elaborado por GABRIEL DEMASI DE CARVALHO.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz
Doutora em Filosofia pela Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne)
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Maria Guiomar Pessôa de Almeida Ramos
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Escola de Comunicação da
Universidade de São Paulo - USP
Departamento de Comunicação – UFRJ

Profa. Dra. Patrícia Cardoso D'Abreu
Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal Fluminense
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

DEMASI, Gabriel.

Insta dizer: imagens, palavras e o poder da narrativa, 2016.

Trabalho prático (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz

AGRADECIMENTOS

Esse clichê é inevitável, não posso deixar de repeti-lo: nada disso teria sido possível sem ela. Agradeço a minha mãe, Ana, por encontrar, criando três filhos meninos, tempo e disposição para me olhar com o cuidado de perceber as cores do mundo que amo e se desdobrar, invencível, para que elas nunca me faltassem. Agradeço por todas as horas que passamos rindo, chorando, narrando à distância.

A outras duas mulheres duras e doces, minha tia Tonha e minha avó Regina, agradeço pelo amor e dedicação sem fim desde o dia 16 de abril de 1992. À minha tia, agradeço por todos os livros que me deu, por cada retalho, recorte, revista que guardou para mim, por me levar cultura adentro. Pela presença intensa e primordial nos projetos da vida, todos, e especialmente neste, como mestra.

Ao meu pai, Renato, por tocar a música dos Flintstones comigo, por me dar seus Caran d'Aches, seu cavaquinho, seu teclado... Por me ensinar a ver a beleza ao redor.

Aos meus irmãos e irmãs, os cinco, agradeço o amor e o companheirismo, por me aceitarem como sou e estarem sempre por perto. Isso é, verdadeiramente, ser irmão.

Ao meu namorado, Rafael, companheiro nesses últimos três anos, agradeço cada gesto de amor, carinho, e por cada dia que passamos juntos. Agradeço o comprometimento comigo e toda a ajuda nesse trabalho: Rafael me deu inspiração, respiração, um projeto gráfico primoroso e a maior declaração de amor, no posfácio.

À amiga Marina, agradeço o afeto e tudo o que sempre compartilhamos: filmes, livros, canções, amores, viagens. Está tudo reunido aqui.

À amiga Nicole, pelo fogo sagitariano que me inspirou a criar e pelo texto de capa.

Às amigas Daniela e Suzana, pela presença carinhosa, dedicada e alegre. Pelo acolhimento tão aconchegante e familiar dessas irmãs no Rio.

Ao amigo Guido Arosa, pelas preciosas dicas de bibliografia e por lutar por nós de forma tão nobre através da palavra.

A Ludmylla e Luciana, por me receberem tão amorosamente quando cheguei nesta cidade.

Aos professores e professoras, essenciais. Agradeço especialmente a Maria Cristina Franco Ferraz, pelo afinho, pela paixão por pensar e dividir o saber, por me

fazer voltar a ter prazer em estudar nesse finalzinho tão proveitoso da graduação. Agradeço a todos os educadores que me transmitiram sua paixão e me estimularam a pensar e criar, a desabrochar o mais forte em mim.

DEMASI, Gabriel. *Insta dizer: imagens, palavras e o poder da narrativa*.
Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Trabalho
prático em Jornalismo.

RESUMO

Este projeto tem como objetivo registrar o processo de produção do livro *Insta dizer*, obra composta por fotografias e textos criados pelo autor, que depois de seis anos de registro de sua produção de subjetividade, concomitantemente à graduação – somando mais de 3 mil fotos postadas no *Instagram* e inúmeros blocos de notas, cadernos, documentos do *Word* – reúne, alinha e arremata o material fruto dessa etapa de sua narrativa. Seguindo dois eixos principais, o textual e o visual, o livro pretende explorar a fusão desses códigos. Com a técnica e a estética, na fotografia, e a memória e o biográfico, na escrita literária, evidencia-se o poder da narrativa. Na contemporaneidade, com a intensa produção e reapresentação de imagens através das novas tecnologias digitais, a palavra escrita ainda resiste como força expressiva, de registro de memória e invenção de identidade. O entretexto que se pretendeu criar no livro visa a revelar as narrativas criadas a partir da mescla do repertório da literatura, do cinema, da arquitetura, de um atento e curioso vivente em uma era imagética. Em outros termos, o trabalho prático vislumbra, através de imagens e palavras, contar histórias, criar narrativas que possam reencantar o mundo e repovoar o imaginário.

SUMÁRIO

1. PLATAFORMAS	1
1.1. FOTOGRAFIA DIGITAL	1
1.2. INSTAGRAM.....	2
2.1. ESCRITA NO DIGITAL.....	5
2. APORTE TEÓRICO.....	8
2.1. IMAGENS	12
2.2. PALAVRAS	15
2.3. INVENTAR: O AUTOBIOGRÁFICO E O AUTOFICCIONAL.....	19
2.4. ORDENAR	23
2.5. LEMBRAR, SENTIR: MEMÓRIA E PERCEPÇÃO	26
2.6. NARRAR E REENCANTAR.....	29
3. PRODUÇÃO DO LIVRO	34
3.1. DA PRODUÇÃO TEXTUAL	34
3.2. DA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA.....	35
4. CONCLUSÕES: SOBRE CLICHÊS E RASGÕES POÉTICOS	38
5. IMAGENS-REFERÊNCIA	40
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45

1. PLATAFORMAS

Em 2016, mais de cem anos após a virada do século XIX para o XX, ainda sentimos os ecos das radicais revoluções que alteraram os modos de viver, ser e estar da pessoa no espaço urbano. A energia elétrica, o automóvel, a indústria, a fotografia, o cinema, o rádio – as tecnologias em geral, a serviço das relações políticas e sociais – produzem novas construções de subjetividade, sentido e linguagem. As relações, a comunicação, e a expressão artística passam a operar sob novas lógicas, em constante transformação.

A comunicação, num movimento que remonta à laicização da palavra, na Grécia arcaica, passando pelo platonismo, pelo Iluminismo, pela modernidade e pós-modernidade, flui hoje na chamada “era da informação”.

Com a internet e as tecnologias digitais, disponibilizam-se diariamente novos *softwares*, aplicativos, atualizações, aparelhos mais ágeis, conexões mais potentes, definições maiores. Parte desse universo, estudando Comunicação, o autor deste trabalho inicia em 2014 sua experimentação fotográfica no Instagram e, assim, passa a ter outra experiência de mundo.

1.1 Fotografia digital

Depois do surgimento das primeiras câmeras digitais, no final dos anos 1990, os celulares passaram a contar com conexão à internet a partir dos anos 2000, e em 2001 chega ao mercado o primeiro modelo com câmera fotográfica, o J-SH04, da Sharp. O aparelho tinha sensor que capturava imagens com 0,1 megapixels¹ de resolução. Vale ressaltar que, no início dos anos 2000, havia um abismo significativo no âmbito tecnológico entre os mercados asiático – o mais avançado –, norte-americano, europeu e os produtos disponíveis no Brasil. O advento do digital levou mais tempo a chegar na América Latina.

Com a aparição do *smartphone*, o celular “inteligente” que funciona com sistemas operacionais cada vez mais semelhantes em potência àqueles dos computadores, as

¹ Atualmente existem aparelhos com sensores de até 40 megapixels. Há até mesmo modelos que filmam em 4K, a qualidade “*ultra high definition*”, superior ao HD. As câmeras de celular estão se equiparando às profissionais.

câmeras são aperfeiçoadas, a conexão aumenta progressivamente em *bites*, e os usuários, muito além de fazer uso dos aparelhos como telefones, podem acessar a internet, jogar, mandar e-mails, compartilhar mensagens de texto, áudio e vídeo, instalar aplicativos à sua escolha e passear, interagir e alimentar – em tempo integral, se assim o desejarem – as redes sociais.

Na palma da mão, a fotografia passou a estar mais presente no cotidiano – *a priori* nas grandes cidades e, paulatinamente, em todas as esferas da sociedade. A produção e a reprodução de imagens são incessantes, exaustivas, frenéticas. O novo fazer fotográfico alimenta e se retroalimenta da ânsia por comunicabilidade e conectividade, estimulada em nosso tempo.

1.2 Instagram

O *Instagram* é uma rede social integrada a um aplicativo móvel de captura e compartilhamento de imagens. Usuários de celulares com sistema operacional Android (do Google) e iOS (da Apple) podem baixá-lo gratuitamente e passar a captar, editar, e publicar fotografias nessa rede. Criado em 2010 por um grupo de jovens engenheiros e investidores, foi comprado em abril de 2012 pelo Facebook por 1 bilhão de dólares. Na época, tinha 30 milhões de usuários.

Em seis anos, o dispositivo mudou gradualmente e foi oferecendo em sua plataforma novas possibilidades aos usuários. Irei me ater, aqui, àquelas que são relevantes à produção fotográfica, a seu uso como ferramenta fotográfica, deixando propositalmente de lado outros aspectos tecnológicos.

Uma vez capturada² a imagem, é possível editá-la: cortar, redimensionar, alterar luminosidade, granulação, saturação, intensidade, foco, posicionamento, cor, nitidez, textura. Tais ferramentas de edição só eram disponíveis, até então, em *softwares* de edição para computadores, como o *Photoshop*. Também é possível aplicar filtros, que reproduzem efeitos da película fotográfica, especialmente como faziam modelos como a Polaroid e a Lomo. Daí o formato da logomarca, que remete às câmeras analógicas.

² As fotos podem ser capturadas diretamente com o aplicativo, ou paralelamente, com a câmera do celular e compartilhadas no Instagram. Isso possibilita o uso de aplicativos de edição, como o VSCO Cam, utilizado no projeto, além dos recursos oferecidos no Instagram. Produz-se a imagem com a câmera, trata-se com um aplicativo, ou com as próprias configurações do celular, e publica-se no Instagram.

A origem do nome Instagram tem a ver, possivelmente, com as câmeras Kodak Instamatic, com os instantâneos, e a possibilidade de editar, diagramar. Mesmo assim, é interessante a teia tramada entre *instante*, *instar* e a *gramática* presente em Instagram: estímulo efêmero de perceber formas, letras, signos. O nome carrega a questão do tempo (instante) e da escrita (gramática).

As possibilidades de edição do Instagram podem servir para experimentações artísticas, aventuras estéticas, para “recriar poéticas de composição”. De acordo com Arlindo Machado, teórico da semiótica e pesquisador da fotografia, as imagens estão em constante mutação, distorção, e essa “estética da metamorfose” (MACHADO, 2005) potencializa a intervenção nas fotografias, a edição de seus aspectos cromáticos, de luz, na disposição dos elementos. Machado retoma, nesse contexto, o conceito do crítico e teórico da fotografia Fred Ritchin, a hiperfotografia (RITCHIN, 1990). Pela aplicação direta de leis da física ou da biologia, com o auxílio de um computador (ou, no caso do Instagram, do smartphone), sobre as imagens, a hiperfotografia pode articular uma “retomada vanguardista, assim como os movimentos encetativos do século XX, a fim de desconstruir paradigmas pictóricos” (MACHADO, 2005).

O Instagram difere de outras redes sociais porque não se acessa a partir de um ponto fixo. Foi criado especificamente para dispositivos móveis. Sua interface simples, “intuitiva”, funciona com um “mural” no qual se publicam as próprias fotos, e um *feed* – espécie de rolo de publicações dos outros usuários que se segue que, com o deslizar do dedo, é explorado, enquanto vai se atualizando. O formato em que as fotos são publicadas e dispostas neste *feed* remete às polaroides, ajustadas ao tamanho da tela do celular como uma sequência de instantâneos, com suas emblemáticas bordas brancas. Rolando esse continuum de fotos, é possível “curtir” (clitando sobre a foto) ou “comentar”.

A obra da fotógrafa Nan Goldin é emblemática da exploração do instantâneo na fotografia. Sua prática fotográfica intensa nos anos 1970 e 80 parece estar refletida no tipo de olhar experimentado massivamente através do Instagram. São referências desse tipo de foto efêmera, urbana, “real” (cuja realidade discutiremos mais adiante), populares galerias (assim se denomina o conjunto de posts de um usuário) como *Humans of NY*, que mostra pessoas “comuns” encontradas pelas ruas de Nova York, e de Cartiê Bressão, *persona* de Pedro Garcia, fotógrafo que capta humanos em situações “inusitadas” no cotidiano do Rio de Janeiro. Goldin acredita que a exposição ao instantâneo, próprio de seu trabalho e do Instagram, altera a percepção do fluxo do tempo vivido e a relação com

a mediação: o fotografar é tão frequente que quase já não é visto, sentido, como um hábito naturalizado.

O uso da imagem no estilo espontâneo e despojado do *snapshot* não apenas remete ao álbum afetivo, mas também enfatiza a equivalência entre viver e fotografar, sublinha o registro da vida-sendo-vivida e da vida-como-imagem. Enquanto o senso comum sobre a fotografia sugere que qualquer imagem fotográfica pressupõe um voyeurismo que distancia o fotógrafo da vivência direta, Nan quer enfatizar que as gerações de pessoas que cresceram no meio midiático já não tecem a separação entre vivência e representação mediada. (JAGUARIBE, 2009, p.173)

Os números são exorbitantes: 500 milhões de usuários ativos por mês; 300 milhões por dia. Trinta e cinco milhões ativos no Brasil. Usuários do Instagram correspondem a 20% do total de usuários da internet. A rede acumula 95 milhões de publicações (*posts*) por dia, que somam 4,2 milhões de curtidas. O número de usuários dobrou nos últimos dois anos (INSTAGRAM, 2016)³. Em escala global, se a população mundial é hoje, segundo a ONU, de 7,2 bilhões de pessoas, temos quase 7% (mais precisamente 6,94%) da população do mundo conectada ao Instagram. O Brasil é o segundo país com maior número de usuários, atrás apenas dos Estados Unidos.

Essas cifras podem ser válidas para dimensionarmos o que representa uma adesão tão significativa a uma tecnologia específica, que leva – apesar de todos os desdobramentos sociais, econômicos e psicológicos em jogo, absolutamente questionáveis – ao exercício da fotografia. Produzir e reproduzir imagens em tamanha escala abala os alicerces da reprodutibilidade mesma, da teoria fotográfica, e, num sentido mais amplo, da linguagem e da subjetivação contemporâneas.

Com os celulares nas mãos, somos vistos pelas ruas como verdadeiros caçadores de imagens (FLUSSER, 2002), em consonância com o *snapshot* de que fala Nan Goldin: captando instantes, aprisionando o fugaz, captando “presas” muitas vezes inadvertidas, criando estéticas, poéticas, e narrando nossas próprias vidas: reencontrando vestígios do passado, esquadrinhando e efervecendo o presente, e projetando imagens do futuro e para o futuro.

A fotografia, cujo significado exprime a ideia de escrita com a luz, prescinde do tempo, do movimento, e aciona a memória. A ânsia de lembrar e o medo de esquecer alimentam a compulsão pelo registro fotográfico.

³ Disponível em <https://www.instagram.com/press/> Acesso em 08/12/16

A todo o momento, somos instados a lembrar [...] Por ansiedade em relação ao presente ou talvez por medo do futuro, gravamos e arquivamos grande parte de nossas experiências pessoais. Fotografamos cada momento de nossas viagens, gravamos todas as etapas de nossas vidas, da vida dos nossos amigos e de nossos parentes. [...] Os telefones celulares e os tablets reforçam o impulso ao registro e também aceleram o fluxo das informações e dos próprios arquivos, muitos deles compartilhados agora instantaneamente através das redes sociais. Assim, vamos nos tornando 'historiadores de nós mesmos', como afirmou Pierre Nora (1984), ou 'homens arquivísticos', segundo expressão de Fausto Colombo (1991). (RIBEIRO, 2013, p.24)

A menção que se faz aqui ao Instagram é apenas como ponto de partida, como plataforma que propicia novas experiências de produção de imagem e culmina em novas linguagens. Longe de qualquer pretensão de primor estético ou inovação no fazer fotográfico, as fotografias compiladas no trabalho prático *Vim, vivi e revi*, fruto da expedição fotográfica através do Instagram, encerram em si discussões atuais. Pretendem levar a novas perspectivas sobre a imagem e a palavra, numa análise da alteração radical das noções de memória e percepção, num sentido bergsoniano, e como veremos adiante, reiteram, reciclam, e atualizam o poder da narrativa.

1.3 Escrita no digital

Henry Jenkins, em sua teoria sobre a convergência midiática, considera os dispositivos tecnológicos que nos permeiam como "caixas-pretas". Computador, tablet e smartphone são como arquivos móveis que carregamos em nossos deslocamentos; armazenam nossos dados e registram as atividades que realizamos através deles (JENKINS, 2008). Toda comunicação, toda interação entre pessoas nas ondas do wi-fi, é registrada na incorporeidade das redes e fica salva nesse arquivo. Se antigamente era preciso datilografar e arquivar em gavetas – ou escrever em um caderno e guardá-lo –, com o smartphone os dedos datilografam na tela (*touch*) e o próprio aparelho armazena nosso texto, registrado e doravante perpetuado em um terreno cuja extensão foge do controle.

Como em guardanapos, pedaços de papel, blocos de notas, no digital a escrita se dá por e-mails, mensagens de texto, posts e comentários nas redes sociais (notadamente Facebook e Twitter, ou mesmo nas legendas das fotos publicadas no Instagram), "blocos

de notas” e outras ferramentas de texto de *smartphones* e computadores. Onde há janela de texto, onde é possível clicar ou digitar e escrever – e inscrever-se –, há escrita. O texto já não prescinde dos suportes físicos tradicionais: o próprio corpo escreve, tocando, clicando, gravando, apontando com o dispositivo.

A possibilidade de acesso a essas janelas de texto permite que os usuários recorram à escrita a qualquer momento, mesmo em movimento – basta ter bateria, para registrar, e conexão para compartilhar. A escrita sai do interior, do *indoor*, é facilmente operada enquanto se desloca, se espera, quando quer que surja um ímpeto ou uma inspiração. Essa abertura, essa exteriorização, assim como o Instagram o faz com a fotografia, leva a uma intensificação da prática do texto. Friso que, da mesma forma que não pretendo discutir sobre valor estético ou caráter inaugural da fotografia no Instagram, tampouco exalto ou comento aqui a “qualidade” e a potência do texto digital; apenas o enfatizo como exercício possível.

É fundamental salientar que, ainda hoje, cerca de duas décadas depois do surgimento da internet, e pelo menos dez anos depois de uma inserção mais significativa das redes no cotidiano de parte da sociedade brasileira, a adesão a essas tecnologias evidencia uma construção política e social: no Brasil continua mais prolífera nos grandes centros e é principalmente difundida entre os jovens. Segundo Martín-Barbero:

novas gerações que sabem ler e cuja leitura se acha atravessada pela pluralidade de textos e escrituras que circulam hoje, experienciam uma forte *cumplicidade cognitiva e expressiva* com as novas imagens e sonoridades, com suas fragmentações e velocidades, nas quais encontram seu próprio ritmo e idioma. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.49)

O caráter portátil e onipresente do digital propicia, nesse novo exercício da escrita, o registro do efêmero, fugaz, instantâneo, e a leveza e liberdade formal do texto. Não há regra imposta – exceto pelos corretores automáticos, que podem ser desativados – ou estilística, basta um lampejo, uma janela de texto na tela, e os polegares. Mesmo os polegares podem ser substituídos por comandos de voz.

Se acessar as ferramentas de texto ficou mais fácil, a escrita praticada com maior frequência não necessariamente leva a um maior grau de reflexão e profundidade. Tendo à mão qualquer dispositivo com o qual se possa digitar, a escrita “automática” e impensada pode criar uma tendência ao excesso de “eu”: descompromissadamente, despreziosamente, se recorre à escrita para “desabafar”, falar de si, atualizar os outros

sobre suas vivências, o que pode levar a um histrionismo egóico superficial, factual, banal, à “tagarelice do personalismo e à banalidade da auto-expressão narcisista” (JAGUARIBE, 2006, p.115). Ou então, e essa é a aposta presente na produção desse trabalho, a uma ordenação do vivido, a taxonomias de experiências, à produção de subjetividade do usuário-escritor, a um exercício mais literário – que caracteriza o autobiográfico e a auto ou *alterficção*, conforme definiremos no próximo capítulo.

A escrita de si no digital, na primeira década dos anos 2000, encontrou solo fértil – para criação e recepção, inclusive interação – nos *blogs*, que com o tempo e o surgimento de novas tecnologias e novos códigos da rede foram se diluindo e substituídos por outras plataformas, como o Twitter (com limite de caracteres), o Tumblr, e, atualmente, o Facebook. Os formatos também se modificaram: a escrita é mais arejada, mais breve, fragmentária, assemelhando-se por vezes a experimentos de poesia concreta ou a *hai-kais*.

Essas novas modalidades substituem o pacto com o efeito de real da narrativa tradicional. A presença do autobiográfico/ficcional na rede pode ser interpretada como movimento “para driblar, e brincar com a superficialidade contemporânea, uma estratégia de criação de novos ‘eu’” (AZEVEDO, 2008, p.33) em novos regimes de visibilidade, a depender da intenção deste novo escritor, de sua motivação criativa e dos recursos e aparelhos disponíveis.

2. APORTE TEÓRICO

Nascido e criado no interior
O mais velho de três filhos
Desde cedo comunicador

Falante, ligado, cantor
Fã da vida, das artes, das línguas
Ariano, iniciador

Aos 16 anos, ainda criança
Inventou de ir viver na França
Conhecer, conhecer, conhecer

Sentia que já conhecia seu mundo inteiro
Inventou de ir ao Rio de Janeiro
Ir viver e viver e viver

No meio do curso mudou de percurso
Resolveu ir viver na Argentina
Sua sina, aprender, apreender

E agora com tudo o que sabe e viveu
Gente e lugares que conheceu
Está pronto pra entrar em ação
Com imagens contar boas histórias
Com paixão ficar na memória
Deixar o mundo mais bonito

Por isso ele voa
Voa alto
Voa longe
Voa sem saber pra onde
Mas voa sem parar

(Texto do autor, 2014)

Essas estrofes bastam para situar a vida do autor deste texto, inscrevê-la no tempo. Vou direto à relação com a linguagem, que se desdobra, com o passar dos anos e a formação de um repertório intelectual e afetivo, rumo a uma experiência de vida intrinsecamente ligada à narrativa: sinto o mundo e crio através das imagens que me contam histórias; as percebo, registro, e passo adiante.

Quando criança, antes mesmo de começar a alfabetização, era estimulado por histórias, pela fantasia, assistindo desenhos na televisão, fitas da Disney de uma era pré DVD e muito pré 3D, ouvindo os cassetes da coleção “Era uma vez” e as músicas-histórias de Luís Tatit, Helio Ziskind e outros artistas do Grupo Rumo e da chamada “vanguarda paulista”, uma onda que ainda reverberava no início dos anos 1990. Todos

mais ou menos ligados à TV Cultura e a um projeto de produção de conteúdo não infantilizante, para crianças que eles não consideravam bobas.

Dessa primeira época da formação intelectual e pedagógica, no mais abrangente e menos limitante sentido do termo, me marcaram as histórias que se passavam em outros tempos e em outros lugares. Era fascinante para uma criança de 4, 5 anos, entender que Bela dizia “Bonjour, madame!” porque estava na França, que a França era outro país, outro lugar, onde as pessoas falavam de um jeito diferente, e se vestiam diferente, como Leonardo Da Vinci, que viaja no tempo e é recebido por Morgana em seu castelo no meio de São Paulo. Já eram indícios de tempo e espaço. Tempos depois, um requinte: era tudo mentira. Descobri que eram histórias inventadas. Mas, ufa, ainda tinha em que acreditar: a história da princesa Anastasia era verdade, e aqueles prédios coloridos com pontas muito coloridas eram Moscou, aquela torre de ferro fica em Paris e tem nome, Eiffel, e os vestidos dos bailes não são feitos por fadas-madrinhas, eram roupas de verdade que as pessoas usavam, diferentes das que eu via em Campinas – e mesmo na mágica São Paulo – porque estávamos em 1998 e eles, em 1900. Assistia também novelas. “O Rei do Gado” e “Torre de Babel”, que pareciam tão reais e eram inventadas. “Hilda furacão” e “Chiquinha Gonzaga” eram sobre pessoas que realmente existiram. “Terra Nostra” era inventada, mas mostrava São Paulo de verdade e histórias parecidas com aquelas dos avós de minha mãe, há muitos anos. Aprendia, então, presente e passado, hoje e antigamente: tempo passando em cada lugar, para os habitantes de cada lugar. E aprendia, gradativamente, a distinguir realidade, ficção e suas nuances. Como argumentam Martín-Barbero e Germán Rey em *Os exercícios do ver – hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, “a televisão ocupa lugar estratégico nas dinâmicas da cultura cotidiana das majorias, na transformação das sensibilidades, nos modos de construir imaginários e identidades”. (MARTÍN-BARBERO & REY, 2008, p.26). É “uma das mediações históricas mais expressivas de matrizes narrativas, gestuais e cenográficas do mundo cultural popular” (Idem). Um filho dos anos 1990, na América do Sul emergente, abrindo-se cada vez mais à globalização e à cultura de massas, comigo não foi diferente. É evidente como meu texto sempre foi impregnado dessa construção de imaginários da narrativa do cinema e da televisão.

A letra de amor

B letra de barranco que a gente ama

C letra de carinho

D é letra de detetive que pesquisa amor e carinho

E a letra de esquilo que roe o amor e carinho
 F é a letra de flor que perfuma o amor e carinho
 G letra de garrancho que garrancha nosso amor
 H letra de há que berra
 I letra de índio que fes a história do amor
 J letra de jabuti que anda lento
 K letra de Kiquo que quica
 L é letra de livro que melhora a leitura
 M letra de moleza que estraga nossa vida
 N letra de namoro que namora nosso amor
 O letra de orror que orivel!!!
 P letra de pimenta ai que quente!!
 Q letra de quadrado que ama quadradar
 R letra de rabisco
 S letra de sapo que fas uebt!!!
 T letra de terere
 U letra de uuuuuuu!!! Que assusta as pessoas.
 V letra de vinho velho
 Z letra de zuuumm!!!
 (Texto do autor, de 1999, em fase de alfabetização. Foi mantida a grafia original)

Além de todo estímulo e apoio investidos em casa, a escola foi fundamental. Na Escola Comunitária, na 1ª série, quando completávamos 7 anos, acontecia a Noite dos Bisavós. Depois de estudar durante todo o semestre sobre a colonização do Brasil, os imigrantes no Sudeste e entender histórias tão presentes na vida de todos nós, nesse dia levávamos objetos antigos de nossos familiares, levávamos, por que não, os próprios bisavôs e bisavós ainda vivos, fazíamos receitas do tempo deles e mostrávamos nossos conhecimentos aos visitantes.

Os alunos exibiam suas histórias. A grande maioria tinha a mesma origem, netos e bisnetos de portugueses ou italianos que chegaram ao Brasil e trabalharam no comércio ou nas fazendas de café. Mas alguns tinham histórias bem mais legais, tinham antepassados de muito mais longe, do Líbano, da Rússia, até do Japão. Outro requinte: o exótico. Histórias diferentes do comum são mais interessantes.

Fui motivado a perceber o belo, muito incentivado pelo senso estético de meus pais, que tinham uma floricultura e em casa conversavam sobre flores, plantas, ideias de arranjos e embalagens, projetos de jardins e casas. Comecei, então, a treinar o registro dessas percepções, experimentando diferentes possibilidades de expressão ao longo dos anos. Fui filho único até os 3 anos e quando nasceu meu irmão, fui à maternidade e ganhei um irmão e um gravador, o “Meu primeiro Gradiente”, a possibilidade de me comunicar, de me perpetuar. Fiz aulas de artes, e compulsivamente desenhava e pintava, por fases: casas, monumentos, as Sete Maravilhas do mundo, carros, vestidos de festa. Ganhei uma

câmera Yashica azul e comecei a tirar fotos dos objetos em casa, dos passeios com a escola, das viagens em família.

E então veio a escrita. Assim como a pintura, novamente em ritmo compulsivo, de importância talvez terapêutica. Escrevia histórias inventadas, cartas de amor, ideias de roteiros de filmes, diários – não diários, irregulares, fragmentários, folhas soltas, tudo guardado em incontáveis pastas, meus arquivos – sobre meus medos e desejos de adolescente, fantasias sobre o real. A escrita passou a ocupar meu tempo, invadiu meus desenhos, ganhava vida em guardanapos, cadernos escolares, agendas, computadores, bloco de notas do celular e nos bloquinhos que carrego comigo desde os 15 anos.

Aos 16, vivi por onze meses na França, um período em que realizei como que uma cobertura jornalística dos acontecimentos a 9 mil quilômetros de distância. Aos 18, mudei para o Rio de Janeiro, para a graduação, para iniciar minha vida adulta, mais autônoma com o passar dos anos. Por fim, aos 21, a nova viagem foi um ano em Buenos Aires.

O deslocamento e a desvinculação da família, da proteção materna, motivados por curiosidade de explorar o mundo e testar minha bravura, me levaram a empreender estas três odisséias. Para Jeanne Marie Gagnebin, a odisséia de Ulisses representa “a passagem da infância para a idade adulta”, quando a “mímesis mágica é substituída pela dominação racional” (GAGNEBIN, 2009, p.13) A doutrinação e o apagamento das singularidades, do ficcional, do lúdico, onírico, levam à “repressão da libido mais imaginária” (Idem). A narração dessas odisséias teve papel – e em muito papel – importante na resistência a essa pressão, na preservação do lúdico (e na conseqüente criação do ficcional) e ajudou na elaboração das vivências, funcionando como dispositivo de organizar, acompanhar e fazer respirar.

A produção narrativa, que mais tarde viria a culminar neste trabalho, se intensificou com a entrada na universidade. São algumas caixas repletas de cadernos e bloquinhos, onde há mais registros – ora de aventureiro, ora de sonhador, ora de autor – de meus percursos do que anotações sobre as aulas, prova de que a formação acadêmica no fecundo universo criativo da universidade, especialmente em nossa Escola de Comunicação, não se encontra unicamente dentro da sala ou inscrita em apostilas, lousas ou *powerpoints*. Além da vivência acadêmica, o processo de aprendizado e apreensão de saberes se estendeu extra-muros.

Foram anos narrados e intensamente registrados: com o primeiro smartphone, em 2014, a câmera se torna uma extensão do meu olhar, sempre acoplada ao meu braço, em

meus desbravamentos por uma cidade ainda em parte estrangeira. Retomo, então, minha experiência fotográfica da adolescência, e mergulho na potência das histórias imagéticas, o outro eixo da composição deste trabalho.

Depois de lapidar e aperfeiçoar o material através de seleção e edição ao longo de dois anos, ao analisá-lo a partir de outro ponto de vista, agora teórico, filosófico, veio à tona a percepção de que o entrelaçamento entre os registros literários e as fotografias – feitas com o celular, editadas e postadas no Instagram –, além de pretender criar um terceiro elemento, um código próprio do autor, conta histórias. As cenas narradas são e contam histórias. Assim, a concepção inicial da montagem e da motivação mesma do trabalho – criar uma espécie de cartografia dos sentimentos, que se apoiaria em pontas soltas, em disposição fragmentária, dando margem ao sensorial, a uma visada mais subjetiva – gradualmente cedeu seu lugar à ideia de reencantamento do mundo. Repovoar o imaginário (CALLIGARIS, 2013). Revelar, contar e recontar cenas. Ver e fazer ver histórias.

2.1 Imagens

No Instagram, sou um usuário: “diadeíndio”. No primeiro acesso, quando instalei o aplicativo e criei o perfil, não podia imaginar que se tornaria uma atividade tão presente e importante em meu cotidiano. Até então, era só mais um aplicativo. Sem refletir, escolhi como usuário o nome de música que ouvia repetidamente na época. Jamais cogitei que este se tornaria um projeto ao qual me dedicaria diariamente, que esse nome se tornaria uma marca, a ponto de me reconhecerem nos meios que frequento. “Olhá lá o diadeíndio!”, me dizem na faculdade, como que comprovando a teoria de Barthes, para quem “a fotografia é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’”. (BARTHES, 1984, p. 14).

São 3322 publicações. 408 seguidores. Seguindo 964. Usuário, portanto uso. Uso, produzo fotos, e reproduzo olhares meus e de todo meu repertório imagético introjetado. Sou um reproduzidor técnico. As imagens que produzo apontam para fragmentos do mundo, e mais materialmente, para coisas do mundo: nesse plano, bicicletas são bicicletas, casas são casas, sombras são sombras, fotos são tão-somente coisas representando coisas. Nesse nível, a imagem prescinde da relação do fotógrafo (usuário) com o dispositivo; para sua

apreensão pressupõe no receptor a consciência desse aparelho. Como na rede social, produtores de imagens (fotógrafos) são usuários de um dispositivo.

A câmera possibilita que, através de imagens, o produtor/reprodutor contorne sua narrativa, trace sua história e deixe sua marca no mundo. Ele também rastreia fragmentos das narrativas dos outros, como um *voyeur*. Perambulando pelo espaço urbano à procura de flagrantes da intimidade e pedaços da vida alheia, atualmente o *voyeur* encontra-se aparelhado e munido de uma ferramenta que possibilita a exposição constante: o *voyeur* hoje é o *cliqueur*. Independentemente da qualidade estética ou da intenção fotográfica, hoje o *cliqueur* é qualquer um. Todos somos fotocronistas, fotojornalistas das nossas próprias histórias. A instantaneidade de se clicar rapidamente, sem ensaio, sem planejamento, dá ao fazer fotográfico um sabor de flagrante.

Esse exercício da fotografia, essa produção de texto – leia-se “aquilo que é tecido” – tem valor como registro, como forma de memória. O mais pulsante nas imagens é o caráter fugaz e imprevisível de fotos não posadas (sem produção, sem combinados com os “personagens”, sem a possibilidade de demorar-se na composição) e a sensibilidade que elas criam e estimulam.

A influência dos dispositivos no cotidiano e seu poder de alterar os modos de viver e se relacionar na contemporaneidade são discutíveis. Debater sobre essa controvérsia, no entanto, não é o objetivo deste trabalho: falo do lugar de usuário.

As imagens já não são apenas um aparato complementar à narrativa da vida de um *heavy user*, aquele que usa os dispositivos fotográficos com muita frequência, como grande parte dos jovens em centros urbanos. Na verdade, as imagens são a própria narrativa. Passamos grande parte do dia com o celular nas mãos, prontos a produzir imagens, à espera de uma cena. Atualmente o celular é uma extensão do olhar, do braço, o dispositivo está implantado de forma tão intensa em alguns grupos da sociedade, adentrou a vida moderna com tamanha importância que tem mudado o deslocamento pela vida: o celular sempre na mão, atento, quando estou sem ele ou sem bateria é quase como se estivesse ausente, como se a impossibilidade de registrar significasse não ter vivido, experimentado. Vivo procurando essas cenas. As imagens mudam a percepção da realidade, a rotina, a sensação de viver, de estar pleno ou não, amparado ou não. Mudam a narrativa e a presença no mundo.

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (1994), analisa a representação e a reprodução como mimese. Segundo o autor, a imitação através da representação é manipulada para fazer sentido. Novamente, uma tríade: a tríplice mimética. No primeiro

nível de mimese, o autor colhe referentes para produzir (é quando se concebe); na segunda, a “trama” é refeita (quando se gesta) – trama como o tecido do texto imagético anteriormente citado –; por fim, na terceira mimese, o receptor completa o sentido e, por fim, a ideia (a criação, a imagem etc.) é parida. (RICOEUR, 1994). Depois de deformada, de modo a causar no receptor uma produção de sentido, a imagem não conta mais apenas uma história, não é mais somente um texto, já não é apreciada a partir de um ponto de vista e uma percepção unicamente estética. Ela já representou algo, já narrou uma história, e repetidamente reapresentada, agora a imagem passa de estética a estésica. A estesia é a apreensão das qualidades sensíveis emanadas das imagens, descrita pelo sentido que afeta o receptor (sujeito), que tem a partir dela uma experiência significativa.

Do objeto fotografado para o suporte, há uma transição, na qual atuam deformações e influências singulares. Depois dessa transição, o autor deforma o objeto até expressar o desejado. Ao deformar, a representação nasce.

A representação desestabiliza a normalidade do mundo imerso em imagens, e proporciona que nós possamos estranhá-las e fruí-las. Deformar é produzir. Ser autor é contar o mundo, escolhendo determinadas características para representar. Não é o objeto que é soberano, é o autor que faz escolhas para incidir sobre o objeto (o real). Captamos algo do mundo, do real, fazemos escolhas deformadoras, e lançamos essa criação para a leitura de outrem.

É interessante considerar a presença de significantes icônicos nas imagens publicadas no Instagram. Além dos objetos em si representados, das histórias narradas e das sensações estésicas geradas, essas imagens carregam referências ao repertório cultural, emocional, subjetivo do autor, e isso repercute na apreensão do leitor, que também chega para a sua interpretação com seu próprio universo icônico e imagético. Isso explica o fato de que muitas vezes as imagens dispensam legendas. Elas falam por si, e ecoam no repertório de significados daquele que vai apreendê-las, para quem elas serão reapresentadas.

As imagens que povoam nossos meios imagéticos se constituem, em grande parte, de ecos, repetições e reproduções de outras imagens, a partir do consumo das imagens presentes no grande repositório[...] na primeira (etapa da iconofagia), imagens devoram imagens; na segunda etapa, homens devoram imagens; e a última, imagens devoram os homens (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 53-55).

No primeiro nível da iconofagia, as imagens desgastadas são devoradas por novas imagens, que as reciclam. Mas instala-se um paradoxo: as imagens são feitas para vencer a morte. Neste contexto, as estratégias da imagem são análogas às estratégias da produção e da economia predatórias. A proposta para superá-lo é a antropofagia como estratégia de resistência ou o redevorar para resgatar. A iconofagia pura: imagens devoram imagens A representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no mundo, mas também uma rerepresentação das imagens pelas quais este objeto já foi representado. A antropofagia impura: imagens devoram corpos As coisas alimentam as não-coisas, uma vez que torna-se compulsório entrar nas imagens.

Quando consumimos a imagem, destruimos nossa criação. Mas a entregamos à interpretação – e subsequente deformação e rerepresentação – do leitor/receptor, o que nos possibilita renascer em nova configuração. Somos novas imagens, recicladas, criamos novos ícones. Imagens, são, nesse sentido, indomáveis: não pertencem a ninguém, são pura expressão das ideias que representam.

Em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam. [...] toda imagem se apropria das imagens precedentes e bebe nelas ao menos parte de sua força. [...] A força de uma imagem provém de seu lastro de referências a outras tantas imagens (BAITELLO JUNIOR, 2005, p. 95).

Pensemos na fotografia dos filmes de Almodóvar como ícone: suas cores bebem na fonte do imaginário latino, do México. Imortalizado por artistas como Frida Kahlo, que, por sua vez, tinha como ícone a tradição maia de adoração ao sol. Esse labirinto de referências é povoado por imagens que se devoraram. Os tons quentes, o vermelho e o amarelo tão caros a Almodóvar, a Frida e à arte latina, não os pertencem, são ideias de alegria, de calor, de uma vibração. São ícones.

2.2 Palavras

Imagem e palavra são indissociáveis há milênios na história da humanidade. Para refletir sobre a imagem, é inevitável um retorno às origens do pensamento ocidental. Por isso, na obra dos autores que pensam a imagem é frequente a menção a Platão. Os autores estudados para a produção deste trabalho, tais como Benjamin, Ricoeur, Sontag, Blanchot, entre outros, são fortemente influenciados pela obra de Nietzsche, que bebeu

da fonte do platonismo para repensar e subverter suas dicotomias, propondo novas formas de pensamento.

Para situar a reflexão sobre imagem e palavra no pensamento platônico-socrático, é preciso ir mais longe no tempo, até a Grécia arcaica. A palavra, então, era viva, do reino da *Phýsis*: *Mnemosyne*, a deusa da memória, tinha filhas, as musas *Kudos* e *Kléos*, que inspiravam os poetas entusiasmados (*entheos*, “com Deus”). Uma recebia a palavra emanada pelos deuses; a outra elevava a palavra dos poetas até os deuses.

A palavra era privilégio unicamente dos poetas, reis de justiça e sacerdotes. O presente englobava o que foi, o que é e o que será. A palavra estava ligada a uma função mítico-religiosa. Acreditava-se que os inspirados tomavam de duas fontes, *Léthe* (do esquecimento) e *Mnemosyne* (da memória). Tomavam toda a água da fonte do esquecimento e depois da memória, para esquecerem tudo e entenderem o que esqueceram e viram. A verdade era o não-esquecimento, *Alétheia*. Como não havia a escrita para registrar, só era verdade o que era dito (e lembrado), e só era dita a palavra divina.

Pode-se identificar em Simônides de Ceos, orador e poeta anterior a Platão, a transição da Grécia Arcaica para a Clássica. Simônides é emblemático da laicização da palavra. Antes, a palavra mítico-religiosa era uma potência, uma entidade. Com a laicização, vira um conceito. A palavra do poeta não era assinada, era dos deuses e para os deuses, para louvar ou censurar. Palavra cantada, sem criação nem assinatura.

Atribui-se a Simônides a frase “a pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala”. Simônides desenvolve a mnemotécnica, técnica de memorização, e passa a cobrar por seus serviços, “é o primeiro a fazer da poesia um ofício: compõe poemas por uma quantia de dinheiro”. (DETIENNE, 1988, p.59). A palavra, então, não é mais uma inspiração divina, não é sacra: tem técnica e pode ser acessada por quem se aventure a estruturá-la.

Platão retoma essa máxima em seus discursos de repúdio, não à toa, aos poetas e pintores, aos retores e sofistas – para ele, enganadores. “Para toda uma tradição, a pintura é uma arte de ilusão, um ‘ludíbrico’” (Idem). Para Platão, tanto a palavra quanto a imagem são parte do simulacro. “A palavra é imagem da realidade”, não a realidade em si. Daí imagem: *eikon*, ícone. No pensamento platônico-socrático, a vida era dividida em dois planos: o mundo sensível e o mundo das ideias. As imagens não são “reais”, constroem o simulacro – são cópias de cópias, de cópias. As palavras também estão no mesmo plano. Não são as coisas em si, são nomes para coisas, logo, ideias também.

No diagrama ou analogia de Platão, o mundo sensível se distancia do inteligível em uma linha dividida em três partes. A verdade e o verdadeiro conhecimento (*episthème*) da verdadeira realidade, são do mundo inteligível, estão no terço mais próximo de um princípio absoluto, do Bem. Nos outros dois terços está o mundo sensível, da *dóxa* (quase-conhecimento, do quase-ser), estão as imagens das coisas, as sombras, os sonhos, a imaginação dos homens.

Simônides anuncia o sofista, que Platão tanto viria a criticar. Enquanto a filosofia platônica “fala de”, os sofistas falam “para”. O objetivo da sofística eram *apáte* (engano) e *peithó* (persuasão), o que só foi encarado como negativo depois de Platão. Simônides, além da mnemotécnica, desenvolve letras do alfabeto para facilitar seu ofício de orador.

Para Platão, as coisas contêm valor em si. Ele estabelece verdade única para fugir da ambiguidade da *dóxa* (opinião). O oposto da verdade não é a mentira, é o que não existe. Segundo ele, tudo são cópias no mundo sensível das imagens do mundo inteligível. Por trás de uma caverna há outra mais profunda: cópia-ícone, cópia-simulacro e coisa em si.

O *logos*, que antes de Platão era da *phýsis*, da natureza, passa a ser “razão”, “discurso”. Com a sofística e a retórica, a palavra é instrumento humano. Platão, como o *logos*, pode dizer o ser. Sofística faz ser o que diz.

A palavra como ferramenta da linguagem, como código, é um sistema de signos e significantes, que identificam e nomeiam. Como toda construção de sentido, não é um fenômeno isolado, está inserida em um contexto social, político, histórico. Daí surgem diversas especificidades entre os idiomas e modos de comunicação de cada povo, como por exemplo, termos que variam segundo a entonação, ou que não existem em certas línguas pois não têm “sentido” em determinada sociedade, não comunicam, não significam. E assim vai se constituindo a cultura.

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*(1999), destaca o poder homogeneizante e simplificador da palavra, da nomeação dos signos, que acabam definindo a construção de singularidades individuais e conseqüentemente coletivas, desde o surgimento das primeiras sociedades, povos, reinos, países. Para ele,

esses mesmos signos não eram senão um jogo de semelhanças e remetiam a uma tarefa infinita, necessariamente inacabada, de conhecer o similar. Da mesma forma, mas com alguma transposição, a linguagem se dá por tarefa restituir um discurso absolutamente primeiro que, no entanto, ela só pode enunciar acercando-se dele, tentando dizer a seu propósito coisas semelhantes a ele, e fazendo nascer assim, ao infinito,

as fidelidades vizinhas e similares da interpretação. (FOUCAULT, 1999, p. 57)

Foucault defende que “a gramática é a exegese” e a linguagem, “a sintaxe dos seres”. (FOUCAULT, 1999, p.52) Em outros termos, a maneira como nos comunicamos, ordenando as construções de sentido e interpretações, e como estruturamos a hierarquia das palavras e dos discursos, nos definem e carregam significados sociais, históricos, políticos, para além da neurolinguística, dos processos comunicacionais cerebrais.

Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), retoma Marcel Detienne, estudioso da filosofia grega. Gagnebin articula a verdade em Platão à negação do plano do mítico, onírico, que se aproxima mais do autoficcional que trabalharemos adiante.

(Platão) desconfiava tanto da memória, instável e subjetiva, quanto dos encantos da narrativa e do *mythodes* – o fabuloso, o maravilhoso, o *mytheux*, na expressão de Détienne”. (GAGNEBIN, 2009, p.41)

De Platão a Descartes reinou a lógica da contradição, das dicotomias tais como verdadeiro e falso, essência e aparência, Bem e Mal, que levam à oposição entre realidade e ficção, importante neste trabalho. Lógica predominante até Nietzsche, que explorou a “mais alta potência do falso”, abalando as estruturas da verdade e propondo uma reviravolta no pensamento filosófico, que influenciou pensadores como Foucault, Deleuze e outros filósofos pós-modernos. Nietzsche propõe um novo regime de verdade, num sentido *extramoral*, que não censura ou renega a ficção, e por isso pode ser útil como horizonte de análise da escrita e da invenção de si.

2.3 Inventar: o autobiográfico e o autoficcional

“Somente pela capacidade de usar o que passou em prol da vida e de fazer história uma vez mais a partir do que aconteceu, o homem se torna homem.” Friedrich Nietzsche em *Considerações extemporâneas, de 1873*

Antes de destrincharmos o pensamento de Nietzsche acerca do ficcional, retornemos novamente aos gregos. Em *A escrita de si*, de 1983, Foucault traça um percurso dos textos em que se narra a própria vida partindo da Grécia antiga, com as

hypomnemata. Em entrevista a Paul Rabinow e Hubert Dreyfus, estudiosos de sua vida e obra, Foucault afirma que:

o aspecto que liga de maneira surpreendente a questão da *hypomnemata* e a cultura de si é o fato de que a cultura de si tem como objetivo o perfeito governo de si – uma espécie de relação política permanente entre o eu e o si. Os antigos desenvolveram esta política de si através de anotações exatamente do mesmo modo que os governos e aqueles que gerenciam empresas administravam através de registros. É deste modo que a escrita me parece estar relacionada ao problema da cultura de si. (RABINOW & DREYFUS, 1995, p. 272)

Essa espécie rudimentar de caderno, que se dava sob diversas formas, como livro de apontamentos, listagens, ou registros de anotações pessoais sobre o cotidiano e atividades administrativas – mesmo sem levar à reflexão e à “descrição de si”, mas reunindo, agrupando e ordenando o que se dizia e vivia – já era um esboço da “construção de si” própria ao gesto autobiográfico (Idem).

A repertorização do vivido se desenvolve sobretudo nos monastérios e entre as elites, durante toda a Idade Média; a partir da invenção da prensa, no século XV, a leitura e a escrita passam lentamente a fazer parte da vida das massas.

Em 1782 é publicada, postumamente, a autobiografia de Rousseau, escrita no fim de sua vida. *As confissões*, obra considerada inaugural do gênero autobiográfico, é balizada pela motivação do autor de justificar-se perante o seu tempo, um certo prestar contas. Rousseau se reafirma, “encontrando na narrativa de sua própria vida um caminho de manifestação do indivíduo ainda em construção no século XVIII” (TEIXEIRA, 2003, p.44). No século seguinte, precisamente 66 anos após a morte de Rousseau, nasce Friedrich Nietzsche.

No aforismo §40 de *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche afirma que “Tudo o que é profundo ama a máscara” (NIETZSCHE, 2001, p.51). A máscara, aqui, não tem a ver com falsidade, essa acepção está superada – embora demande um trabalho constante de desconstrução, pois está impregnada na cultura e na linguagem: *hypocrités*, termo grego para designar o ator, aquele que coloca a máscara, deu origem a “hipocrisia”, uma falha de caráter segundo a moral judaico-cristã. Quando convoca o leitor a explorar “a mais alta potência do falso”, Nietzsche reitera a possibilidade de a ficção existir sem estar relacionada à mentira – ela pode criar novas verdades, mais verdadeiras em seu próprio universo. Colocar a máscara é ser afetado pela profundidade dos fluxos e afetos que nos atravessam, é adotar a expressão artística para driblar a mediação dos sentidos que se

consolidam na linguagem, simplificadora e homogeneizante, que apaga as singularidades e reduz os afetos, levando ao clichê, ao comum.

A máscara é uma superfície expressiva avessa ao clichê pela qual podem

passar algo das forças e afetos inominados e selvagens que nos atravessam. Apontar para a própria máscara passa a ser uma estratégia cara à arte em seu combate contra a captura e empobrecimento da opinião. (FERRAZ, 2009⁴)

Por isso o mais profundo ama a máscara, pois a maior singularidade é única e só se expressa com a criação, com uma expressão própria. Não a da mentira, e sim a do falso na mais alta potência.

Nietzsche também cria o conceito de *pathos da distância*, que seria necessário adotar para falar de si. O *pathos da distância* implica uma distância do próprio eu, um pudor ao recontar o vivido. É “uma ‘força organizadora’” (BILATE, 2013, p.198), fruto da “necessidade de separação e de organização, partindo do reconhecimento de uma diferença” (Idem). É uma tomada de consciência, para “vacinar contra a ditadura do sentido que recobre a experiência levando a lugares-comuns que impedem algo de novo, inaugural” (FERRAZ, 2009).

Do *pathos* ao pacto, um salto até o século XX: Philippe Lejeune escreve, nos anos 1970, *O pacto autobiográfico*. Como o próprio autor define, “chamamos de autobiografia o relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1998, p.10). A ideia de pacto, segundo ele imprescindível para que haja a escrita autobiográfica, determina que o autor só pode relatar acontecimentos verdadeiros, para que, assim, o leitor possa fruir a obra sem desconfiança ou suspeita – obra que deve conter em sua capa o termo “autobiografia” sinalizado e uma foto do autor, que a assina e dá ao protagonista seu próprio nome. Lejeune, presidente da Associação pela Autobiografia e Patrimônio Autobiográfico, lança dez anos depois *O pacto autobiográfico (bis)*, e em 2001, *O pacto biográfico, 25 anos depois*. Ele expandiu, com o passar dos anos, os limites do *sine qua non* da autobiografia, tendo em vista a contestação que deu origem a discussões acaloradas sobre as tênues fronteiras entre ela e outros gêneros.

⁴ Fala da Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz, realizada durante o 1º Fórum das Imagens Técnicas, realizado em 2009 na Universidade Federal Fluminense. Disponível em <https://vimeo.com/9403934>
Acesso em 08/12/16.

O *autós* (da identidade do sujeito complexo) e o *bíos* (da continuidade desta identidade singular) podem marcar uma separação entre o eu-escritor e o eu escrito (GUSDORF, 1980). Entretanto, como garantir que na elaboração do vivido o vivente não ficcionaliza, como discernir o que resvala na ficção e o que é estritamente “real”? E mais: de que “real” estamos falando?

Serge Doubrovsky se fez essas perguntas e, parte como um desafio a si mesmo, parte em provocação às limitações da teoria de Lejeune (HIDALGO, 2013), cunhou o termo “autoficção”. Desdobramento flexível do autobiográfico, o gênero autoficcional “mistura a mentira com a verdade, num aspecto onde não importa saber onde começa uma e acaba outra, pois o jogo é a mistura” (AROSA, 2016, p.15). A única regra desse jogo é não se saber precisamente dos limites entre verdade e mentira, ficção e realidade, é deixar-se iludir (*in ludo* em latim, como “em jogo”). Doubrovsky, na quarta capa de seu romance autoficcional *Fils*, de 1977, afirma “Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo.” (DOUBROVSKY apud FIGUEIREDO, 2007, p.21)

A autoficção, ao contrário da autobiografia, que visa a contar toda a história de uma pessoa – e assim, elaborar e rever seu passado, fechando um ciclo –, é a escrita do presente. Engaja diretamente o leitor, através de uma escrita descentrada, fragmentada, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde. (FIGUEIREDO, 2007)

Da escrita à vida e da vida à escrita, a via é certamente de mão dupla, ou, mais do que isso, de encruzilhada, havendo tanto as muitas intensidades do vivido na escrita quanto as da escrita no vivido (PUCHEU apud AROSA, 2015, p.23).

O pensador e escritor Evando Nascimento, aluno de Jacques Derrida, em seu artigo *Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção* (2010), trabalha uma variação da autoficção, que adota uma subjetivação que passa também pelo outro: a *alterficção*. Para ele, “tudo o que sou, tudo o que somos, vem dos outros e das outras que nos conceberam, deram um nome, cuidaram e até hoje nos chamam” (NASCIMENTO, E.B. 2010, p.192). Esse conceito me parece pertinente na medida em que, além de romper a desgastada dicotomia entre ficção e realidade, abarca o outro, podendo, assim, oferecer novas perspectivas face ao solipsismo e ao predomínio do eu próprios da nossa sociedade. Além disso, a alterficção se adapta melhor a solos pós-modernos, porque é fluida, movediça, na chave da indeterminação.

Não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória [...] em seus textos os espaços brancos interrompem a continuidade discursiva, o que demonstra que a sintaxe tradicional não é mais possível. (VILAIN *apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 22)

A alterficção seria, segundo Nascimento, “uma autêntica ‘ficção do interlúdio’ (para citar Pessoa): lugar intervalar onde o “eu” se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede.” (NASCIMENTO, E. B. 2010, p.192)

A autora francesa Régine Robin, além do trabalho de autoficção em seus livros – em que seus personagens, como ela, vivem entre Paris, Nova York e Montreal, e questionam sua origem judaica e a relação com a Shoah – propunha já nos anos 1990 a *ciberficção*. Em seu site pessoal⁵, em uma aba denominada Rivka – nome ídiche pelo qual seus pais a chamavam na infância –, Robin dispõe cinco rubricas, cinco caminhos diferentes que o leitor pode seguir aleatoriamente, para completar o percurso da vida e da autoficção da autora, em “um espaço multidimensional que o faz (o leitor) passar de um fragmento a outro, sem nenhuma ordem pré- estabelecida”. (ROBIN *apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 22). Os itinerários são: *boîtes de vie, fragments* (caixas de vida, fragmentos); *bistrots; rue: poétique de la ville* (rua: poética da cidade) *envois* (envios, que são trechos de seus autores prediletos ou de cartões-postais diversos); *autobus 91*, textos sobre o itinerário do ônibus 91, da Estação Montparnasse à Bastilha, em Paris.

Segundo Robin, esse exercício foi inspirado pelo movimento surgido na França nos anos 1960 autointitulado OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, algo como *oficina de literatura potencial*), do qual faziam parte Raymond Queneau, Jacques Jouet e Georges Perec, entre outros. No terreno da pós-modernidade, a narrativa oferece ao autor inúmeras possibilidades de máscaras e de falsos a serem explorados “na mais alta potência”.

Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção [...] A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes (ROBIN *apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 22)

⁵ Disponível em <http://robin.uqam.ca/index.htm> Acesso em 08/12/16

As ciberficções de Robin surgiram antes mesmo da guinada dos *blogs* e *fotologs*, nos anos 2000, e das redes sociais como Twitter e Facebook, em que se fala sobre si de maneira formalmente livre, fragmentária, espontânea, mesclando experimentações, ironias e ficção, como já vimos. Esse exercício é uma boa mostra de como o caráter “democrático” e fluido das redes incentiva a escrita de si, e, sobretudo, o surgimento de novos modos de lembrar, escrever (registrar) e narrar – eixos deste trabalho.

2.4 Ordenar

Abordamos até aqui o poder de produção de subjetividade através da fotografia e a invenção de identidade através da escrita autoficcional. Há ainda um terceiro dispositivo criativo importante neste trabalho, um outro tipo de texto que não consiste apenas em palavras ou em imagens: a ordenação. Criando uma espécie de catálogo, de repertório do vivido, a ordenação pode ser vista como um “acabamento”, um desdobramento da imagem com a intervenção dos signos escritos. Como uma cartografia dos sentires e saberes, as ordenações, agrupam, classificam, como nas taxonomias, apontam para a máscara não impondo o individual, e sim expondo o mundo do indivíduo.

A linguagem nomeia e ordena o mundo operando na lógica da semelhança. Foucault chama de *convenientia* a “ordem da conjunção e do afastamento” que aproxima as coisas, fazendo com que “toquem-se nas bordas, suas franjas se misturem, a extremidade de uma designe o começo da outra” (FOUCAULT *apud* FUX & GOMES, 2013, p.229). Vizinhanças garantem semelhanças e vice-versa. Coisas convenientes têm relação de similitude que se instala no espaço, “em um círculo fechado, a partir do signo de parentesco” (Idem), e isso possibilita sua classificação.

Na literatura e nas artes, em toda atividade de reflexão e criação, uma das motivações, mais ou menos consciente, é ordenar o vivido, repertoriar os acontecimentos, criando espécies de arquivos de sentimentos, sensações, inspirações. Com essas impressões arquivadas – em diversas camadas, não que o acesso a elas seja necessariamente consciente e ininterrupto – organizamos um catálogo de referências, que influenciam nossa produção criativa. A classificação, ordenação por semelhanças e vizinhanças, é ao mesmo tempo agente e resultado desse processo: as taxonomias,

agrupamento de coisas em conjuntos, geram repertórios e são geradas por eles, como uma indexação que se retroalimenta e faz autoreferências.

Escritores, poetas, pintores, fotógrafos – artistas, em geral – recorrem às taxonomias, a enumeração em forma de listas, catálogos, coleções, para contar suas histórias. Jeanne Marie Gagnebin (2009) relembra o poema *Le vin des chiffonniers* (O vinho dos trapeiros), de *As flores do mal*, de Baudelaire, em que um catador de lixo (trapeiro é aquele que recolhe trapos ou papel pelas ruas) procura fragmentos assim como o poeta busca o acaso das rimas nos elementos da cidade para fazer poesia. Para além da relação do poema com o conceito de *rastros* benjaminiano, é interessante pensar essa coleta como modo de selecionar, ordenar, e dar sentido à experiência de vida. Ela cita Benjamin, que descreve o catador:

Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que quebrou, ele o cataloga, ele o coleciona [...] É o passo do poeta que erra pela cidade procurando a presa das rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no seu caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN p. 117, 2009)

O lixo de uns é o tesouro de outros. No processo de produção artística, recolher, selecionar, e reciclar o lixo é buscar no mundo, no cotidiano, peças que despertem o artista, que se destaquem da banalidade, cujas pontas rompam a superfície do comum. Elementos que mais ninguém, ou pouca gente, veja. Peças que valem a pena catalogar.

Na escrita, a enumeração remonta à oralidade. Desde os cantos de louvor aos deuses gregos até as trovas medievais narrou-se evocando os seres adorados, elementos da natureza e da vida humana. Na *Teogonia*, ou *Genealogia dos Deuses*, Hesíodo, em 1022 versos hexâmetros (métrica poética de seis pés) conta como o mundo surgiu a partir dos deuses, dos amores e lutas entre eles. No século VIII a.C., o *aedo* (cantor) entoava seus versos louvando Mnemosyne (memória), quando ainda não havia alfabeto, e criava listagens, e ordenava o mundo através dos “catálogos (listas de nomes próprios) que se oferecem como um espetacular jogo mnemônico” (TORRANO, 2007, p.11)

Com a Revolução Industrial e a chegada da chamada modernidade, os estímulos da nova cidade alteram os modos de viver e sentir, e conseqüentemente, de perceber e ordenar os acontecimentos. A escrita, na literatura e na poesia, é radicalmente influenciada pela velocidade e hiperestimulação do urbano. Retornando aos catadores de lixo de Baudelaire, a obra do poeta francês, considerado o fundador da poesia moderna,

encarna essa reviravolta, com seus “procedimentos de registro e aguçamento perceptivo capazes de monumentalizar o minúsculo, disposições estéticas para amplificar o feixe de sensações causado pelo fluxo convulso da paisagem urbana” (FABIANO, 2016).

Registrando o *passar, ver, notar e anotar*, fora de moldes pré-concebidos, Baudelaire expandiu as possibilidades da criação literária e abriu o caminho para os autores que o sucederam, ecoando desde os simbolistas, até os experimentos da poesia concreta (Semana de Arte Moderna de 1922) e dos autores contemporâneos, como Jorge Luís Borges. Em *O Aleph*, Borges descreve as visões que o narrador experimenta através de uma pedra (referência ao símbolo hebraico que representa a totalidade das coisas do mundo) encontrada no porão de uma casa, um prisma pelo qual se via tudo. Usando o verbo ver no pretérito perfeito, o autor cria uma lista e assume: “o que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei” (MACIEL, 2003, p.51).

Vi o mar populoso, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...] (BORGES apud MACIEL, 2003, p.51)

Na fotografia, os álbuns de retratos e coleções (físicas e digitais, como nas galerias de fotos do *Instagram*) também criam taxonomias, motivados pelo “impulso de registrar, consumir e se reabastecer” (SONTAG, 1981 p.171). Segundo Susan Sontag, o homem é um “consumidor de acontecimentos”, e apreende sua experiência de mundo através das fotografias, ordenando imagens em um sistema de sistema de informações, um esquema de classificação e armazenamento, “um interminável dossiê”.

Viver, ordenar e arquivar para não enlouquecer. Pessoas à margem do considerado normal, saudável, compreensível, que não se reconhecem num mundo de significações excludentes, que apaga as singularidades, encontram na repertorização de seu universo particular uma possibilidade de alento e de potência criativa. Não são raros os casos de artistas que produzem com essa motivação. Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) passou grande parte de sua vida em hospícios (no Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha, e na Colônia Juliano Moreira), onde produziu milhares de obras de arte: *assemblages*, agrupamentos de objetos que recolhia, e mantos e estandartes em que bordava nomes, datas e seus pensamentos.

Assim como Bispo, Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias, 1957-1993) era marginal – nordestino no Sudeste, homossexual, portador do vírus da Aids – e criou um arquivo de sua vida através de seus desenhos, pinturas, anotações, gravações. No texto “O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson” (2012), parte do catálogo da exposição “Leonilson – sob o peso dos meus amores”, realizada na Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2012), Maria Esther Maciel questiona:

Em que medida os objetos cotidianos podem contar a história de uma pessoa? Com quantas coisas guardadas, abandonadas ou esquecidas nos armários e gavetas se reinventa uma vida? Como se articulam arquivo e invenção no gesto de reimaginar o passado e catalogar o presente? (MACIEL, 2012, p.29)

Para Maciel (Idem), a obra de Leonilson constitui um projeto esboçado, que através de suas notas, rabiscos, listas, pode não formar uma narrativa coesa e contínua, mas “se basta como experiência”. Segundo ela, tal projeto “aponta para o que Roland Barthes chamou de ‘a preparação do romance’” (Ibidem, p.33), um processo que privilegia o processo do anotar no presente. O desejo da escrita captura o “texto da vida contemporânea”, para a preparação do romance, intrínseco ao presente, “o espaço por excelência da criação. O romance propriamente dito deixa apenas os rastros de seu esboço.”

2.5 Lembrar, sentir: memória e percepção

Uma vez mais, à Grécia Arcaica: para se chegar à verdade (*Alétheia*, o “não esquecimento”), era preciso lembrar e esquecer: tomar primeiro a água da fonte do esquecimento e depois da memória, assim se alcançava o conhecimento de tudo e se podia ser em plenitude.

No Teeteto, como disse, Sócrates, já estabelecendo essa relação entre a escritura e a memória, falava de um cunho de cera; numas pessoas, maior; noutras, menor; nalguns casos, de cera limpa; noutros com impurezas, ou mais dura ou mais úmida, conforme o tipo, senão mesmo de boa consistência, como é preciso que seja. [...] Diremos, pois, que se trata de uma dádiva de Mnenosine, mãe das Musas, e que sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso temos a lembrança e conhecimento enquanto persiste a

imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.33)

A palavra se torna laica. Platão desenvolve o pensamento que instaura a lógica da contradição. Até Descartes, cujo método enaltece a razão e a ciência em detrimento da emoção e do mítico, fabuloso, a percepção do mundo – e, logo, a memória vinculada a essa experiência – era “simples efeito de estabilizadoras leis da física, e, conseqüentemente, de um sujeito presente a si, dotado da capacidade de introspecção e de intelecção” (FERRAZ, 2010, p.25).

Quando a percepção passa a ser remetida a um organismo vivo, com sua fisiologia específica, torna-se inevitavelmente defectível, variável e – sobretudo – duracional. Ou seja: a modernização da percepção, caracterizada por uma incorporação (no sentido literal) da visão, parece ter tornado científica e filosoficamente incontornável repensar a temporalidade. Apreender imagens, perceber, conhecer, passam a ser encarados como processos dinâmicos que duram, instalando-se em uma temporalidade que se escoar ininterruptamente. Intervém, assim, necessariamente, na percepção o aspecto dinâmico, processual. Como veremos, percepção e memória passam a se entrelaçar. (FERRAZ, 2010, p.34)

No século XIX, Nietzsche aciona metáforas para a verdade, num esforço desmoralizante, e valoriza o esquecimento, “em uma época marcada por um forte impulso historicizante, por um evidente apego à memória, tratada (como ele mesmo criticou) em geral como monumento ou antiquário” (FERRAZ, 2010, p.15)

Nietzsche associava o esquecimento à digestão: esquecer é digerir, ruminar, por para dentro e transformar (*einverleibung*, em alemão), só assim nos livramos do ressentimento, aceitamos “o incessante escoar do tempo” (Idem) e estamos prontos para o novo.

Contemporâneo de Nietzsche, o francês Henri Bergson publica em 1896, coetaneamente à invenção do cinema, sua obra *Matéria e memória*, que, na esteira de Nietzsche, redefine o conceito de esquecimento e contribui para a construção de um novo entendimento do tempo e da memória. Assim como as artes, este trabalho está articulado nessa perspectiva, para a rememoração própria do fazer autobiográfico/autoficcional e para a expressão através da fotografia.

Visando a superar as duas correntes do pensamento em voga na época, o idealismo subjetivo e o realismo materialista, que opunham o sujeito e o mundo, Bergson constrói

um “entrelugar para o pensamento” (FERRAZ, 2010, p.35) criando novos conceitos de percepção e matéria.

Retomando Descartes, Bergson diferencia o corpo (coisa pensante), da matéria (coisa extensa). Matéria é corpo, universo, é um “conjunto de imagens interligadas e independentes”, ao contrário do pensamento platônica, em que matéria era cópia de cópia, era menos *ser*. A matéria é feita de átomos, faz parte de um campo de forças, átomo. Já a alma seria algo que não é corpo.

Se pensava que o cérebro era um “armazém” de memórias e que elas eram eliminadas. Se comparava o funcionamento cerebral com o de uma central telefônica do início do século, com cabos que são plugados e desplugados para cada operação. Bergson defende que, quando “esquecidas”, as memórias estão apenas “impotentes”: o corpo não está a atualizá-las. Ele acreditava que o homem saudável navega, modula entre níveis de elasticidade, daí o caráter plástico da memória, que se contrai e se dilata. A memória é vista como uma força ativa e plástica, um vislumbre da totalidade.

Atuam sobre essa concepção de memória a duração e a percepção. A duração em Bergson é a velocidade que atravessa a matéria e vai separando, discernindo coisas. A percepção é um misto entre apreensão de imagens do tempo e da memória, que correspondem a uma série de lembranças na impotência do passado, no *virtual* (não o “virtual” da internet, e sim o que é real sem ser atual). As lembranças na virtualidade formam o inconsciente, o que está em fluxo. A percepção aciona um esquema que convoca o inconsciente para preencher, atualizar a memória. Reconhecer é ter repertório de lembranças que podem entrar em ação para perceber: percebo esquemas e preencho com lembranças.

Bergson dota a memória de potência ontológica: somos tempo atravessando o espaço. A ideia bergsoniana de matéria como conjunto de imagens interligadas e de memória como fluxo está presente – em referências diretas ou em ecos mais sutis – no pensamento contemporâneo sobre fotografia e literatura. As imagens dialéticas e a metáfora do despertar em Benjamin são um bom exemplo desse diálogo.

A imagem dialética é aquela que une o já ocorrido, num relampejar, com o agora, e que “não instaura uma relação temporal entre o passado e o presente, mas uma relação dialética que salta ‘do que foi’ ao agora” (PERRONE, 2010⁶). É um momento do passado arrancado do fluxo histórico que é acionado e reatualizado no presente.

⁶ Disponível em <https://walterbenjamin cinema.wordpress.com/tag/dialetica/> Acesso em 08/12/16

Em *O livro por vir* (2005), Blanchot descreve o “tempo em estado puro”, o tempo “próprio da narrativa”. Reproduzo integralmente um excerto que engloba as ideias de imagem, percepção, e memória, articulando-as ao poder da narrativa.

O tempo é capaz de um truque mais estranho. Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo. Assim o passo que tropeça nas praças mal niveladas do pátio dos Guermantes é de repente – nada é mais súbito – o mesmo passo que tropeçou nas lajes desiguais do Batistério de São Marcos: o mesmo passo, não “um duplo, um eco de uma sensação passada... mas essa própria sensação”. Incidente ínfimo, perturbador, que rasga a trama do tempo e por esse rasgão nos introduz em outro mundo: fora do tempo, diz Proust com precipitação. Sim, afirma ele, o tempo está abolido, já que, numa captura real, fugidia mas irrefutável, agarro o instante de Veneza e o instante de Guermantes, não um passado e um presente, mas uma mesma presença que faz coincidir, numa simultaneidade sensível, momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração, Eis portanto o tempo apagado pelo próprio tempo; eis a morte, essa morte que é obra do tempo, suspensa, neutralizada, tornada vã e inofensiva. Que instante! Um momento “liberto da ordem do tempo”, e que recria em mim “um homem liberto da ordem do tempo”. (BLANCHOT, 2005, p.16)

O tempo, munido de “truques”, é irrefreável. A memória é fluida. Não se pode agarrar o tempo ou o real, mas se pode produzir imagens (SONTAG, 1981, p.157) que contenham um pouco de rastro e arquivem fragmentos de nossa história, criando narrativas.

2.6 Narrar e reencantar

Um passageiro de um voo que não pode pousar no aeroporto Nova York acaba descendo em Bangor, no Maine, um lugar precário e inóspito em 1966. Depois de passar pela imigração, vai ao banheiro e através de uma janela avista um Chevrolet Impala abandonado em um beco. Instantaneamente, a cena o transportou para uma tela de Edward Hopper, ou para um conto de Ernest Hemingway. Contardo Calligaris, em seu texto “O prazer da ficção”, descreve essa sua experiência para defender a ideia de que a narrativa tem poder de reencantar o mundo e repovoar o imaginário. Através da capacidade narrativa das artes, nossa experiência de mundo é entrecortada por cenas que identificamos e que nos contam histórias, e que se tornam nossa própria narrativa.

“Graças às narrativas que me antecedem”, afirma Calligaris, temos “a capacidade de contar nossa própria vida e enxergar o cenário de nossa vida como um cenário possível de uma história” (CALLIGARIS, 2013).

A narrativa foi a resposta moderna ao esvaziamento de significação do mundo. Mundo repovoado de significação pelas nossas histórias, pela nossa capacidade de contar histórias, pelas narrativas que somos capazes de produzir. (CALLIGARIS, 2013, p. 289)

O poder de reencantamento da narrativa é uma resposta do conceito de desencantamento de mundo, formulado por Max Weber na passagem do século XIX para o XX. Na Modernidade, religião e superstição foram substituídas pela razão, pela ciência, alterando as relações humanas e a experiência de mundo.

A intelectualização e a racionalização geral não significam, pois, um maior conhecimento geral das condições da vida, mas algo de muito diverso: o saber ou a crença em que, se alguém simplesmente quisesse, poderia, em qualquer momento, experimentar que, em princípio, não há poderes ocultos e imprevisíveis, que nela interfiram; que, pelo contrário, todas as coisas podem – em princípio – ser dominadas mediante o cálculo. Quer isto dizer: o desencantamento do mundo. (WEBER⁷)

Diversos pensadores das artes e da filosofia abordaram o desencantamento em seus estudos sobre a modernidade. Weber cria a metáfora da “gaiola de ferro” para caracterizar a modernidade como mantenedora de dispositivos de controle, com sua “disciplina, razão instrumental, pragmatismo calculista, que promoveria o desencantamento do mundo na medida em que negaria o mágico, místico, misterioso e oculto” (JAGUARIBE, 2006, p.20). A hegemonia da racionalidade “‘desencantou’ as dimensões mágico-misteriosas da existência humana, privando a realidade de sentido e convertendo a política em organização da sociedade como ‘mundo administrado’” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 32). Nesse mundo administrado, desencantado, “esse processo de desencantamento, segundo o conceito weberiano (*Entzauberung*) pertence, portanto, à história social coletiva e à história psíquica de cada indivíduo singular. (GAGNEBIN, 2009 P.30)

Para Sontag, o desencantamento, naquela que chamou de “era da descrença”, fortaleceu as imagens, pois “a própria realidade começou a ser entendida como uma

⁷ *A ciência como vocação*, de Max Weber, disponível em http://www.lusosofia.net/textos/weber_a_ciencia_como_vocacao.pdf

espécie de escrita, que tem de ser decodificada” (SONTAG, 1981, p.153). Na falta do mítico, do onírico, significamos o mundo por reconhecimento, associando situações que se assemelham, extraindo delas analogias, “o mesmo tipo de percepção que a fotografia estimula” (Idem).

O reencantamento pela narrativa se propagou em escala global a partir da virada do século XIX para o XXI, sobretudo graças à invenção do cinema.

Para reencantar, a cultura de massas tem sua produção – e reprodução – calcadas na retomada da narrativa no através das imagens, com o cinema e a televisão. Instala-se a tensão entre a arte – cuja ação poetizadora intervém para “combater a petrificação da normatividade, demolir a racionalidade instrumental e perfurar o déjà vu cotidiano” e o clichê (JAGUARIBE, 2006, p.24) – e o entretenimento popular, aliado ao sensacionalismo.

Presente no mito, na lenda, na fábula, no cinema, na conversação, “sob estas formas quase infinitas”, a narrativa

[...] está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas (BARTHES⁸)

Na abertura de *Aquarius* (2016) longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, depois de uma sequência de imagens da progressiva interferência humana na paisagem da praia de Boa Viagem, em Recife, a personagem Tia Lucia, em seu aniversário de 70 anos, diz que sua vida “daria um filme, um livro, ou uma música”. Essa cena carrega todo o poder da narrativa. O diretor, se apoiando na metalinguagem, fala do cinema no cinema, insere a narrativa dentro da narrativa, a História na história. Os cenários, figurinos, paisagens, flashbacks, mostram o vaivém do tempo narrativo. Com a visualidade e a narratividade do cinema, usando dispositivos que contam histórias, Mendonça Filho faz uma homenagem aos sentidos, à plástica, ao som (com os efeitos sonoros e a trilha), criando deslocamentos do tempo e desfechos em suspensão, que denotam a estrutura mais realista do romance. Como uma odisseia do autor em sua cidade, sua história, sua música e arquitetura, uma expressão de sua época e estética.

⁸ Roland Barthes, na introdução de *Análise estrutural da narrativa*, de 1966. Pdf disponível em <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/barthes-introduc3a7c3a30-c3a0-anc3a1lise-estrutural-da-narrativa.pdf> Acesso em 08/12/16

É comum vermos a vida como um filme, nos atermos à linha narrativa invisível. A narrativa cinematográfica penetrou a produção de subjetividade radicalmente. Em clichês como “passou o filme da minha vida” ou “minha vida daria um filme”, vemos um fio que costura os acontecimentos, os afetos, as experiências. Susan Sontag também refletiu sobre isso em sua obra.

Dizemos “parecia um filme” para explicar como era tão real [...] (As pessoas) sentem que são como imagens e que se tornam realidade através da fotografia. Como se o fotógrafo, reagindo a um sentido de realidade cada vez mais vazio, estivesse procurando uma transfusão, partindo para novas experiências e refrescando as anteriores. (SONTAG, 1981, p.155)

Em nossas vidas-filme, guardamos as lembranças e as visualizamos como fotografias – formando “um inútil catálogo de todas as imagens da lembrança”, como Funes, o memorioso – “interpretamos pessoas e eventos com os repertórios da ficção, atravessamos a cidade num nevoeiro de projeções fantasiosas e consumimos produtos embalados pelos desejos encantatórios da publicidade” (JAGUARIBE, 2006, p.99).

Agem sobre a narrativa as forças do imaginário. Beatriz Jaguaribe, em seu livro *O choque do real*, define imaginários culturais como “parte da realidade, nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens”. (JAGUARIBE, 2006, P. 16).

O francês Gilbert Durand dedicou sua obra à reflexão sobre o imaginário. No livro *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Durand conceitua o imaginário como uma atmosfera, como “aura” da cultura

Esta é a idéia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário. Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado (MAFFESOLI, 2001)⁹

O imaginário, segundo Durand, contempla a fantasia, o lúdico, o afetivo. No imaginário individual, se vê refletido, “no plano sexual, musical, artístico, esportivo, o

⁹ Entrevista de Michel Maffesoli, aluno de Gilbert Durand, à Revista Famecos. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123> Acesso em 08/12/16

imaginário de um grupo” (MAFFESOLI, 2001). Partilhar do mesmo imaginário, seria, então, fazer parte de um grupo, dividir uma linguagem, uma visão de mundo.

O imaginário romântico está impregnado no imaginário ocidental desde os romances em folhetins e ganhou força, sobretudo, com os filmes de Hollywood a partir dos anos 1930 (XAVIER, 2003, p.89) e as telenovelas.

As características do imaginário romântico são conhecidas: exaltação da imaginação, enaltecimento do indivíduo extraordinário, busca pelo insólito, maravilhoso e exótico, crítica ao raciocínio instrumental, culto ao amor como sublimação (JAGUARIBE, 2006, p.22)

As narrativas se apoiam no imaginário e o reforçam. No entanto, instala-se um paradoxo entre o imaginário, como base, e o realismo, como meio de propagar a narrativa. Visando a transmitir ao leitor/espectador aquilo que Barthes chamou de “efeito do real”, por um lado “tudo o que na vida se assemelha ao romanesco ou ao sonho é privilegiado” (MORIN, 1967, p.39), por outro, na literatura, no cinema e na televisão, inversamente, “as ações e intrigas romanescas têm as aparências da realidade. A cultura de massa é animada por esse duplo movimento do imaginário arremedando o real e do real pegando as cores do imaginário.” (Idem). Imaginário e realismo se retroalimentam, produzindo ficções que parecem realidades e realidades romantizadas.

A ideia de felicidade se torna o núcleo afetivo do novo imaginário [...] Ele espera o sucesso, o êxito, a prova de que a felicidade é possível. Assim, paradoxalmente, é na medida em que o filme se aproxima da vida real que ele acaba na visão mais irreal, mais mítica: a satisfação dos desejos, a felicidade eternizada. (MORIN, 1967, p.86)

Este trabalho evidencia uma produção textual e imagética – situada entre os limites do autobiográfico e autoficcional, expressão da matéria enquanto conjunto de imagens independentes e interligadas – profundamente influenciada pelo imaginário romântico que paira sobre as narrativas da literatura e do cinema. Tais narrativas ecoam nas narrativas de vida do autor, um *cliqueur*, um visor de cenas, um inventor de histórias. Que quando passeia pelo bairro, enxerga as histórias no passar do tempo. Quando viaja, espera as cidades dos filmes. Quando vivencia o amor, sofre por idealizá-lo, quando já o encontrou. Que sonha, mas bem acordado: “vencer não existe”.

3. PRODUÇÃO DO LIVRO

O projeto gráfico de *Insta dizer* foi concebido e executado pelo designer Rafael Rodrigues, utilizando o InDesign, software para editoração da família Adobe. O arquivo final tem 75 páginas, nas quais estão distribuídos 23 textos, 64 fotos e 8 fac-símiles de desenhos e escritos do autor.

A ideia da diagramação foi organizar as imagens de modo a deixar bastante espaço livre, páginas arejadas, que evitassem ao máximo poluir e confundir a experiência visual do leitor. Foram mantidos apenas os elementos considerados essenciais. Intencionalmente, as páginas não foram numeradas, as fotos não têm legenda e os textos não têm título, o que ajuda a enfatizar a ideia de unidade entre as peças, criando um código, uma linguagem própria, e também estimula um jogo com os limites entre realidade e ficção, primeira e terceira pessoa, autobiográfico e autoficcional.

Acrescentamos duas “marcas” ao projeto: um traço que une certas imagens, criando ao mesmo tempo um balanço e uma linha, como a linha invisível da narrativa de que já tratamos; uma tarja que destaca trechos dos textos. Essa tarja pode ser vista como uma deixa, uma dica para evidenciar as narrativas criadas através da escuta do som ao redor. As fotos contam histórias vistas, os textos, histórias pensadas ou ouvidas. Ruídos, sons, gritos: a audição também engendra histórias. Gritos também são linguagem e foram estímulos importantes para a criação da obra.

Gonçalo M. Tavares, em seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*, trabalhando com os conceitos de sensações e linguagem de Wittgenstein, propõe uma abordagem interessante do grito, “a forma menos verbal que existe; ou, se quisermos, o verbo grotesco, o verbo animalizado: o grito, eis que afinal se pode também constituir como descritivo. O grito descreve uma dor, relata uma dor. Podemos assim dizer que uma sucessão de gritos constitui uma narrativa, uma história contada pela boca de alguém, trabalhada pelos mesmos órgãos que trabalham a palavra. Uma narrativa de gritos poderá até, no limite, ser mais explícita do que uma narrativa de palavras.” (DEMASI, 2016, p.32)

3.1 Da produção textual

Os textos foram escritos coetaneamente ao período em que fui aluno da Escola de Comunicação (exceto um deles, de 2008), em diversas plataformas: manualmente, em cadernos, blocos, guardanapos, e digitalmente, no Word, no bloco de notas do celular e diretamente nas redes sociais. A concomitância com esse período não é coincidência: os

textos se fizeram necessários à medida que experimentei sentimentos, por vezes de solidão, por vezes de melancolia, e advieram do enfrentamento das dificuldades intrínsecas ao início da vida adulta. Foram arquivados, ficaram “em repouso” por anos, e a partir de 2015, com a aproximação do Trabalho de Conclusão de Curso, sabendo que os usaria, os resgatei. Passei, então, a selecionar e editar.

Na seleção, foram privilegiados aqueles em que se revela maior potência a narrativa. Pequenos poemas em forma livre ou textos mais próximos à crônica, expressam sentimentos, recriam cenas vistas e vividas, e inventam novas histórias. A disposição dos textos ao longo do livro pretende criar um ritmo, uma certa constância, intercalando textos em diferentes formatos e com intenções diversas para manter o leitor atento, curioso e intrigado. Há dois movimentos principais que se desenrolam desse carretel: um fio de cenas, dos textos mais longos, mais elaborados, e outro de impulsos, dos textos mais pulsantes, escritos “numa tacada só”.

Em alguns textos, faz-se menção às datas em que foram escritos ou em que as cenas narradas teriam acontecido. Foram intencionalmente mantidas (ou incorporadas) para instigar o leitor e sinalizar certas repetições. Por exemplo, há referências a Buenos Aires e um texto em espanhol; referências à França, palavras escritas em francês, um personagem francês; fala-se sobre o Rio, escreve-se *no* Rio, um Rio cinza. Esses textos exploram realidade e ficção, e verdadeiros ou não, foram inspirados pela experiência real da vida diária: comum, fabulosa, mitificada, dura, crua. Buenos Aires angustiada, Paris apática, Pão de Açúcar nublado, Cristo na capa de chuva, Ipanema sem bossa.

Em um percurso livre, aqui cada um tira suas cartas, liga seus pontos: relembra, duvida ou inventa.

3.2. Da produção fotográfica

As imagens foram produzidas com três aparelhos diferentes ao longo do projeto, que se iniciou em 2014. No primeiro ano, o smartphone utilizado foi o Motorola Moto G, que possui câmera de 5 megapixels. De junho a dezembro de 2015, foi utilizado um Iphone 4S, de 8 megapixels. De fevereiro de 2016 até o final do projeto foi utilizado um Iphone 5S, que tem a mesma potência, porém conta com sensor mais sensível e novas tecnologias que aumentam a qualidade das imagens produzidas, como o HDR (*High Dynamic Range*), um recurso que aumenta o alcance dinâmico da câmera e equilibra os

graus de exposição da luminosidade. Com o HDR ativado, o software da câmera mescla o melhor de três exposições na imagem final.

Todas as fotos do livro haviam sido publicadas anteriormente no Instagram. Parte delas foi editada previamente com o aplicativo VSCOCam, que disponibiliza filtros diferentes daqueles existentes no Instagram. Algumas foram tratadas apenas com as ferramentas de edição disponíveis no Instagram, e outras não foram tratadas, foram publicadas da maneira como foram clicadas.

A seleção das imagens teve início em 2015, quando montei um portfólio. Na época, tinha um total de 2 mil imagens, e selecionei 200. Até o atual momento, são 3345 fotos postadas em minha galeria no Instagram. A partir das 200 selecionadas anteriormente, fiz uma nova seleção e acrescentei as mais recentes, totalizando 64 fotos na versão definitiva.

A seleção *a priori* teve critério afetivo, segundo minhas preferências e referências estéticas. Depois, se deu alinhada ao conceito do projeto: foram priorizadas, então, aquelas que “contam histórias”, ou seja, imagens com maior potência narrativa. Não necessariamente aquelas de mais fácil “compreensão”, e sim aquelas que narram. Dentro dessa escolha foi possível identificar algumas linhas gerais. As imagens estavam nitidamente divididas em grupos: por cores (aquelas com predomínio de tons quentes, com bastante amarelo, vermelho, outras com mais azul e verde) e por temas (aquelas que brincam com jogo de luz, com sombra e movimento, fotos de pessoas pela cidade, fotos de objetos).

Nas fotos de cores, é visível a influência de um imaginário “latino”, *caliente*, de tons quentes, vibrantes. Vermelhos, amarelos, laranjas. As “cores de Frida Kahlo, cores de Almodóvar” estão também no Rio de Janeiro, em Campinas, em Buenos Aires. O cineasta espanhol Pedro Almodóvar afirma que decidiu que sua vida “estaria determinada pela cor, que se experimentaria pelo excesso de cor”¹⁰. A busca desses tons é ao mesmo tempo alusão e homenagem a esse universo.

A captura das cores reflete as intenções de cada clique, as sensações no momento do disparo e a estesia provocada em quem vê. Podemos encará-las como representações: o amarelo é o sonho; o bege, a nostalgia; o vermelho, o susto. Com a disposição dos grupos de fotos na mesma paleta de cor, visamos a dar mais potência à expressão dessas sensações.

¹⁰ Disponível em <http://www.mood.com.br/almodovar/> Acesso em 08/12/16

Além do critério cromático, criamos agrupamentos com certas imagens, espécies repetindo-as e criando “zooms” para evidenciar determinados elementos da composição das fotografias.

Assim como nos textos, há dois movimentos predominantes nas fotos selecionadas: as narrativas e aquelas que ordenam, privilegiando signos, palavras escritas, objetos. Que criam um catálogo das informações observadas, destacadas do fluxo cotidiano, como nas taxonomias de Leonilson e Bispo do Rosário. Podemos encontrar grupos: pessoas, janelas e vitrines, signos.

O olhar direcionado a identificar e catalogar remonta à infância, marcada por dois livros – curiosamente, um foi presente da mãe, o outro do pai. Cada um escolheu um tipo de livro que contemplava um aspecto da minha personalidade, que estimularia os interesses que já demonstrava ter aos 8, 9 anos. Minha mãe me deu *O guia dos curiosos*, uma espécie de enciclopédia de conhecimentos gerais, dividida por áreas do conhecimento: história, geografia, política, artes, personalidades. Essas curiosidades me auxiliaram na construção de um repertório de saberes e de uma postura curiosa e atenta frente ao mundo, desde cedo.

Já meu pai me deu *O design do século*, um grande catálogo que mostra a evolução do design nas artes, ao longo do século XX, e justamente por seu formato de catálogo que me lembrei dos livros importantes na minha formação. Este livro, em especial, foi fundamental para meu entendimento das diferentes estéticas artísticas, do desenvolvimento das artes – do desenho de moda, mobiliário, arquitetura, propaganda, automobilístico – e para incutir uma percepção sobre a história e a passagem do tempo. Através dele, pude reconhecer nas ruas, no mundo, diferentes estilos e influências, e isto foi definidor do meu modo de ver e viver. As imagens de figuras (objetos ou pessoas), alinhadas lado a lado, evidenciavam as mudanças no design com o passar das décadas, essa disposição tornava perceptíveis as diferenças e facilitou meu aprendizado e apreensão pelo olhar. Meu fazer fotográfico, buscando estilos, épocas, referências, e também meus esboços de figuras são tentativas de criar um catálogo do mundo: identificar, registrar e organizar para significar. Entender meu percurso, meu tempo, minha cidade.

4. CONCLUSÕES: SOBRE CLICHÊS E RASGÕES POÉTICOS

Quando terminava de escrever este trabalho, vi pessoas compartilhando seus *2016bestnine*, uma colagem de suas nove fotos mais curtidas em 2016. Curioso, fiz o meu também. Minhas 1123 publicações tiveram 13.829 curtidas. As fotos, momentos com familiares, fotos de paisagens e animais. Mesmo com tantas fotos inusitadas, imagens estranhas, capturadas de ângulos incomuns, de situações incomuns, aquelas que mais afetam, como afirmou Jeanne Marie Gagnebin¹¹, são as que geram afeto. Concluo que mesmo com o poder da narrativa contida nas imaginárias, o afeto é imbatível. Fotos que demonstram ternura são as mais curtidas.

Isto me leva a pensar no rasgão poético. Em *O que é a filosofia* (1991), Gilles Deleuze cita uma metáfora de D. H. Lawrence: os homens não cessam de fabricar sombrinhas, em cujo interior traçam seu *firmamento* de convenções. O poeta, então, segundo Deleuze,

produz um rasgão, uma fenda por onde irá passar “um pouco do caos livre e ventoso”. Na brusca luz que irrompe pela fenda, certas divisões aparecem: as imagens. Multidões de imitadores e comentaristas remendam grosseiramente esses rasgões poéticos, com opinião – comunicação. Será sempre necessário que venham outros artistas retomar o gesto violentamente poético restituindo a seus sucessores a incomunicável novidade que já não se podia ver. O artista luta menos contra o caos, ao qual se alia, do que contra os clichês [...] Tal tarefa deve ser sempre recomeçada, nunca está garantida. A tela nunca está em branco, já está povoada de clichês. (FERRAZ, 2009)¹²

Durante o processo de produção deste trabalho, aliado ao caos, precisei recorrer à obra de grandes pensadores e pensadoras para desnudar meu firmamento de convenções e sair de um lugar de ingenuidade e ressentimento. À medida que estudava, fui editando o material que já tinha e criando novos textos e fotos, mais consciente, mais afastado – ainda sem conhecer o pathos da distância, a teoria já me incitava a praticá-lo –, determinado a deixar de lado a (melosa) melancolia e o (tedioso) confessional. Foi nesse

¹¹ Entrevista disponível em https://www.youtube.com/watch?v=b_v0-t2vnWY Acesso em 08/12/16

¹² Fala da Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz, realizada durante o 1º Fórum das Imagens Técnicas, realizado em 2009 na Universidade Federal Fluminense. Disponível em <https://vimeo.com/9403934> Acesso em 08/12/16.

sentido que evoluiu a produção. Passei a questionar meu olhar, a investigar os rumos da minha imaginação, buscando novas máscaras por onde passem novos afetos.

Escrever, editar e montar o *Insta dizer* foi produzir em mim esse rasgão de que fala Deleuze. Pesquisar, estudar e escrever este relatório foi uma tentativa de compreender minha linguagem, meu imaginário, e articular tudo o que foi apreendido para, quem sabe, produzir rasgões com meus textos, fotos e com os conceitos dos autores que me inspiraram.

Acompanhar e analisar o outro lado dessa história – a apreensão de quem vê ou lê, possíveis rasgões ou inevitáveis clichês – pode ser o próximo passo.

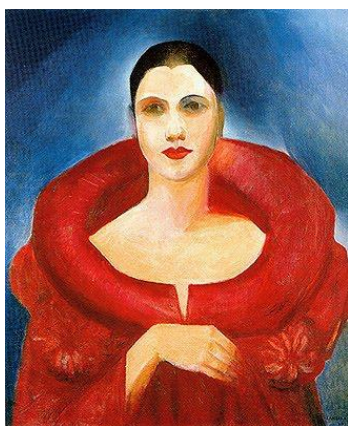
5. IMAGENS-REFERÊNCIA



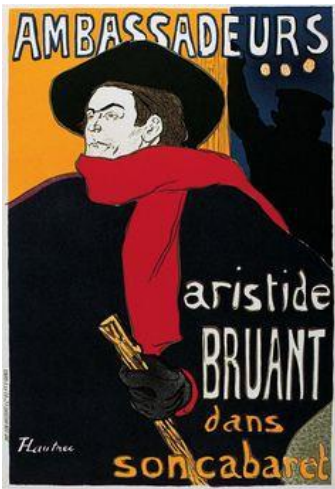
Cena de *O deserto vermelho*, filme de Michelangelo Antonioni, 1964



Cena de *Tudo sobre minha mãe*, filme de Pedro Almodóvar, 1998



Auto-retrato ou Manteau Rouge, Tarsila do Amaral, 1923



Ambassadeurs, Henri de Toulouse-Lautrec, 1892



Nighthawks, Edward Hopper, 1942



The Dessert: Harmony in Red (the red room), Henri Matisse, 1908



“La casa azul”, casa de Frida Kahlo, Cidade do México



“A casa futurista”, projeto de Mário de Camargo Penteado, 1934, em Campinas, cidade natal do autor. Janelas em forma de escotilha, formas e desenho do terreno aludem a um barco. Localizada em rua cara ao autor, na esquina da floricultura de sua mãe.



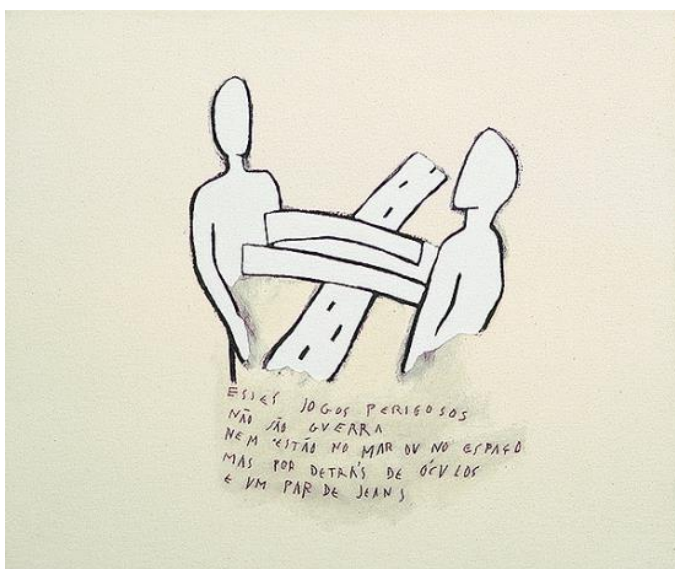
Casa estilo bauhaus. Projeto de Walter Gropius, 1926. Dessau, Alemanha.



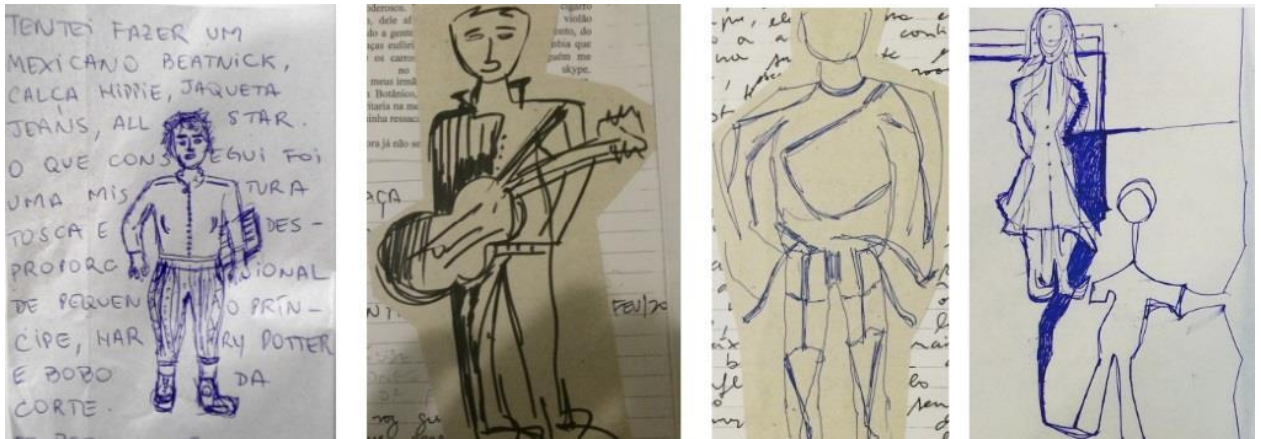
Milano (Studio di Aldo Rossi), foto de Luigi Ghirri (1989)



Etiquetas do *Inventário terreno*, obra de Arthur Bispo do Rosário (1909-1898)



Jogos perigosos, Leonilson, 1990



Desenhos do autor



Fac-símile das páginas 138 e 139 do livro *O design do século* (Michael Tambini, São Paulo: Ática, 1999)

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AROSA, Guido Vieira. *Literatura e testemunho: discussão prático-teórica do tríptico homossexual, abusado, doente*. Monografia de especialização. PUC-Rio, 2016.

BAITELLO JR, Norval. *A era da iconofagia – Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

O prazer do texto, São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

A preparação do romance: da vida à obra, volume 1". São Paulo: Martins Fontes, 2005

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

“O narrador” in *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996

A modernidade, Lisboa: Assírio & Alvim Ed.,

BLANCHOT, Maurice, *O livro por vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALLIGARIS, Contardo, *O prazer da ficção* in *Tertúlia, o autor como leitor* org. Tiago Novaes, São Paulo: Edições Sesc, 2013.

DEMASI, Maria Antonia, *A máquina de fazer velhos: a literatura como objeto de reflexão sobre o envelhecer*, dissertação de mestrado em Gerontologia Social, PUC-SP, 2016.

DETIENNE, Marcel. Os mestres da verdade na Grécia Arcaica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

FABIANO, Marcus, A poesia de hoje, Sibila revista de poesia e crítica literária (Disponível em <http://sibila.com.br/critica/a-poesia-de-hoje/12765>).

FIGUEIREDO, Eurídice *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*. Juiz de Fora: *IPOTESI*, Revista de Estudos Literários da UFJF. Juiz de Fora: 2007.

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERRAZ, Maria Cristina Franco, *Homo deletabilis - corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI*, Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *Lembrar, escrever, esquecer*, São Paulo: Editora 34, 2009.

JAGUARIBE, Beatriz, *O choque do real*, Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

JENKINS, Henry, *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

MACIEL, Maria Esther, *As vertigens do paradoxo*, in *Tertúlia, o autor como leitor* org. Tiago Novaes, São Paulo: Edições Sesc, 2013.

Leonilson: sob o peso dos meus amores. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012 (co-organizado com Carlos Eduardo Bitu Cassundé e Ricardo Resende).

MACHADO, Arlindo *A fotografia sob o impacto da eletrônica*. In: SAMAIN, Etienne. (Org.) *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec e Senac São Paulo, 2005.

MAFFESOLI, Michel, “O imaginário é uma realidade” entrevista à Revista FAMECOS, nº15. Porto Alegre: 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán, *Os exercícios do ver - hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, São Paulo: Editora Senac, 2001.

MORIN, Edgar, *Cultura de massas no século XX*, Rio de Janeiro: Forense, 1967.

NASCIMENTO, Evando. *Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção*. Cadernos de Estudos Culturais, v. 2, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich, *Além do bem e do mal*, Trad.: Márcio Publiesi, Curitiba: Hemus, 2001.

PERRONE, Claudia Maria. *Walter Benjamin e Sigmund Freud: a psicanálise do despertar*, pesquisa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UFRGS, Porto Alegre: 2010 (Disponível em <https://walterbenjamincinema.wordpress.com/tag/dialetica/>).

RIBEIRO, Ana Paula Goulart, *Televisão, memória e narrativas biográficas de celebridades*. In: Revista da Compós, 2013.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa. Tomo I*. Campinas: Editora Papirus, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio *A escritura da memória, Remate de Males*, Campinas: 2001

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

Ensaio sobre a fotografia, São Paulo: Arbor, 1981.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante, *Escrita autobiográfica e construção subjetiva*. Revista Famecos, Porto Alegre: 2003.

TORRANO, José Antônio Alves *Teogonia, a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2007.