

FANTASMAS TRANCADOS NO PORÃO: LACUNAS COMO POSSIBILIDADE DE CRIAÇÃO POÉTICA

Luciane Silva Bucksdricker

Resumo: A partir da noção de casa, do que ela guarda e “secreta”, este artigo procura perceber como se misturam memórias e imagens na formação de um trabalho de instalação que envolve projeção de slides e objeto. Partindo de uma hipótese de que a imagem negada traz a necessidade de preenchimento das lacunas geradas, analiso a produção de um trabalho poético.

Palavras-chave: Casa. Fantasmas. Lacunas. Imagem. Memória.

GHOSTS LOCKED IN THE BASEMENT: GAPS AS A POSSIBILITY OF POETIC CREATION

Abstract: Based on the notion of home, of what it keeps and secret, this article seeks to understand how memories and images are mixed in the formation of an installation work that involves the projection of slides and objects. Starting from a hypothesis that the denied image brings the need to fill the gaps generated, I analyze the production of a poetic work.

Keywords: House. Ghosts. Gaps. Image. Memory.

Toda casa pressupõe uma construção destinada a habitação de alguém. Essa parte arquitetônica nos parece fácil de compreender. No momento em que alguém vive nessa casa, ela se transforma e cresce. A casa é como um ser vivo que “secreta” lembranças. O secreta aqui assume tanto o sentido de expelir, secretar, quanto o sentido de secreto, de segredo em um movimento de revelar e esconder. A casa se torna uma entidade, com o passar dos anos ganha entranhas mais profundas, esconderijos e passagens secretas. Ela se entorta, se modifica conforme seus habitantes também se modificam. Acolhe as alegrias e as noites em claro na escuridão incessante.



A casa habitada possui objetos, cheiros e histórias. Possui identidade própria. Livros marcados e com dedicatória. Cartas perdidas. Coleções intermináveis. Fotografias-objeto. Mesa com marcas de canecas de café. Rastros, restos e pistas que se revelam àquele que bem procurar.

Como podemos ter acesso a esse espaço doméstico? Imagens e objetos, com certeza podem revelar pistas, e palavras nos ajudam na capacidade de imaginar o que está por trás da superfície de todas essas imagens. Texto, imagens e objetos intrinsecamente enredados em uma teia narrativa, trabalham em colaboração para contar essa história complexa de perda e desejo, ausência e presença, segredo e revelação.

Como remexer no reprimido de uma casa? Como desvelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo? Como um paleontólogo que escava ou como um psicanalista deixando que a casa os narre e apenas escutar.

SOBRE DESEJOS E FANTASMAS E UMA CONVERSA COM BARTHES

Quando alguém morre o luto é inevitável. O corpo passa por uma enxurrada de sensações até então desconhecidas. De repente, toda a energia que era investida naquele objeto de afeto não tem para onde ir e nossa mente é tomada por milhares de imagens; memórias e lembranças, muitas que nem imaginávamos que tínhamos. Possivelmente, modificamos algumas lembranças, tornando-as mais agradáveis ou desagradáveis do que quando aconteceram na época. A memória, como sabemos, é falha, e trabalha por caminhos conflitantes. Memórias inventadas. A ausência do objeto de afeto transforma-se na maior presença já antes vivida.

O luto funciona como o fantasma de um membro amputado. É retirada de nós a presença de algo que sempre esteve ali e de repente, o corpo e a mente, de supetão, precisam aprender a lidar com a falta. Em um primeiro momento corpo e mente, acostumados com o membro, esforçam-se para utilizá-lo da mesma maneira. É preciso que o corpo se acostume primeiro com a ausência do membro, para que possa se adaptar ao novo padrão.



DE QUANTOS ECOS SE FAZ UMA CASA?

Mariano, personagem do livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, do escritor português Mia Couto, volta para sua terra natal na África do Sul, para o velório de seu avô, que carregava o mesmo nome que o seu. Chegando à casa de infância se depara com memórias e sua família. Mariano, em certo momento do livro, começa a receber cartas anônimas, nas quais pedem a ele “entre na sua casa e vá deixando que a casa entre em si”. E afirmam que ele aprenderá que “cada homem é todos os outros”, não só os vivos, que são as vozes, mas também os mortos, que são os ecos.

CRESCI EM UMA CASA SEM MEMÓRIAS.

Durante muito tempo, não compreendia por que os registros fotográficos de quando eu era criança eram poucos. Enquanto meus colegas pareciam ter documentados todos os momentos da infância, eu tinha uma foto aqui, outra lá, que não se encadeavam para contar uma história completa. Com o passar do tempo, soube pelo meu pai da existência de um irmão que falecera antes do meu nascimento. Aos poucos, como toda criança, fui querendo saber mais sobre esse personagem tão distante, mas que parecia ao mesmo tempo tão próximo. Afinal, através dos relatos de meu pai, eu ganhara um irmão mais velho.

Soube que falecera aos dois anos de idade sem motivo aparente. Da noite para o dia, desapareceu. Durante muitos anos, minha mãe registrou os melhores momentos da família em slides. A paixão pelas imagens era tanta que adquiriu um projetor, e com ele, ela e meu pai, faziam sessões para família nos fins de semana.

Quando seu primogênito morreu, minha mãe encarou o luto diferente do que a psicanálise descreve como usual. Ao invés de se apegar a todas as coisas do filho, preferiu nunca mais olhá-las. Nunca mais voltou à casa onde vivera com ele. Após a morte do filho, minha mãe exilou-se em um quarto na casa de minha avó e só saiu de lá para uma nova casa, em um outro bairro, uma casa que, segundo ela, não tinha memórias. Será possível resetar memórias? Será possível começar do zero?

Na casa nova, minha mãe teve mais dois filhos. Uma casa nova, uma família nova e memórias velhas trancafiadas em um sótão (ou seria um porão?). Nesse sótão, um porão metafórico, estavam também os slides da família que nunca foram mostrados aos novos filhos. Acredito que, numa tentativa de fazer



tudo diferente, foi negado para mim e para meu irmão o direito de nos tornar imagem e não fomos registrados fotograficamente como o mais velho. Mas algo maior girava em torno dessa decisão. Alguma coisa na imagem congelada, que nega o direito ao esquecimento, começou a incomodar minha mãe após a morte de meu irmão mais velho. Eu e meu irmão crescemos com poucas lembranças fotográficas e muitas perguntas. Depois de alguns anos, um dos filhos adoeceu emocionalmente. Minha mãe não pareceu surpresa. Viu no filho seu próprio adoecimento. O acalmou, o acalentou e a partir daí tentou dividir sua dor para que o outro pudesse entender a sua própria. Deu ao filho o direito a um passado. Entre tantas memórias do passado, resolveu abrir e compartilhar os slides de família. Memórias que de alguma maneira também eram dos filhos e que quando reveladas, fizeram com que a vida tivesse mais sentido e uma narrativa.

A FOTOGRAFIA - OBJETO: FANTASMAS QUE VIVEM NAS NOSSAS CASAS

No último livro escrito por Roland Barthes (redigido em 48 dias durante o ano 1979), e publicado após a sua morte, *A câmera clara* (1984), um texto teórico e conceitual é mesclado a um texto afetivo carregado de experiências pessoais. O autor não tinha intenção de escrever uma análise teórica da fotografia, mas sim discorrer sobre pontos que interessavam pessoalmente a ele. O luto que sofre pela perda da mãe é o mote para a escrita do texto. Parte desse luto é exposto e compartilhado com o leitor. Como Ronaldo Endler nos diz em seu artigo de 2006 *Para reler a Câmera clara*:

Se Barthes não pretendia ter seu livro ligado as teorias psicanalíticas, eu não vejo como abordar de outra maneira [...] numa relação deste tipo, a foto não chega a ser portadora de uma mensagem, apenas apresenta algo, confronta. E aquele que olha não interpreta, é confrontado (ENTLER, 2006).

A câmara clara é um texto repleto de manifestações subjetivas do autor e relatos pessoais de sua experiência com “certas fotografias” escolhidas por ele, que deixa claro que seu ponto de vista não é o de um produtor (*operator*), também não pretende falar como aquele que é representado pela fotografia (*spectrum*), mas como observador (*spectator*). Mais precisamente, um observador comandado pelo desejo e que se assume ligado afetivamente às imagens escolhidas, nos trazendo



uma teoria da fotografia para ser sentida e colocando em posição desconfortável leitores que buscam pensar a fotografia como algo mais técnico. “O afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irreduzível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto” (BARTHES, 2013, p. 38). Na minha poética, tanto na prática artística como na produção teórica, cerco a fotografia por diferentes vias das de Barthes, pois nossa experiência do fazer é distinta, isto é, enquanto falo de um lugar que ele denomina de *operador*, aquele que constrói a imagem, ele fala do lugar de espectador. Entretanto, apesar de ser a produtora da imagem, também me considero a observadora, aliada à posição de Barthes, que busca decifrar e se deixa ser afetado pela imagem simbólica que olha, e é neste momento que meu pensamento entra em consonância com o do citado autor: o cordão umbilical que nos une as imagens analisadas/produzidas.

UM PUNCTUM NA AUSÊNCIA

Em *A câmera clara*, Barthes define as noções de *studium* e *punctum*. *Studium*, palavra latina que significa “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2013, p. 34). E o *punctum* da fotografia, que é esse acaso que na fotografia me fere, aquilo que eu acrescento à imagem e que, no entanto, já está lá.

A fotografia é a imagem viva de uma coisa morta. Toda fotografia é um certificado de presença (BARTHES, 2013, p. 98), e de ausência, podemos complementar. Susan Sontag, que compartilhava das impressões de Barthes sobre a imagem fotográfica, afirma esse pressuposto nos dizendo:

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência (SONTAG, 2011, p. 26).

A inspiração de Barthes para escrever seu livro foi a fotografia de sua mãe menina em uma estufa, que ele opta por não apresentar, apenas descrevê-la, acreditando que não enxergaríamos nela o que lhe afeta, pois para o autor isso é da natureza privada do observador e informado por vivências pessoais. Barthes afirma que é nessa fotografia - uma menina de cinco anos - que ele consegue reconhecer sua mãe. O escritor americano Paul Auster em seu livro *A*



invenção da solidão, narra o contato com fotografias de seu pai, que ele nunca havia visto até a sua morte, também discorre sobre uma estranha sensação de encontrá-lo pela primeira vez e que, enquanto olhava as fotos, seu pai não estava morto, mas suspenso de algum modo “encerrado em um universo que nada tinha a ver com a morte, no qual a morte nunca poderia entrar” (AUSTER, 2019, p. 21).

Ao observar um dos meus trabalhos com slides antigos de minha família, me dei conta que o que me afetava (o *punctum* de Barthes) era exatamente aquilo que não estava na imagem. Na ausência de algo ainda inominável, que não acesso (seria essa lacuna de tempo entre a feitura da imagem e minha reflexão sobre ela?). Então comecei a me perguntar se seria possível esse ponto arrebatador encontrar-se exatamente naquilo que não se manifesta como imagem. E mais, se esse *punctum* na ausência não seria algo universal, passível de tocar qualquer um com acesso aquela imagem.

A instalação *amígdala (cerebelosa)*, 2018 é composta por uma projeção de slides e um objeto (uma camisola antiga) disposto entre o projetor e a imagem projetada. Após analisar diapositivos antigos de minha família, escolhi para instalação fotos tradicionais de família sentada em frente à fachada da casa e imagens de paisagens, fiz uma sobreposição e assim criei imagens nas quais a casa entra em fusão com a paisagem, ao mesmo tempo desaparecendo e se entrelaçando a ela. O entrelaçamento dessas imagens me confunde e me instiga. Em frente as imagens projetadas, a camisola transparente antiga, pertencente à família, pendurada no cabide de madeira, traz uma nova sobreposição de imagem, que se separa da projeção e que modifica o trabalho conforme o ângulo de visão do espectador. Um anteparo frente a transparência, uma maneira de conter a imagem fluida. O trabalho assim ganha múltiplas camadas de transparência que se sobrepõem umas às outras.





Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.
Fotografia: Bruno Tamboreno



Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.
Fotografia: Bruno Tamboreno



Eliane Chiron, pesquisadora e artista visual francesa, ampliou o uso do *punctum*. Enquanto Barthes o analisa na fotografia, na visão do espectador e em um detalhe específico, ancorando-o no noema do “isso foi” (passivo e imutável), para atestar a existência de uma realidade que passou, um real que já não pode mais ser tocado; Chiron o expande para outras artes a partir do processo de criação artística, fixando o *punctum* no vazio. Ela o entende como da ordem do “isso é”, da descoberta, um ponto que nos coloca ativos perante a obra: como no cruzamento das linhas que compõe o símbolo do infinito. Segundo a autora, o *punctum* se pode designar e se pode tocar com o dedo.

Contrariamente à definição de Barthes que situa o *punctum* em um detalhe específico, para Chiron, o *punctum* encontra-se no vazio, no entre: entre dois pontos, entre dois núcleos, descentrados – correspondendo não ao círculo, mas a elipse que possui dois centros e que é a forma barroca por excelência, ou seja, vinculada a ambiguidade, à ambivalência, à tensão (CATTANI, 2005, p. 24-25).

Para Barthes, temos claro que o tempo da fotografia é o pretérito. Para Chiron ele passa a ser o presente. A câmera foi obviamente disparada no passado, mas a imagem fotográfica, estática (objeto petrificado) ou borrada (objeto em movimento) nos passa a sensação de um tempo “atemporal”. Dessa maneira, o que teremos sempre é o tempo de encontro do espectador com uma fotografia. Ele carrega o conhecimento do que é uma fotografia e daquilo que é fotografado, assim consegue imprimir uma noção de tempo na fotografia observada.

Mas e se o *punctum* estiver exatamente naquilo que não está na imagem? Barthes nos afirma que o que posso nomear, não pode me ferir (BARTHES, 2013, p. 61), isto é, aquilo que me afeta é da ordem do indizível, do impalpável, do inominável. Assim, entendo que o *punctum* da imagem pode estar onde eu não racionalizo, não compreendo o que sinto. Se toco, aponto o dedo em um ponto físico da imagem, é como se automaticamente eu resolvesse a questão, nomeasse o sentimento. O problema é solucionado, eu passo a poder nomear o ponto. Chiron nos afirma que o *punctum* precisa ser tocado, mas também nos diz que “a imagem acontece quando o discurso se perde no grito, quando não há mais condições de recorrer às palavras para expressar o que está, na verdade, além delas” (CATTANI, 2005, p. 29). Para além das palavras há os sentimentos não racionalizados e não resolvidos.



Didi-Huberman, no artigo *Quando as imagens tocam o real*, parte da hipótese que imagens ardem em contato com o real. “Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). A imagem arderia por ser como um incêndio que deixa cinzas, ou seja, rastros. Imagem manifesta, intensa, intempestiva, mas para podermos senti-la, temos que nos aproximar das cinzas e do braseiro. Segundo o autor, não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas.

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Neste braseiro, se soubermos olhar atentamente, encontraremos o “sinal secreto”, aquele ponto onde a cinza ainda arde e qualquer sopro pode fazê-la voltar a queimar. Se o *punctum* de Barthes nos fere, nos desconcerta, nos ressignifica toda a imagem, a imagem-incêndio de Didi-Huberman é uma revelação, ela nos consome por inteiro, afinal, sua vocação é sempre a sobrevivência.

Quando as imagens tocam o real, não seria este o momento em que somos tocados pela imagem, pelo nosso inconsciente, por aquilo que não conseguimos nomear e está além das palavras, ou seja, o *punctum* de Barthes?

AMÍGDALA (CEREBELOSA)

Amígdala (cerebelosa) é um trabalho que permeia a descoberta de uma narrativa e a possibilidade de encarar uma história por outro ângulo, após uma profunda reflexão que acredito sempre estará em processo. Assim ela se torna um processo que incendeia em contato com o real, como nos coloca Didi-Huberman: “Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Em *Amígdala*, a família que aparece nos slides é a minha, fotografada antes da minha existência, fotografada em uma época que o registro fotográfico era



algo natural e muito utilizado. Muitos que aparecem nos diapositivos já morreram. Em uma das imagens, uma senhora e um menino caminham em direção a uma porta que parece encontrar-se na paisagem, é minha vó e meu tio mais novo, ambos falecidos, que parecem se desvanecer na paisagem. Aqui me identifico com o personagem Mariano, do livro de Mia Couto, citado no início deste artigo, na mensagem escrita na carta anônima: “cada homem é todos os outros”, não só os vivos, que são as vozes, mas também os mortos, que são os ecos.



Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.





Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.

ÁLBUNS DE FAMÍLIA: O SEU CORAÇÃO SE SUSPENDERA EM DEFINITIVO RETRATO

Uma imagem fotográfica muitas vezes nos faz perder o chão (ou ganhar uma história). Como compreender a dimensão fantasmática desencadeada por toda e qualquer fotografia em virtude do poder de convicção que convoca? Barthes já se arrebatava com a imagem fotográfica da mãe falecida e o certificado de presença que ela atestava. No entanto, para o teórico da fotografia francês André Rouillé, fotos de família são realidades retratadas através de filtros e encenações de intimidades não tão íntimas, características próprias da fotografia, que dentro de si compreende múltiplas realidades, todas elas construídas:

Desse modo, as imagens exprimem [mais do que descrevem] situações, elos, às vezes mesmo sentimento, mas, sobretudo, a coesão e a felicidade da família. E exprimem isso por elas mesmas, mas sobretudo no seio de um dispositivo ficcional: o álbum. [...] Sua particularidade é de ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos. Composto de momentos solenes ou simplesmente anódinos, porém sempre bons momentos, o álbum tece uma memória da família. Uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica (ROULLIÉ, 2005, p. 186).



Essa *memória lacunar*, é que nos faz lembrar apenas dos bons momentos, nos quais a fotografia alicerça nossa memória. Os sorrisos é que são geralmente registrados, não a dor ou a morte. Momentos de trabalho são raros e apenas quando há alguma comemoração. Referências ao sexo passam longe de um álbum de família tradicional. “Maniqueísta” e estereotipado, ele é o lugar tranquilo das certezas, da estabilidade e do reconforto” (ROULLIÉ, 2005, p. 186). Por mais que o momento não seja agradável, no momento do clique todos se congelam em um estado de felicidade momentâneo, deixando assim registros de famílias felizes. Essas lacunas que ficam entre os momentos felizes, que a fotografia é dispensada ou alterada (suprimindo alguém, por exemplo), são os momentos que me fazem pensar a imagem (através da falta dela) como a construção de uma narrativa, por mais ficcional que seja.

Voltando ao afeto e à dimensão simbólica que as antigas imagens de família carregam, neste caso específico as minhas (e todas as camadas de história que me foram negadas), ao trabalhar com os diapositivos encontrados em casa, me deparei com minhas próprias memórias lacunares e fantasmas: pessoas que moldaram minha vida e que nem tive a chance de conhecer. Ao encarar fotografias desconhecidas de uma história que me foi negada é como se eu lidasse com slides comprados em qualquer brique; por outro lado, ao reconhecer nas velhas imagens pessoas que conviveram ou ainda convivem comigo, me aproximei das imagens e tentei entender as lacunas entre os seus tempos. O tempo do outro que habita a imagem.

O que está nessa imagem que não consigo enxergar? O que me afeta nessas imagens e por que não consigo nomear?

Essas questões me fizeram retornar à instalação *amígdala (cerebelosa)* e uma nova pergunta surgiu e se tornou fundamental para entender o processo deste trabalho. Se ao olhar fotografias lidamos com fantasmas, como funciona ao lidarmos com slides projetados sobrepostos? A transparência advinda do slide físico, somada à transparência alcançada durante a projeção, e a contaminação de objetos, fazem com que meus fantasmas se tornem ainda mais fantasmagóricos (possível?).

Assim como o *punctum* é definido por Barthes como algo pessoal e único, ligado ao afeto, acredito que o que me afeta nessa instalação é a ausência dessas presenças em tantos níveis. O quase desaparecimento desses corpos nos slides sobrepostos reforçam para mim lembranças que não tenho, de uma história que tento contar preenchendo lacunas através da prática artística.



Este *punctum* na ausência denota uma “aura de ausência”, ratificando a presença dos corpos. Uma imagem em latência, de espera por um preenchimento, uma imagem de desejo. O encontro de um *punctum* na ausência é a afirmação do desejo, que tem na espera sua etapa principal. A espera pelo preenchimento do vazio, pelo sopro no braseiro.

DA AUSÊNCIA SE FEZ O DESEJO

Uma imagem fotográfica é um fantasma e tem uma relação com aquilo que passou, aquilo que se foi e não existe mais, aquilo que está ausente, mas existiu. Mas, se as imagens foram negadas, se a história foi escondida, não houve espera e nem desejo. Na descoberta de algo nunca imaginado, na devolução do direito às imagens do passado, desejo e espera voltam a estar juntos. Pois o desejo se faz pela ausência, pela perda e a espera é o componente mais importante do desejo: a espera é o tempo da ausência.

A fotografia é uma figura de relação: ela se apresenta porque há uma ausência, ela representa algo. A ausência do objeto reforça a aura deste.

Desejo implica uma ausência. Não desejo aquilo que já possuo. No trabalho *amígdala (cerebelosa)*, há uma presença de uma ausência em todo o processo. Há um desejo de conter a falta na imagem, de preencher esse vazio. Em vão. A imagem sempre sobrevive aos desejos, permitindo apenas uma troca, mas não o total controle sobre ela.

OS FANTASMAS SÃO ECOS DE UMA CASA

A autora portuguesa Margarida Medeiros no livro *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*, escreve que o que é verdadeiramente insuportável na fotografia é esse lado de desmascaramento que ela carrega. O excesso de presença fotográfica reitera a ausência, isto é, a morte como futuro certo. A fotografia seria então o entrelaçamento entre vida e morte, uma garantia e um aviso de que todos iremos morrer. Segundo essa premissa, a negação de uma mãe em obter fotografias de seus filhos seria como uma tentativa de garantir a eles a vida eterna, como se o fato de os registrar atestasse que um dia deixariam de existir. Freud (1919) complementa esse pensamento nos afirmando que esse “duplo fotográfico”



após ser uma garantia da imortalidade, transforma-se ao mesmo tempo em um estranho anunciador da morte e Tisseron em *O mistério da câmera clara* determina:

Uma fotografia constitui sempre um extremo de certeza (porque ela representa uma realidade que existiu) e um extremo de incerteza (porque nós nunca vimos aquilo que ela representa da mesma maneira que ela nos apresenta). A relação estreita que a fotografia estabelece com a morte vem exatamente desta ambiguidade (TISSERON, 1988).

Muitos nas fotos do trabalho *amígdala (cerebelosa)* são fantasmas, meus fantasmas, ou os ecos que habitam minha casa, como diria Mia Couto. Pessoas que faleceram, mas que se mantiveram de alguma maneira presentes, seja nas fotografias ou na minha cabeça.

Fantasmas, segundo a psicanálise, aparecem quando não conseguimos estruturar internamente um incidente ou nomear uma emoção. Quando algo incomoda, de maneira inconsciente, e não é possível identificar e chamá-lo pelo nome, o fantasma aparece. (Quando o fantasma vem à consciência e passamos a nomeá-lo, eles não podem mais nos ferir, por isso o *punctum* de Barthes é tão fantasmático).

Para Freud e Lacan, fantasmas seriam uma “realização alucinatória de desejo”. O que é estranho e inquietante na imagem tentamos negar, tentamos torná-lo familiar. Precisamos nomeá-lo para que não possa mais nos ferir.

Margarida Medeiros, ao falar da relação entre fantasmas e fotografia, nos coloca que:

[...] *fantasmas sobre o automatismo* serão então as formas como o discurso procura usar ideias sobre imagem automática para “repor uma falta originária”, conter uma ferida (trauma), por conseguinte, defender-se de ideias potencialmente angustiantes (MEDEIROS, 2010, p.12).

Uma fotografia, apesar de contar bastante pela imagem visível do ente que se foi, talvez não fosse uma relíquia importante, caso não estivesse em jogo também a materialidade do objeto fotográfico. Ao mesmo tempo que sei da ausência do corpo do fantasma, creio na presença do seu eu num outro corpo-objeto (FÉDIDA, 1999).



Revelar e desvelar as memórias reprimidas de uma casa seria revelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo. Pallasmaa nos afirma que a arquitetura é sempre habitada por espíritos.

A qualidade da arquitetura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação. [...] Pessoas que conhecemos podem muito bem morar no edifício, mas são apenas atores substitutos em um sonho acordado. Na realidade, a arquitetura é sempre a casa dos espíritos, a morada de seres metafísicos (PALLASMAA, 2005, p. 488).

Seres esses, que quando acordados após tanto tempo, com certeza não darão, sem alguma luta, as respostas certas que desejamos. É preciso persistência e coragem para enfrentar o que se apresentará ou tentará se esconder nos caminhos possíveis entre o sótão e o porão de nossas casas.



Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.



REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2013.
- BUCKSDRICKER, Luciane Silva. *Sometimes de same sky: construção de uma cartografia*. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/13538>. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2015.
- CATTANI, Icleia. *O desenho como abismo*. Revista Porto Arte, IA / UFRGS, Porto Alegre, v.13, n.23, 2005.
- CHAUI, Marilena. *Laços do Desejo*. In Desejo NOVAES, Adauto (org.), São Paulo: Editora Schwarcz, pp. 19-67, 1990.
- CHIRON, Eliane. *Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas*. Revista Porto Arte, IA / UFRGS, nº 13, v. 7, novembro de 1996.
- COUTO, Mía. *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204 – 219, Nov. 2012.
- ENTLER, Ronaldo. Para reler a câmara clara. Revista Facom. Nº 16, 2006. Disponível em http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/ronaldo.pdf. Acesso em março de 2020.
- FÉDIDA, Pierre. *Depressão*. São Paulo: Ed. Escuta, 1999.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de pandora: a fotografia@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. 1919. Disponível em: https://academia.edu/42019435/_O_Estranho_1919_FREUD_Cia_das_Letras. Acesso em 15/08/2018.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Portugal: Assírio & Alvim, 2010.
- NASIO, J.D. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac Editora, 2009.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- TISSERON, Serge. *O luto e o objeto recuperado em imagem*. In: Le mystère de chambre claire: photographie. Paris: 1988. Tradução: Eduardo Vieira da Cunha.



NOTAS

¹ Apesar de serem conceitos já extremamente difundidos academicamente, me sinto impelida a defini-los brevemente para que o leitor compreenda a linha de meu pensamento. Studium: vem do verbo studare, estudo do mundo em geral, comunicação do contexto geral. Não tem pungência em si. Seria o interesse geral que se tem por uma fotografia. Já o punctum é algo que vem da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar.

² Já o artista e escritor espanhol Joan Fontcuberta no ensaio *Fotografo, logo existo*, publicado no livro *A caixa de pandora: a fotografia@ depois da fotografia*, publica a foto de seu pai ao relatar o amor à primeira vista de sua mãe pelo seu pai através dessa fotografia, afirmando que para ele não há problema em publicar uma fotografia de seu pai, pois - para ele - a fotografia em nada tem a ver com a morte, e sim com a vida e continua dizendo que não se incomoda se não vemos um punctum na foto de seu pai, o que interessa é que ele existe para sua mãe (aí Fontcuberta entre em consonância com o pensamento de Barthes, pois afirma que o punctum é pessoal).

³ Pequena estrutura em forma de amêndoa, responsável por mediar e controlar nossas emoções maiores, como medo e amor, assim como é o alerta do nosso instinto de sobrevivência. Pessoas a quem são seccionadas amígdalas do resto do cérebro transformam-se em portadores de cegueira afetiva e ficam igualmente inibidas de sentirem paixão, incapacitadas de reconhecer sensações ou experienciar sentimentos. Fonte: <https://www.ensinar.info/ja-mimou-as-suas-amigdalas-amendoas-magicas-do-cerebro-hoje-73/>

⁴ No texto *O Estranho (Unheimlich)*, de 1919 escrito por Freud, o psicanalista nos apresenta os diversos significados e, às vezes, as contradições contidas nos significados das palavras *unheimliche* (estranho) e *heimliche* (doméstico/oculto). Aproveitando-se da ambiguidade na língua alemã nos significados dessas palavras, Freud consegue nos explicar o que seria o “estranho no familiar”, no conhecido. Isto é, o fenômeno do estranho estaria quando as coisas familiares de repente se mostram desconfortavelmente desconhecidas, perturbadoramente estranhas. Quando surge aquela dúvida entre o que é familiar e o que é intruso. Freud cita no seu texto, para exemplificar melhor o que seria o estranho, o filósofo alemão Schelling: “Unheimlich é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.”

Luciane Silva Bucksdricker. Artista visual e pesquisadora. Possui doutorado (2021) e mestrado (2015) ambos em Poéticas Visuais pela UFRGS com bolsa CAPES com período de doutorado sanduíche na Universitat Politècnica de València – UPV (2020/Espanha) e bacharelado em Comunicação social – Publicidade Propaganda (1999/PUCRS). Trabalha principalmente com fotografia, instalação e vídeo, pesquisando a casa/lar como território



e material para o desenvolvimento de processos artísticos, como extensão do próprio corpo, como invólucro (arquitetura), e lar (psicanálise). Participa de exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais desde 2007. Participa como integrante do grupo de pesquisa Videoarte: o audiovisual sem destino, coordenado pela professora Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco. www.lucianebucksdricker.com/

