

Documentos de trabalho:

memória em movimento pendular

[dossiê]

Guilherme Dable

Artista, mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS, e bacharel pela mesma instituição. Co-gestor do Atelier Subterrânea. Vive e trabalha em Porto Alegre.

Minha prática de desenho anda por dois caminhos distintos: séries de trabalhos que são procurados, como os desenhos que produzo a partir de anotações e imagens de referência de arquitetura, ou imagens de jornais e revistas, e trabalhos que denomino encontrados, como os livros de artista que compõem a série *Dos Ombros dos Gigantes*, além da série *Tacet*, assunto desta fala.

Pensar os documentos de trabalho dos desenhos me parece natural, pois eles encontram-se colados nas paredes do atelier, ou em pilhas de papéis no canto da escrivaninha, nos cadernos de anotações, ou ainda marcados por *post-its* em diversos livros. Imagens garimpadas durante muito tempo, desenhos executados em momentos diversos e que passam por uma espécie de quarentena, sujeitos a sucessivos olhares, até uma utilização em um trabalho. Uma pequena coleção, cujos itens tenho enorme dificuldade em me desfazer.

No caso da série *Tacet*, porém, o trabalho surgiu pronto, em seu procedimento básico. A procura, o garimpo, a apropriação de imagens para começar a pesquisa, de certa forma, não existiu. A primeira coisa a chamar minha atenção foram as marcas do desgaste do meu contrabaixo, resultado de vinte anos de uso. A possibilidade de transferir essa marca, de utilizar a ação como



força geradora de um registro no papel, foi o estopim do trabalho. O contrabaixo costuma passar longos períodos no atelier, servindo como momento de descanso do trabalho, de devaneio, além de ter sido muito presente na minha vida durante anos – dos objetos que possuo, é provavelmente dos que mais manipulei na vida, e construir todas aquelas marcas, ao longo dos anos, teve um significado forte para mim. O interesse pelo uso de sistemas e próteses para gerar desenhos, despertado ao conhecer o trabalho do artista carioca Cadu, e da ideia de executar o trabalho, de certa forma *sem as mãos*, como a pintura de Daniel Senise, eram também uma espécie de anotação mental que, de alguma forma, rondava meu pensamento.

Cadu e Senise certamente foram referências artísticas que direcionaram meu olhar para tais possibilidades de procedimento como prática artística. No decorrer da pesquisa, o fazer do trabalho apontou para outros lugares que, talvez de modo inconsciente, tenham sido vertentes de questões que fui tentando abraçar nesse caminho. Marilice Corona, em seu artigo *Meus Documentos: A casa e o espaço da memória*, demarca três eixos em torno dos quais seu trabalho é construído: Espaço da Memória, Espaço Estético e Espaço Histórico. Segundo Marilice (2009, p. 2), o Espaço da Memória diz respeito “ao universo íntimo do artista, àquelas imagens que o cercam e que são referências pessoais, afetivas. [...] que desencadeiam novas imagens.” O Espaço Histórico seria o campo do diálogo com a história e as convenções da pintura, e o Espaço Estético “a zona de confronto e de revisão dos discursos pictóricos. [...] de contextualização, entendimento e discussão sobre os discursos”.

Tomando seus conceitos como base, a influência dos artistas citados acima inscreve-se no Espaço Histórico. Assim como a autora, centrarei minha atenção no que constitui o Espaço da Memória.

Entorno: objetos, livros e recorrências

Conforme afirmei anteriormente, o insight que originou a série *Tacet* surgiu de um encontro. Ou melhor, de um reencontro, de uma recorrência: do momento da troca do encordoamento do contrabaixo, a visão das marcas no braço do instrumento causou uma faísca. No acúmulo de objetos, imagens, livros e materiais do atelier, um dos livros que está sempre ao alcance da mão é *Reasons for Knocking at an Empty House*, do videoartista estadunidense Bill Viola. Leio esta coleção de seus escritos sem me preocupar com uma ordem cronológica, anotando, sublinhando e relendo alguns dos textos que me soam mais instigantes. À página 218, uma breve nota de 1985 resume este encontro, quando o artista



afirma que “Leva apenas um instante para uma impressão se tornar uma visão.” (VIOLA, 1995, p. 218). Coincidentemente, Viola utiliza a palavra impressão; sua intenção é usá-la no sentido de sensação. Porém, a ação do tempo imprimiu (no sentido metonímico de marca, de vestígio deixado por um ato) a continuada ação que infligi sobre o instrumento, até que ela se tornasse passível de aparecer como visão. Ao mesmo tempo em que o instrumento sempre esteve por perto, percebê-lo como possibilidade levou um tempo próprio – o tempo que uma marca leva para ser gravada. O tempo, para Bill Viola, é uma questão fundamental, e se provou, com o andamento de minha pesquisa, também importantíssima para entender meu trabalho.

Ainda no livro de Viola, outra nota, esta intitulada *A Natureza das imagens*, trata de sistemas de representação e codificação. Ele utiliza o termo “imagens que não são imagens” para referir-se a processos de observação que pretendem extrair significados codificados. Este conceito, da forma que ele o apresenta, me chamou a atenção:

Meu interesse nos vários sistemas de imagens das culturas do mundo envolve uma busca por uma imagem que não é uma imagem. É por isso que não estou interessado em interpretações “realistas”. A arte sacra parece tão próxima por causa de sua natureza simbólica. Seus significados intrínsecos entrelaçados em outros planos as fazem mais “conceituais”. [...] Mandalas são um exemplo disso, tendo uma função específica que determina sua aparência. Aqui, também, entra-se em outro aspecto de algumas “imagens que não são imagens”, que envolvem a “leitura” de imagens ou um processo particular de observação preparado para extrair certas informações codificadas em suas formas. Isso chega a “outras maneiras de ver”, uma área ainda não explorada adequadamente. Algumas vezes, as imagens podem ser os resultados posteriores, ou algum tipo de despojo, de ruína, ou um certo processo que culmina com o ato de fazer, e além desse ponto a imagem não tem mais muito uso a não ser como artefato. (VIOLA, 1995, p. 85)

No último trecho, a ideia de uma imagem como despojo me é muito cara. Pensando o trabalho como resultante de uma performance musical, as imagens que retenho são despojos daquela ação. E, no momento do trabalho exposto, a coexistência do som com os desenhos coloca mutuamente as imagens como artefatos para o som e vice-versa.

Em um outro encontro totalmente casual, os livros de astronomia que peguei na casa de meus avós dividem a mesma prateleira dos livros e revistas sobre música e métodos de contrabaixo que estudei durante a adolescência. Nos trabalhos encontrados, que me referi no início do texto, mais do que me deparar com objetos, é com minha memória que termino por me encontrar.



Memória: lugares e sensações

Mais do que pensar em busca, garimpo ou apropriação, muito do que penso como documentos de trabalho nesse aspecto de minha pesquisa se dá por memória. Ou, como Paul Racamier diz em seu artigo *Sobre a função do fantasma na criação artística e na psicose*, se dá por atividade fantasmática. Racamier (1984, p. 43) afirma que “um fantasma potente preside o ato criador. A palheta dos fantasmas alimenta o ato criativo”. O fantasma mais presente em *Tacet* é o da convivência com meu avô materno, astrônomo amador, de cuja biblioteca peguei alguns volumes, anos após sua morte, e que terminaram dividindo espaço com meus livros de teoria musical.

Passei muito tempo de minha infância na casa onde meus avós moravam, a poucas quadras do apartamento onde vivi com meus pais. A casa modernista tinha um escritório fora do volume arquitetônico principal da construção, o escritório *original* de meu avô, já aposentado quando eu frequentava a casa. Por ser uma peça onde eu não entrava com muita frequência, era certamente a mais misteriosa e, naturalmente, a mais fascinante. Lembro-me bem das paredes cobertas pelos livros, e lembro-me de pedir para que ele colocasse no chão os volumes de uma enciclopédia com capa marrom, além dos livros de astronomia. Além das longas conversas sobre os planetas, as estrelas e as constelações, ele tentava me mostrar, em um céu ainda possível de ver as estrelas, no início dos anos 80, as constelações, do jardim da casa. Estas, em número e intensidade de brilho muito maior, eu via em minhas visitas ao sítio onde passava os finais de semana. Das noites olhando o céu no sítio, uma coisa ficou entranhada na minha ideia de céu estrelado: ele tem som, dos grilos e outros animais noturnos que, invariavelmente, acompanhavam a escuridão como trilha sonora. Mais de vinte anos depois, uma viagem aos desertos do sul da Bolívia me apresentaram, pela primeira vez, uma noite silenciosa à beira do salar de Uyuni. A escuridão, sem som, traz junto outro tipo de fascínio.

Deste apanhado de reminiscências que alinhabei, é importante ressaltar que não os tenho presentes o tempo todo, enquanto trabalho. Pelo menos, não conscientemente. Racamier (1984, p. 43), sobre a consciência do fantasma, afirma que

Convém ainda que o artista disponha em seu foro íntimo de uma tal rede; e que essa rede fantasmática lhe seja acessível no limbo do pré-consciente; e que o eu do artista consinta a essas imersões regressivas mais ou menos controladas [...].

Penso que essa busca por momentos perdidos, essa espécie de arqueologia



afetiva, funciona como uma tentativa de voltarmos a não entender algo, uma espécie de retorno a um lugar que conhecemos, mas que não o entendíamos. Diferentemente de retornar aos lugares da infância em busca de reviver um mistério (que, para mim, acaba geralmente tendo um efeito de decepção ao invés do reacender de qualquer tipo de fascínio), o retorno pela memória – ou pelo fantasma – traz, em seu caráter enevoado, ou ainda, de relâmpago, a força da ambiguidade. Não se trata de lembrar como era, mas de tentar emular um desaprender. Ou, como diz Manoel de Barros (2010, p. 300), “Desinventar objetos. O pente, por exemplo, dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.”

A prática da apropriação guarda muito em comum com a ideia poética de “desinventar” de Manoel de Barros. A memória, em meu processo, ajuda a desinventar procedimentos e a montar associações em meu trabalho de uma maneira que não controlo. Não costumo fazer expedições ao que restou da biblioteca de meu avô, no apartamento agora habitado apenas pela minha avó, mas a presença dele chega até mim pelas constantes arrumações que ela faz no apartamento, e as quase semanais sacolas cheias de pertences dos mais variados que ela me oferece. Desses pertences, entre agendas com pouco uso, blocos de anotações, lapiseiras, jogos de compassos, livros e esquadros (meu avô era engenheiro civil, o que explica alguns materiais), sensações de um lugar que não existe mais me vêm e me dão relances de um contexto infantil onde muitos destes objetos não me eram acessíveis. A casa já não existe mais; meu avô morreu há mais de dez anos, e é das desinvenções que meus fantasmas se alimentam – ou, talvez, me dêem de comer dessas desinvenções. Essa dialética da memória me parece alinhada com o conceito trabalhado por Didi-Huberman (2000) em seu texto *A imagem malícia: História da arte e quebra-cabeças do tempo*. O ir e vir da lembrança, manchada e também utópica por ser imaginável, porém não atingível, é, como diz Didi-Huberman, mais um “debate da lembrança” do que um “fato lembrado”, ou obtido. O movimento pendular da memória coloca estas aparições como desestabilizadoras do processo, e estas detonam novos processos e procuras por estratégias. Benjamin (1985, p. 110) utiliza a imagem do relâmpago como alegoria para esse choque, esse momento de iluminação. Talvez porque o relâmpago, que produz um clarão que logo desaparece, nos coloque em alerta de uma maneira que um céu estrelado, e que não conseguimos perceber como em constante transformação, não seja capaz de nos colocar. O relâmpago, a chuva de meteoritos, os cometas, nos são todos fascinantes pelo seu caráter transitório, da mesma maneira que as lembranças, que, em sua virtualidade, possuem uma



fragilidade que não nos permite agarrá-las com as duas mãos e esquadrinhá-las. As possuímos apenas se aceitarmos seu caráter frágil, pois colocá-las à prova é, fatalmente, destruí-las.

Penso esse debate, essa eterna tentativa de agarrar algo que sempre escapa entre os dedos, como uma espécie de motor. Como se a cada aparição destas imagens e sensações eu fosse impelido a dar um passo em direção a elas que, é claro, parecem dar também um pequeno passo para trás. As perguntas que estes embates geram como faísca são as que, em muitos casos, parecem clarear pontos obscuros, justificar escolhas e preferências que, à primeira vista, não me eram evidentes. As imagens fotográficas do céu estrelado de Thomas Ruff, que tanto me chamaram a atenção, tiveram seu magnetismo sobre mim justificado anos depois, com as lembranças de infância que também foram responsáveis por escolhas relacionadas à montagem dos trabalhos. Minha caixa de documentos, caixa de memória, é dada a aparições que parecem pretender dar novos impulsos ao trabalho. Em *O Narrador*, Benjamin (1985, p. 200) fala que

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação).

Nossas coleções, sejam elas de objetos, imagens, ou de fantasmas, são respostas potenciais a perguntas ainda não formuladas. É no verbalizar, ou seja, no processo de trabalho, que elas se configuram como respostas e aparecem para nós como tal. Meus documentos, gatilhos que encontro mais do que os procuro, fazem o papel de dínamo que mantém o trabalho em movimento. Se o movimento não acontece, ou se ainda não me apropriei de algum conceito, pouco valem as lembranças.

Referências

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

CORONA, Marilice. Meus documentos: A casa e o espaço da memória. In: *Panorama Crítico*, ed. 03. 2009. Disponível em: http://www.panoramacritico.com/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf. Acessado em: 02 dez. 2011.



DIDI-HUBERMAN, Georges. L'image-malice. Histoire de l'art et casse-tête du temps. In: _____. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. p. 110-118.

RACAMIER, Paul-C. Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la Psychose. In: *Art et fantasme*. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, p. 41-49. Tradução de Flávio Gonçalves, não publicada.

VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*. Cambridge, 1995.

