



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE - ICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**PEDRO HENRIQUE CÂNDIDO DA SILVA**

**EU ATRAVÉS DOS VESTÍGIOS: SUBJETIVIDADE, MEMÓRIA E FRAGMENTO  
NO PROJETO *IN DREAMS*, DE LUIS ALVAREZ**

**FORTALEZA**

**2016**

PEDRO HENRIQUE CÂNDIDO DA SILVA

EU ATRAVÉS DOS VESTÍGIOS: SUBJETIVIDADE, MEMÓRIA E FRAGMENTO NO  
PROJETO *IN DREAMS*, DE LUIS ALVAREZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

S582e Silva, Pedro Henrique Cândido.  
Eu através dos vestígios : subjetividade, memória e fragmento no projeto In dreams, de Luis Alvarez. /  
Pedro Henrique Cândido Silva. – 2016.  
146 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

1. Imagem. 2. Memória. 3. Subjetividade. 4. Vestígio. I. Título.

CDD 302.23

---

PEDRO HENRIQUE CÂNDIDO DA SILVA

EU ATRAVÉS DOS VESTÍGIOS: SUBJETIVIDADE, MEMÓRIA E FRAGMENTO NO  
PROJETO *IN DREAMS*, DE LUIS ALVAREZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 24/10/2016

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anna Karina Castanheira Bartolomeu  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

A Luis Alvarez, pela jornada

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Osmar Gonçalves, pela orientação generosa e paciente.

Aos professores do Instituto de Cultura e Arte da UFC, por contribuírem para a minha formação acadêmica.

Ao PPGCom UFC, por acolher o projeto.

À minha mãe e minha irmã pelo suporte e amor incondicionais.

À minha avó, por me fazer acreditar na sobrevivência.

Aos amigos, família construída com afeto, pelo apoio e conversas de bar.

Ao Breno, pelos cigarros, chocolates e por segurar minha mão em tempos de tantas incertezas.

Ao Luis Alvarez, por partilhar sua intimidade de forma tão delicada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“With a palm full of stars  
I throw them like dice, on the table  
I shake them like dice, and throw them on the table  
Repeatedly, until, the desired constellation appears” - Björk

## RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre o caráter autobiográfico do projeto *In dreams*, de autoria do artista Belga Luis Alvarez. O projeto é composto por fotografias preto e branco, feitas ao longo de duas décadas de registros cotidianos e banais, que posteriormente foram organizadas numa espécie de linha do tempo. Nesse processo, o artista põe suas memórias em movimento, construindo uma narrativa labiríntica e fragmentada. Nossa intenção aqui é investigar um certo traço biográfico (De Man, 2012; Arfuch, 2010) presente ali, bem como pensar de que forma o sujeito por trás do aparelho inscreve-se nas imagens que produz (Foucault, 2004). Nosso pressuposto é de que Alvarez habita essas imagens não por meio do seu rosto refletido sobre a superfície fotográfica, mas como uma espécie de presença marcada na ausência. Atravessamos *In dreams* como quem coleta pistas, como quem abre portas, como quem monta um retrato composto de rastros e vestígios. É a partir de Benjamin (2001) que guiamos nosso olhar em relação a um passado que não é nosso, mas que ascende diante de nós como constelação, por meio dos seus detritos. Com tal objetivo, refletimos sobre o lugar, ou melhor, o não-lugar de onde parte essa obra, dialogando com o pensamento contemporâneo que entende imagem não como campo limitado ao visual, mas como paisagem composta por atravessamentos e dissonâncias (Agamben, 2009; Rancière, 2012). É nesse espaço de fronteira que Didi-Huberman (2010) nos ajuda a compreender que postura é essa em que nosso olhar se deixa afetar pelo que vê, em que a linha que separa pesquisador e objeto é tão tênue quanto a que separa o sonho da realidade. Na busca por esse sujeito autobiográfico, investigamos essas imagens como corpos em movimento, atentando para a pluralidade de olhares e de leituras possíveis. Além disso, buscamos dar devida atenção aos aspectos ligados à montagem e à materialidade dessas imagens, não apenas como processo de construção de *In dreams*, mas como meio de produção de pensamento.

**Palavras chave:** Imagem, Memória, Subjetividade, Vestígio

## ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the autobiographical character of *In Dreams* project, created by the Belgian artist Luis Alvarez. The project consists of black and white photographs, made over two decades of banal and everyday records, which were later organized in a type of timeline. In this process, the artist sets your memories in motion, building a mazy and fragmented narrative. Our intention is to investigate a certain biographical trace present there (De Man, 2012; Arfuch, 2010). And think about how the subject behind the apparatus inscribe himself in the images he produces (Foucault, 2004). Our hypothesis is that Alvarez inhabits these images not through his face reflected on the photographic surface, but as a kind of presence marked in absence. We crossed *In dreams* as if collecting clues, as if we opened doors, as if we put together a portrait through tracks and traces. Starting from Benjamin (2001) we guide our gaze towards a past that is not ours, but rises before us as constellation, through its debris. To that end, we reflect about the place, or rather the non-place where this work parts from, investigating contemporary thought which understands image not as limited to the visual field, but as a landscape made of crossings and dissonances (Agamben, 2009; Rancière, 2012). It is in this border space that Didi-Huberman (2010) helps us to understand what posture is that which our gaze lets itself be affected by what we see, where the line between researcher and subject is so thin as to what separates dream from reality. In the search for this autobiographical subject, we investigated these images as bodies in motion, noticing the plurality of views and possible readings. However, we seek to give due attention to aspects of assembly and materiality of these images, not only as *In dreams* construction process, but as media produces thought.

**Keywords:** Image, Memory, Subjectivity, Trace

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – my print on the pillow.....	24
Figura 2 – mother and Sergio on the balcony .....	24
Figura 3 – Ballad of Sexual Dependency.....	29
Figura 4 – Parade.....	33
Figura 5 – picnic with champagne (Patric, Olivier & Eric).....	36
Figura 6 – our bed in the old house.....	39
Figura 7 – Mulher de azul lendo uma carta.....	45
Figura 8 – two messages from Thierry.....	46
Figura 9 – our feet on the sand.....	48
Figura 10 – the last motel.....	52
Figura 11 – the bedside table.....	52
Figura 12 – The Hotel, Room 47.....	53
Figura 13 – Enrico's washing.....	58
Figura 14 – my father's burial.....	66
Figura 15 – fotograma de Lost Lost Lost.....	69
Figura 16 – François waking up.....	70
Figura 17 – my empty place by his side.....	72
Figura 18 – Terry still sleeping.....	73
Figura 19 – a morning in Berlin.....	73
Figura 20 – my sister Maria.....	78
Figura 21 – self with drawn tears.....	78
Figura 22 – Nancy sleeping.....	81
Figura 23 – Kebra sleeping.....	82
Figura 24 – by the bed.....	92

Figura 25 – Private Parts.....	93
Figura 26 – Private Parts.....	93
Figura 27 – leaving Monthelon; the place where we first made love.....	95
Figura 28 – Kebra sleeping on Pascal's thigh.....	97
Figura 29 – Pascal & Kebra asleep.....	98
Figura 30 – my mother on Holiday.....	99
Figura 31 – Pascal drawing on my bed.....	100
Figura 32 – Luc & Brigitte outdoor a café in Paris.....	103
Figura 33 – Nancy at Laurent & Carmen's home.....	104
Figura 34 – my mother.....	105
Figura 35 – Kebra on his bed.....	107
Figura 36 – Jean-Pierre after the first night together.....	108
Figura 37 – Nancy and her son Aël, one hour after his birth.....	112
Figura 38 – the tickle (Aël & Nancy).....	112
Figura 39 – my brother Ivan by his own.....	114
Figura 40 – opened grave.....	115
Figura 41 – a journey to Arizona.....	118
Figura 42 – Budget Motel.....	119
Figura 43 – Santa Isabel.....	120
Figura 44 – Arizona.....	121
Figura 45 – our mingled legs.....	125
Figura 46 – the curve of his nose.....	126
Figura 47 – Sequência de enrico.....	127
Figura 48 – the biting game.....	127
Figura 49 – frame de The couch.....	128

Figura 50 – Sequência de The couch.....	130
Figura 51 – Frame de The couch.....	131
Figura 52 – Sequência de The couch.....	134
Figura 53 – Sequência de The couch.....	134
Figura 54 – Sequência final de The couch.....	135

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>A IMAGEM E O CONTEMPORÂNEO .....</b>	<b>22</b>
<b>2.1</b>	<b>Diante de imagens.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2</b>	<b>O contemporâneo: crise, ruína e anacronia.....</b>	<b>28</b>
<b>2.3</b>	<b>Escrita de si: o “eu” através dos vestígios.....</b>	<b>37</b>
<b>2.4</b>	<b>O mergulho no banal.....</b>	<b>51</b>
<b>3</b>	<b>MEMÓRIA, SUBJETIVIDADE E VESTÍGIOS.....</b>	<b>62</b>
<b>3.1</b>	<b>Memória e Fotografia.....</b>	<b>64</b>
<b>3.2</b>	<b>Memória e Sonho.....</b>	<b>79</b>
<b>4</b>	<b>IMAGENS EM MOVIMENTO: ENTRE O FRAGMENTO E O VESTÍGIO.....</b>	<b>87</b>
<b>4.1</b>	<b>Sobre recortes e viagens além do visível.....</b>	<b>89</b>
<b>4.2</b>	<b>Dos corpos e olhares.....</b>	<b>98</b>
<b>4.3</b>	<b>Dos movimentos.....</b>	<b>109</b>
<b>4.4</b>	<b>O sofá do fim do caminho.....</b>	<b>124</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>137</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>138</b>
	<b>ANEXO A – CORRESPONDÊNCIA COM LUIS ALVAREZ.....</b>	<b>142</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No ano de 2012, enquanto passeava pelas imagens do *flickr*, me deparei com uma fotografia preto e branco de um jovem que dormia profundamente. O enquadramento denunciava algum conhecimento técnico por parte do fotógrafo. A imagem me remeteu a um filme que havia visto há muito tempo, chamado *Les amitiés particulières* (1964), de Jean Delannoy. O filme conta uma história de amizade entre dois jovens adolescentes, que viviam um amor proibido em uma escola católica francesa nos anos de 1920. Não sei bem o porquê da lembrança, mas algo naquela fotografia me levou ao filme de Delannoy, talvez há um tempo perdido em minha própria memória. Foi a partir dessa imagem específica que me defrontei com o universo imagético de Luis Alvarez. Através do seu canal no *flickr* eu cheguei ao seu website e, posteriormente, ao projeto *In dreams*<sup>1</sup>.

Luis Jose Alvarez Rodriguez, nascido na Espanha, mudou-se com toda sua família para Bruxelas, na Bélgica, aos quatro anos de idade – e lá vive até hoje. Desde muito cedo ele se viu envolvido com o universo da arte. Antes de completar vinte anos já viajava pela Bélgica e alguns outros países da Europa com sua companhia de teatro. Aos 17 anos ganhou uma velha câmera analógica do pai – e é nesse momento que a produção de *In dreams* tem início, embora o próprio artista ainda não o soubesse.

Munido com sua câmera, Luis passou a registrar o seu dia-a-dia, sua família, o interior da casa, as cenas cotidianas, os primeiros amores, as descobertas, as viagens, todo o universo que o rodeava, no que havia de mais banal e íntimo. A ideia, como o próprio artista revela, era de capturar tudo o que pudesse, numa tentativa de fixar aquilo que via sobre a superfície da imagem fotográfica. Aos poucos ele foi construindo um arquivo:

Eu acho que tudo começou com os retratos do *family* Meu pai gostava de tirar fotos da família. Quando ele me deu sua câmera, passei a ter um outro ponto de vista (...) queria fotografar as pessoas, para manter seus traços. Primeiro da família, em seguida, com o passar do tempo, dos meus amigos mais próximos e mais tarde dos amantes. Era como um círculo crescendo em volta de mim, me abrindo para o mundo, ao descobrir novas pessoas (ALVAREZ, 2013)

A lente da câmera acompanhava seu olhar curioso e afetuoso em relação ao seu mundo particular, algo parecido com o que fazemos ao registrar nossa intimidade e guardá-la em velhos álbuns fotográficos. A ideia era carregar a câmera para onde quer que fosse, registrar

---

<sup>1</sup> <http://www.luisalvarez.be/acceuil2e.html> (Acessado em 07\10\2015)

seu cotidiano, fixar esses momentos em filme, impedir que esses afetos se desfizessem no tempo. A ideia inicial não era de expor nenhuma dessas imagens, mas construir um arquivo pessoal. Paralelo a isso, Alvarez continuava ativo em sua vivência no teatro, na dança e mesmo na fotografia – ele chegou a produzir outras imagens com o intuito de expô-las.

Através das fotografias de *In dreams*, acompanhamos a evolução do artista, o refinamento do seu olhar, por vezes melancólico, em outros momentos envoltos numa atmosfera de contentamento e delicadeza. Se nas primeiras imagens, feitas entre início do ano de 1977 até boa parte dos anos de 1980, Alvarez fotografa quase que exclusivamente retratos, rostos daqueles que amava. Aos poucos, vemos seu olhar se expandir para além da presença humana, registrando pequenos objetos, espaços vazios, rastros deixados pelo caminho. *In dreams* é como essa jornada, feita de fragmentos e imagens, que contam sobre a vida desse sujeito que conhecemos apenas através do seu olhar.

*In dreams*. Em sonhos. O projeto é exatamente esse espaço em que o sonho e a realidade parecem se encontrar. Como objeto da memória, ele parece coberto por essa espécie de véu, em que o tempo se move de uma maneira diferente, como se os momentos e lembranças pudessem se prolongar para além do tempo que teriam. Através de cada fotografia, cada forma, cada gesto, vamos ao poucos mergulhando na vida de Luis Alvarez, em suas alegrias e medos.

O projeto é construído a partir desse arquivo fotográfico, imagens feitas entre 1977 e 1999, ou seja, vinte anos de memória. No início dos anos 2000, depois de decidir-se por expor sua vida através de imagens, Alvarez inicia um trabalho de seleção dentro desse arquivo. Ao final, 400 fotografias compõem o que hoje é o projeto. A ideia inicial era construir um website onde as mesmas seriam expostas. Mas como organizar um corpus tão extenso?

O fotógrafo constrói uma espécie de linha do tempo, como se buscasse refazer o trajeto das próprias memórias. Ele as divide, numa ordem mais ou menos cronológica, em 21 pequenos ensaios. Cada um deles é organizado em torno de um nome, uma espécie de personagem (embora real), em torno do qual o ensaio é pensado. O primeiro ensaio, já citado, é o *family*, composto exclusivamente por fotografias da família (mãe, tia, irmãos). Essas são as primeiras imagens feitas por Alvarez. A partir de então ele vai dispondo essas imagens em ensaios, respeitando esse personagem principal e a linha do tempo.

Com exceção de *family*, *other friends & lovers* e *selfportraits*, os outros ensaios giram em torno de um nome específico, personagens que habitaram o cotidiano do artista e que faziam parte da sua memória. No entanto, *In dreams* é composto pelo arquivo pessoal de Alvarez, em que esses rostos, esses personagens fotografados se cruzam o tempo todo. Vemos

aqui e ali um rosto que se repete, como se aos poucos essas imagens fossem se transformando em partículas em movimento, corpos móveis que atravessam-se diante do nosso olhar. É nesse momento que o projeto liberta a sua potência. O que inicialmente havia sido construído de forma que respeitasse um método e uma ordem, liberta-se e parece ganhar vida própria. Afetos que se cruzam diante dos nossos olhos, como se as imagens voassem como borboletas.

A ideia inicial era clara, como o próprio Alvarez revela em no texto de abertura do site. “A intenção inicial era simples: fixar aquelas vidas em filme. Já que o mundo nos escapa, vamos tentar capturar seu reflexo, antes que os outros nos deixem, capturaremos suas imagens.” (ALVAREZ, 2010)<sup>2</sup>. No entanto, no intuito de capturar e preservar memórias, Luis acaba por reinventar a si próprio, seus afetos e lembranças. *In dreams* é, como o próprio artista afirma, um projeto utópico. Utópico exatamente por dar-se conta da impossibilidade de que a vida possa ser capturada “tal qual é” pelas lentes de uma câmera. É disso que trata o projeto e é, em grande parte, através disso que minha pesquisa se constrói inicialmente. A potência dessas imagens está na possibilidade do choque entre a realidade e a imaginação, entre passado e presente, entre estar acordado e dormir, entre tempos fatalmente anacrônicos, “entre”.

Um trabalho de “passagens”, como em Walter Benjamin (2006). *In dreams* vai aos poucos tomando seu espaço, como algo vivo que parece ter seus próprios desejos. O próprio Alvarez parece se dar conta da impossibilidade de criar uma obra estática, um santuário para a memória. Depois que o site foi pensado, ao longo de sua trajetória com essas imagens, ele produziu uma série de quatro vídeos. Todos feitos a partir desses registros fotográficos, em que mescla a linguagem do vídeo com a materialidade da fotografia. *The movies*, *The sleepers*, *The couch* e *The lake* são espécies de extensões dessas imagens, como se o artista buscasse problematizar sua própria relação com essas memórias e com a ideia de movimento. Além dos vídeos, Alvarez produziu duas exposições em uma galeria em Bruxelas, onde durante duas noites performou ao lado de suas fotografias. Um pequeno vídeo com imagens dessa exposição também está presente no website<sup>3</sup>.

Minha trajetória de pesquisa em torno da obra de Alvarez tem início ainda em 2013, quando na época desenvolvi o meu Trabalho de Conclusão de Curso<sup>4</sup>, orientado pelo professor Osmar Gonçalves. A monografia persegue algumas questões relacionadas ao *In*

---

<sup>2</sup> <http://www.luisalvarez.be/texteindreamse.html>

<sup>3</sup> <http://www.luisalvarez.be/perfoe.html>

<sup>4</sup> *Imagem, memória e afetos: o cotidiano na obra “In Dreams” de Luis Alvarez*. Monografia defendida em 2013, junto à Universidade Federal do Ceará, orientada pelo Professor Dr. Ormar Gonçalves.

*Dreams*, como a relação entre imagem e memória, mas com intenções e problemas que vão além de pensar imagem como lugar de preservação, mas também como um processo de reinvenção. Daquele primeiro contato muitas questões surgiram, muitas permaneceram. Minha intenção aqui é dar continuidade ao meu olhar em torno das mesmas, um olhar menos panorâmico, que busca tatear com maior cuidado algumas questões. Se inicialmente encarava *In dreams* como uma espécie de álbum de família, no qual o artista buscava preservar a memória e os traços daqueles que amava, dos corpos pelos quais mantinha algum tipo de afeto, hoje encaro o mesmo como um projeto bastante relacionado à narrativa autobiográfica.

Recordo de um filme de Spike Jonze, chamado *I'm here*. O filme, utilizando como plano de fundo as ruas de uma Los Angeles contemporânea, narra a história de robôs e humanos que vivem lado a lado. No curta-metragem, Sheldon e Francesca, um casal de robôs que se apaixonam, funciona como uma metáfora poética e cruel sobre os desejos, sonhos e angústias humanas. Em um determinado ponto da narrativa, Francesca, em uma caminhada pela noite de LA, prega cartazes pela cidade. Neles está escrito “eu estou aqui”, denunciando o desejo de se fazer notar, de encontrar seu lugar no mundo. Aquilo me fez pensar sobre as imagens que produzimos e compartilhamos, dos *selfies* que publicamos no *Instagram* às obras de arte que expomos nos museus. Desde as pinturas encontradas nas cavernas de Lascaux, o homem parece buscar meios de deixar suas marcas, de fixar sua impressão sobre a superfície do mundo e assim aproximar-se de si mesmo.

Nesse sentido, minha premissa é de que o projeto funciona como uma narrativa autobiográfica, em que o artista imprime sua figura sobre a superfície da imagem, não através da presença do seu corpo frente à câmera, mas por meio de seus vestígios, sua marca sobre o mundo, sua ausência.

Se pudesse falar de uma essência em *In dreams*, mais do que a sua relação com a memória, seria a tentativa de Alvarez em construir um retrato de si. É o artista que vemos em cada uma das imagens do projeto - seus medos, suas alegrias, suas paixões, seu olhar. Embora seu rosto só apareça de fato em algumas poucas fotografias – há um ensaio intitulado *self-portraits* no qual Alvarez coloca a si mesmo como mais um desses “personagens” que registrou – trabalho com a hipótese de que ele está presente nos rostos, nos objetos, nas marcas e nos lugares que fotografa.

Paul de Man (2012) defende que falar em autobiografia não é limitá-la a um gênero específico. O autobiográfico seria mais uma “figura de leitura e entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (p. 1). Toda imagem que produzimos, cada texto, cada rastro que deixamos possui, de certa forma, esse traço autobiográfico. No entanto, penso essas

“narrativas de si” em *In dreams* como algo que se mostra nas imagens. Não apenas em seu conteúdo, como na fotografia de uma mesinha repleta com seus objetos pessoais ou da cama onde estivera até bem pouco tempo deitado, mas também pela forma que dá às suas imagens. O enquadramento quase sempre próximo do fotografado, a textura suave dos seus registros, os choques entre o preto e branco fotográfico e as cores não muito nítidas do vídeo. Todas as escolhas que o artista vai fazendo ao longo do seu trajeto parecem denunciar a tentativa de Alvarez em expor esse “eu”. Ele está ali, nem tanto pela presença do seu corpo, mas por um outro tipo de presença, criada por uma impressão, pelos seus rastros, suas marcas.

Diante desses vestígios, imagens fragmentadas e incertas, como construir um pensamento que desse conta de abarcar esse movimento? Imagens que se comportam como labirintos, um universo caleidoscópico que gira em torno da figura desse sujeito que segura a câmera. Como investir meu olhar? Questão de método, precisava eu mesmo construir meus caminhos e atalhos. Sentia que precisava de alguma forma desconstruir essas imagens, retirá-las de sua zona segura. Nesse ímpeto, imprimi as quase 400 imagens em pequenos retângulos preto e branco e as dispus numa parede branca, como quem lança dados, como quem desmonta um quebra-cabeça.

O painel montado (des)construía essas imagens para que meu olhar pudesse (re)construí-las em novas paisagens. Diante do mosaico de fotografias eu pude perceber, de forma ainda mais acentuada, a presença de Alvarez em cada uma delas. Se em um primeiro momento, diante das imagens dispostas nessa linha do tempo do site, eu acreditava que essa espécie de presença muda estaria estampada sobre linhas inumanas (os objetos, os móveis, as marcas deixadas sobre os lençóis das camas, os quartos de hotel), diante daquele painel eu conseguia enxergar o rosto de Alvarez em cada detalhe. Os olhares dos modelos, a posição dos corpos diante da câmera, a luz suave do dia que banhava a maioria dos registros, a figura do sono, os enquadramentos, os movimentos, tudo me levava à Alvarez.

Desconstruir e manipular essas imagens ajudava meu olhar a construir novos caminhos. As fotografias dispostas na parede branca do meu quarto pareciam peças de um mesmo corpo, imagens de um sonho, de uma memória em movimento. Como ordenar um corpus a partir de um olhar tão errático, tão incerto? Que tipo de recorte eu poderia esboçar diante de um painel, por si só, já tão recortado? Percebo que, mais do que eleger essa ou aquela imagem, precisava me debruçar sobre o movimento, errático, porém potente. Mais do que destacar imagens em particular, pretendo, ao longo dessa pesquisa, dar conta dessa fragilidade. Tendo em vista esse caráter autobiográfico, busco compreender de que forma Alvarez se coloca nessa obra através desses movimentos.

Meu exercício de manipular essas fotografias não é o objeto do meu olhar, mas um caminho que me leva a compreendê-lo, o site e seus atravessamentos, como esse corpo rizomático e fluido. A partir do seu caráter autobiográfico, dessa presença marcada numa ausência, parto numa espécie de jornada que atravessa a memória, o cotidiano, a delicadeza e o sonho. Pretendo, mais do que determinar conceitos, atravessar fronteiras entre mundos, entre-lugares.

Em um primeiro momento do meu texto, busco compreender que olhar é esse que se deixa tocar pelo que vê. Didi-Huberman (2011) aborda essa “dialética do visível”, no qual o espaço que separa meu olhar espectador-pesquisador e as imagens existe como zona de fronteira, de trocas. Desde o meu movimento de manipular as fotografias, até o meu processo de escrita, busco encarnar esses olhares e gestos, deixar que minhas próprias imagens e memórias estabeleçam vínculos, caminhos. Parece-me fundamental que, ao falar da construção de uma subjetividade tão delicada, compreenda que eu também me ponho nessas imagens.

A partir desse olhar subjetivo, busco esboçar um pensamento em torno da contemporaneidade, como lugar de onde *In dreams* parte. Compreendendo o contemporâneo assim como Agamben (2009) o defende, como espaço de movimento e anacronia, em que esse sujeito contemporâneo não adere ao seu tempo como verdade, mas como possibilidade de trocas. Luis Alvarez e sua produção se inserem num cenário de incertezas, no qual o homem, a partir das ruínas do pensamento moderno, parece lançado nesse sem sentido da vida.

É nesse contexto que esses sujeitos contemporâneos, perdidos, parecem investir numa produção de subjetividade, “marcada pelo falar de si” (LOPES, 2003, p55) como forma de se conectar com o mundo. Nesse exercício, busco pensar a partir do que Foucault (2006) chama de uma “escrita de si”, formas de produção de arte e de pensamento que privilegiam esses discursos em primeira pessoa. *In dreams* existe enquanto narrativa autobiográfica, voltada para o que há de mais íntimo e pessoal da alma desse sujeito, através de cenas e acontecimentos ordinários e delicados.

Ainda nesse primeiro capítulo, irei investigar o que chamo de uma “estética do banal”, como algo que circunda a produção dessas imagens, não apenas pelo que mostram, mas pela forma como se comportam. Debruço-me sobre essa relação entre as imagens de Alvarez e esse olhar que se volta para o banal e o comum como forma de produção de sensibilidade. Para tanto, me valho dos estudos de Denilson Lopes (2007) e Eugenie Shinkle (2004), a fim de compreender que discurso é esse que enxerga nos acontecimentos anódinos da vida o material para construção de uma obra.

Se nesse primeiro movimento, busco compreender a paisagem na qual essas imagens estão inseridas, primeiro através do meu olhar, depois percebendo seu diálogo com o contemporâneo e o banal, num segundo momento mergulho em busca de entender sua relação com a memória. *In dreams* é construído como uma tentativa de preservar a memória desse homem, os momentos e amores que não queria jamais esquecer. É nesse ímpeto que compõe essa narrativa que reinventa a si mesmo. Minha intenção no segundo capítulo é refletir sobre como a memória opera através da fragilidade.

Busco entender ainda a relação entre fotografia e memória, problematizando a fotografia como arte da memória, como o defende Dubois (1993), ou como esse “isto-foi” de Barthes (1984). Parto numa jornada que pretende pensar a memória como imagem em movimento e na relação das mesmas e a figura do sonho, tão presente no projeto. Seja através do título “Em sonhos”, através dos registros de pessoas dormindo, ou mesmo pela forma como esse universo labiríntico se organiza, encaro *In dreams* como algo que, como vai pensar Benjamin (1995), está nesse entre-lugar, entre o sonho e o real, entre o passado e o futuro.

Por fim, lanço meu olhar, por vezes errático e fragmentado, como acredito que essas imagens solicitem e buscarei compreender de que forma a presença de Alvarez se imprime através desses movimentos e múltiplas camadas do projeto. Nesse intuito, atravesso essas imagens como quem desbrava paisagens, hora me perdendo, hora encontrando espaços de aproximação. Nesse caminho, busco pensar a ideia de recorte e como a imaginação acaba por não respeitar os limites do quadro.

A partir das imagens, irei refletir de que forma Alvarez se coloca nelas, seja pelos aspectos formais (o olhar e corpos dos modelos fotografados, os enquadramentos), como também pela forma que o fotógrafo dá a vê-las (a montagem, os saltos, as escolhas). Compreendo, a partir do que Inês Gil (2011) chama de atmosfera, algo que emana de *In dreams* e que nos envolve.

Por fim, irei lançar meu olhar sobre o vídeo *The couch*, que entendo como uma espécie de fim da jornada do herói decaído, Luis Alvarez. Através do choque entre a materialidade da fotografia e do vídeo, ele parece problematizar todas as certezas e desejos, como se finalmente compreendêssemos juntos que nada permanece, além dos afetos. Se até então, através das fotografias, ele nos convidava a conhecer suas memórias e intimidade, no vídeo ele despe-se de qualquer máscara e nos revela uma espécie de segredo: Era tudo imagem.

No trabalho que aqui se inicia, mais que determinar recortes e corpus fechados sobre o

qual me debruçar, pretendo encarar imagens como zonas de fronteira e possibilidade de mergulho. Não há um ensaio específico, um grupo específico de fotografias ou vídeos. Meu olhar pretende compreender *In dreams* através do seu caráter se sonho, de porta entreaberta, de labirinto.

## 2. A IMAGEM E O CONTEMPORÂNEO

Sento-me diante da tela em branco do meu computador e olho durante algum tempo para o espaço vazio a minha frente. Busco formas de preenchê-lo com palavras, com esses pequenos caracteres pretos que unidos irão servir de testemunha de defesa ou lançar sobre minhas ideias algum tipo de acusação. Reviso meu roteiro de escrita, uma espécie de mapa inicial que guiaria meu trajeto em torno do objeto que me proponho a analisar. Analisar? Não, não acredito que inicie aqui um trabalho de análise. LAZZAROTTO (2012) fala em experimentar, pesquisar na diferença, que compreende a multiplicidade que atravessa o pesquisador e seu objeto:

Trata-se de ultrapassar o que se coloca como limite entre o sujeito e o objeto, para problematizar a relação produzida neste movimento. Implica construir um modo de pesquisa que acolha a experiência que insiste em expressar a multiplicidade que nos constitui. O que promove essa demanda por experimentar? A diferença. É a diferença que invade o pensamento quando a representação não dá mais conta de responder ao que acontece, e nos leva a criar outros modos de pesquisar. (LAZZAROTTO, 2012, p. 101)

Como iniciar? Penso nesses “modos de fazer” que até então eu tinha aprendido nesses anos de academia. Os artigos que li, as obras que folhiei, as ideias com as quais passara algum tempo, desde o final da minha graduação. Tudo me vinha. Lembrei então das palavras de Gonçalo M. Tavares<sup>5</sup>, em uma palestra que havia ministrado poucos dias atrás sobre a escrita. Ele fala de uma escrita acadêmica, pouco apaixonada e muito positiva. Como conseguir representar em palavras um pouco do que senti ao me deparar com as imagens de Luis Alvarez? Não que esse texto se pretenda como um ensaio sobre as minhas paixões. É antes de tudo um texto científico, preciso construir uma rede de pensamento que demonstre o que afinal me desperta nesse objeto e que contribuição intelectual eu tenho a fazer sobre ele. Não é disso que se trata?

Retorno às imagens de Alvarez. As imagens de *In dreams* parecem solicitar um olhar de menor tamanho, menos panorâmico, de pés fincados no chão e cabeça nas nuvens. Meu anseio diminui. As imagens diante de mim são despreziosas, embora potentes. Potentes

---

<sup>5</sup> Gonçalo M. Tavares é escritor e professor universitário português. Proferiu uma espécie de aula, realizada em abril de 2015, durante o Seminário Imagem e Corpo, promovido pela Universidade Federal do Ceará – Fortaleza. Na aula ele abordou temas relacionados à sua escrita e à relação entre escrita, pensamento e corpo.

exatamente por essa despreensão. Diante do preto e branco das fotografias eu me ponho a pensar naqueles personagens. O que teriam visto? Quais seriam seus medos e esperanças? Onde estariam nesse exato momento, enquanto eu estou aqui, na sala bem iluminada da biblioteca da universidade?

## 2.1 Diante de imagens

Ponho-me diante dos rostos, gestos e objetos presentes nos ensaios fotográficos do projeto *In Dreams*. Do que tratam e o que buscam esses olhares? De que tempo e de que lugar eles partem? Tenho a sensação de que quase os conheço. Lembro-me do dia em que topei, quase que por acaso, com a primeira imagem produzida por Luis Alvarez. Era uma fotografia preto e branco de um jovem rapaz que dormia profundamente sobre uma cama bagunçada (Imagem 1). Através de alguma janela que não podemos ver no enquadramento da foto, a luz do sol banha o seu corpo seminu. Próximo a ele há um espaço vazio - na cama e no travesseiro ao seu lado ainda podemos observar as marcas de alguém que estivera ainda a pouco deitado. Quem seria? Provavelmente daquele que, agora de pé em frente à cama, registrava essa cena extremamente íntima. Quase pude sentir o calor que entrava e tocava a pele do rapaz. Algo naquela imagem me chamava atenção. Um traço familiar, o gesto banal, mas que ao mesmo tempo era tão potente e que me parecia tão próximo. Foi assim que mergulhei nos sonhos de Alvarez.

Ao longo da minha trajetória de pesquisa em torno dessas imagens eu me deparei com inúmeras questões: a memória, o banal, a beleza contida nos gestos mais cotidianos, a tentativa de sobreviver pelas imagens, o contemporâneo, a fotografia, o vídeo. Todos esses aspectos ainda circundam a produção de Alvarez e, portanto, meu olhar em relação a ela. No entanto, o que me parece fundamental nesse momento é entender *In dreams* como uma produção em torno de si. Como, através desses registros fotográficos, esse sujeito por trás do aparelho se coloca nas imagens, nos revela seu rosto através de suas marcas, do seu arquivo. Há ali a imagem de Luis Alvarez, marcada sobre o lençol bagunçado e o travesseiro recém-utilizado. Há uma presença marcada na ausência.

Busco pensar de que forma Alvarez se mostra através de suas imagens e também como o meu olhar espectador constrói junto a elas um retrato do artista. Parto do princípio de que eu também, o meu olhar, se coloca na imagem, a atravessa. Minhas memórias se fundem àquelas que nem são minhas. Ao encarar as fotografias em *In dreams*, me pego escavando minhas próprias lembranças. Quando me deparei com aquela varanda banhada pelo sol quente da

tarde (Imagem 2) , a mulher sentada com o olhar fixo no horizonte, me veio à memória tantas imagens da minha infância: minha mãe, minha avó, tantas tardes passadas ao sol, na tranquilidade de uma existência ordinária. Preencho, quase sem querer, os espaços vazios da fotografia com minhas memórias mais íntimas. Confundo-me com aquela gente, sem sê-los. De repente Bruxelas se parece tanto com a pequena cidade no interior do Ceará onde cresci.



**Imagem 1 - *my print on the pillow*, setembro de 1985**



**Imagem 2 - *mother and Sergio on the balcony* – julho de 1978**

Antes de pensar na construção que o artista faz de si mesmo através de suas imagens, de seus rastros e marcas, preciso pensar em como meu olhar espectador também se constrói a partir desses fragmentos. Parece-me fundamental, antes de mergulhar mais profundamente

nessas imagens, pensar de que forma meu olhar me leva e me guia através delas. Lembro-me de um conto da escritora Clarice Lispector que eu havia lido ainda nos tempos do colégio. Nele, a personagem se confunde com as pessoas que cruzam o seu caminho e sobre as quais pousa o seu olhar. O trecho inicial do conto diz assim:

Ás vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdôo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo. (LISPECTOR, 1996, p.76)

No trecho do conto de Lispector, a personagem “encarna involuntariamente” outras pessoas, ao ponto de confundir-se com elas, a olhar o mundo pelos seus olhos. Penso em toda a minha relação com as imagens, minha identificação com as memórias desse artista. Não seria essa também a relação que mantenho com os personagens de Alvarez? Assim como no conto, eu me confundo com essas pessoas sem sê-los. Também, nessa espécie de fusão, os compreendo, pois quase consigo ouvir seus pensamentos. Porém, assim como a personagem, preciso estar atento para não me deixar levar por completo, preciso retornar. E o faço para que meu exercício de fruição tanto como espectador quanto como pesquisador de imagens não se torne uma jornada esquizofrênica.

O olhar aqui, tanto na minha relação com as imagens de Alvarez quanto nas encarnações que a personagem de Lispector vai estabelecendo pelo caminho, parece ser fundamental. O olhar é o caminho que percorro em direção a esses objetos e corpos que desejo conhecer, que encarno, mesmo que involuntariamente. Busco refletir sobre o que vejo. Mas não seria esse o caso, refletir. Tenho a intenção de passear pelas bordas dessas imagens, deslizar por sua superfície, mas ao mesmo tempo me deixar atravessar por elas. Talvez essa relação esteja mais próxima à potência do gesto, do tato, como afirma TONELI, ADRIÃO, CABRAL (2012), ao pensar o processo de pesquisa:

*Tatear* implica modos de pesquisar cujo compromisso não está em representar uma realidade suposta, mas em se deixar atravessar por processos de invenção, deixar passar a potência de criar novas constelações de possibilidade. São tremores, paixões e exaustões que deslocam os órgãos de um pesquisador para fora de pretensas neutralidades que delimitam mundos imóveis e estáveis. (ADRIÃO; CABRAL; TONELI, 2012, p. 228)

O exercício de (des)montar essas imagens me parece fundamental para compreendê-las não como objetos estáticos que devo contemplar visualmente, mas como partículas carregadas de movimento e liberdade. Diante da parede branca do meu quarto, repleta de retângulos preto e branco, fotografias retiradas de *In dreams*, deixo meu olhar atravessar livremente a sua superfície. Depois de algum tempo observando esses rostos, sinto como se os conhecesse, como se minha memória se confundisse com aquelas do artista belga. Penso se não seria nessa zona de fronteira entre meu corpo e as imagens, entre minhas memórias e aquelas que estão diante dos meus olhos, que a potência do projeto ascende.

Busco em alguns pensadores do meu tempo uma forma de compreender que postura é essa, que se deixa tocar pelo que vê. A “inelutável cisão do ver” da qual fala Didi-Huberman (2010, p.29) parece dar pistas dessa encarnação involuntária, de certa relação que estabelecemos com as imagens. Como coloca o autor, ao citar Joyce: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.” (2010, p.29). É exatamente essa cisão, ou seja, essa distância, que afasta meu olhar de um pensamento positivista que encara imagens como coisas, como objetos estáticos, dos quais mantenho uma distância segura e sobre os quais enrijeço meu entendimento. Meu olhar divide-se, cinde no exato momento em que o que vejo, a superfície que encaro, confunde-se com meu desejo, com minhas angústias, com minhas crenças. Por isso a importância de um olhar dialético, que se arrisca nessa zona de fronteira, no limite entre o que vemos e o que nos olha, entre a identificação e o distanciamento crítico. É preciso inquietar-se.

O projeto de Alvarez parece ser composto de movimentos, de zonas iluminadas e de sombras. Como pretendo trabalhar ao longo do meu texto, esses movimentos se dão tanto em relação a meu olhar como observador - esse fluxo clariceano de confundir-se, mas atentar para o retorno – quanto em relação às imagens em si – suas materialidades distintas, seus encontros e afastamentos, seu tempo rizomático<sup>6</sup>.

*In dreams* é uma obra essencialmente fotográfica, que nasce a partir de velhas fotografias, que ao serem observadas com maior cuidado pelo próprio artista, ascendem como um projeto em torno da memória. No entanto, o artista apropria-se ainda do vídeo, da performance e da palavra para compor o seu universo caleidoscópico. A dureza da fotografia é atravessada pela fragilidade das imagens videográficas, as legendas localizam nosso olhar em um tempo e espaço que vão além de um simples devaneio. Penso se não haveria um diálogo

---

<sup>6</sup> Ver DELEUZE; GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma”. In: Gilles Deleuze et Félix Guattari: Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Editora 34, São Paulo, 2006.

do projeto com um modo de produção artística contemporânea baseado exatamente nesses atravessamentos e hibridismos. Mais adiante buscarei pensar de que forma essas imagens se inserem no contexto de uma produção contemporânea de imagens e pensamento.

É importante salientar que ao falar de imagens não estou limitando às mesmas ao campo do visual. Para o filósofo Jacques Rancière (2012, p.15), “todas as relações definem imagens (...) as imagens da arte são dessemelhanças”. Não se trata de um objeto, de um corpo específico, portanto, não posso determiná-la como algo unicamente relacionado ao visual. Pelo contrário, as imagens aqui, como pensa o filósofo (2012), se estabelecem na relação entre o visível e o dizível, entre o visível e o invisível, entre o que vemos e o que nos olha, entre meu desejo e esse suposto real.

(...) imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagem que estão todas em palavras. Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma dessemelhança. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

As fotografias que tenho diante de mim me interrogam, parecem que de alguma forma me instigam a querer saber mais, ver mais. Meu olhar deseja ultrapassar o retângulo do quadro, transbordar. Outras imagens me vêm, outras memórias, outros tempos. Walter Benjamin (2001) fala em constelações. Para ele, a história, portanto, o passado, só pode ser acessado em um lampejo. Uma pequena centelha que nos atinge no agora e que nos encara, nos queima. Seria essa então a natureza da imagem?

Em *In dreams*, me posto diante de memórias que não são minhas. Uma vida inacessível. Inacessível porque a superfície da fotografia imprime algo que já não existe, um rastro. Mas é através desses rastros que me ponho a imaginar. Construo, a partir dessas imagens, toda uma rede de relações e de possibilidades. É dessa forma que as imagens parecem operar, por atravessamentos que não cessam, que não encontram seu ponto final, que ultrapassam os limites que foram impostos para a sua existência. E esse movimento se dá entre a fotografia e o meu olhar, entre a superfície da imagem e todo um mundo de invisibilidades que cerca a nossa relação.

Olhar imagens, ou melhor, tateá-las, é sempre, como afirma Didi-Huberman (2010), um exercício entre a crença e a tautologia. O autor busca pensar a experiência do homem em relação àquilo que vê. Utilizando o exemplo do túmulo, ele fala de um homem da tautologia, que enxerga a sua frente apenas aquilo o que vê “tal qual é”: a superfície, o volume, os

espaços, as arestas. Ele cria essa “verdade rasa”, no qual as imagens são apenas aquilo que aparentam, seus aspectos visíveis. Do outro lado temos o homem de crença, que parece abandonar qualquer volume em detrimento de uma ficção criada para afastar o máximo possível o seu olhar da visão amedrontadora do túmulo, o que nos olha.

O que Didi-Huberman (2010) parece apontar é um método de ver imagens, de nos posicionarmos diante delas, entre a crença e tautologia, entre a superfície e o universo invisível que a cerca, “entre”. Talvez fosse essa a preocupação da personagem do conto de Clarice Lispector, encarnar, deixar-se levar, mas ter em mente o caminho de volta. Acredito que esse seja o grande desafio para mim enquanto pesquisador, que se confunde com as imagens diante de si, mas que precisa enxergar suas superfícies, suas arestas, sua potência enquanto material de arte.

Pensar o movimento do meu olhar através de *In dreams* parece ser fundamental para compreender toda sua produção e sua relação com esses “relatos de si”. Meu olhar também constrói subjetividade. O sujeito aqui é o próprio movimento, atravessado pelo artista, pela materialidade dessas imagens, suas texturas, suas cores, meu olhar, minha presença, minhas memórias. O próprio artista, na descrição do projeto, afirma que sua intenção era a de confrontar de alguma forma a sua intimidade com a intimidade do público. É nesse confronto que essa subjetividade desperta, queima. *In dreams*, enquanto uma “escrita de si”, como irei explorar mais a frente, habita esse lugar de fronteira, de cruzamentos.

## **2.2 O contemporâneo: crise, ruína e anacronia.**

Pensar uma “produção de si” em *In dreams*, nesses rastros que Alvarez deixa pelo caminho, é pensar também em uma vasta produção contemporânea baseada nesses relatos pessoais. A criação do projeto se insere no contexto dessas narrativas em primeira pessoa, tão em voga nas últimas décadas. Vivemos em uma realidade atravessada por imagens, *selfies*, *blogs* pessoais, diários eletrônicos, *reality-shows*, auto exposição, o “ao vivo”, o instantâneo. Alvarez se insere nesse contexto, mas que busca, ao mesmo tempo, narrar a si através de um olhar mais delicado e silencioso.

Alvarez relata que alguns anos antes de pensar a produção de *In dreams* se deparou com o trabalho da fotógrafa Nan Goldin. A artista é um dos grandes nomes dos chamados “pequenos relatos”, como afirma Rouillé (2009). Goldin expunha sua vida no que havia de mais íntimo, retratando seu cotidiano, seus amigos, os espaços que frequentava. Para ela, as imagens não surgem a partir de um processo em que o artista escolheria o que fotografar e o que não

fotografar, mas como expressão de suas experiências pessoais. Vivendo em um universo *underground* nova yorkino dos anos de 1970 e 1980, Goldin registrava essa espécie de submundo que habitava, cercado de sexo, drogas e uma existência marginal. *The Ballad of Sexual Dependency*, um de seus trabalhos mais conhecidos, ilustra bem essa realidade que ela buscava registrar pelas lentes de sua câmera:

O que encontramos em *The Ballad of Sexual Dependency* é uma crônica dolorosa do cotidiano, na qual Nan Goldin nos conta através de imagens o que se passava na sua vida e de seus amigos. Ela andava com a câmera fotográfica o tempo todo, registrando diversos aspectos da sua intimidade. A câmera acabava funcionando como uma memória externa e potente, guardando todas as coisas que não poderiam ser esquecidas. (REIS FILHO, VASCONCELOS, 2012, p.231)

É a partir do contato com as imagens de Nan Goldin, nesse exercício de registrar o cotidiano e expô-lo ao público, que Alvarez vislumbra a possibilidade de revisitar e exibir o seu arquivo. Embora exista uma distância estética e conceitual que separa o trabalho de ambos os artistas, há uma aproximação em relação ao gesto de fotografar o mundo que os cerca, no que há de mais íntimo e banal. O submundo colorido e ruidoso registrado por Goldin (Imagem 3) pouco tem a ver com a limpeza e leveza do preto e branco de Alvarez. A violência de um parece contrastar com a delicadeza do outro, mas em comum, o desejo de expor a vida como obra.



**Imagem 3 – Ballad of Sexual Dependency, 1981 – Nan Goldin**

O desejo de produzir imagens que falem de sua própria realidade e de construir uma espécie de auto retrato, não é algo que se limita a produção de Alvarez e Goldin. O trabalho

desses artistas precisa ser compreendido dentro de um contexto de produção contemporânea ou, como buscarei pensar, uma “superprodução” de imagens. Para tanto me parece fundamental refletir sobre o que exatamente estou chamando de “contemporâneo”, seu caráter de crise, de um “sentir-se perdido”. Parece ser essa postura, essa busca por si mesmo, o que impulsiona grande parte do pensamento em torno da arte, no qual *In dreams* está inserido.

Walter Benjamin (2000), ainda nas primeiras décadas do século XX, falava do homem moderno, mais especificamente os artistas do seu tempo, como esses “heróis decaídos”. Para ele o artista da modernidade já não se reconhece mais na figura do grande gênio criador clássico e renascentista. Como afirma a pesquisadora Tania Rivera (2013), a partir do pensamento benjaminiano: “Ele não cria nada de novo, belo ou sublime; apenas recolhe os dejetos da civilização” (2013, p.81). Embora esse homem demonstrasse uma visão utópica em relação ao futuro, os artistas e escritores modernos possuíam um olhar por vezes “sombrio e melancólico”, como afirma Andreas Huyssen (2014), e compreendiam o caráter destrutivo dessa modernidade. Se os artistas modernos acreditavam no poder das imagens feitas a partir dessas ruínas<sup>7</sup> do passado, o que sobra quando a ideia de modernidade torna-se ela mesma uma ruína?

Zygmunt Bauman (2001) fala em uma modernidade líquida, na efemeridade dos processos modernos, na fragilidade das relações. A modernidade como ruína parece abrir cada vez mais espaço para a pluralidade e para a falta de referências concretas, essas certezas as quais o homem buscava aferrar-se. Nesse contexto, reflito sobre a realidade contemporânea, fragmentada e incerta, na qual o horizonte é uma paisagem atravessada por imagens que passam em velocidades assustadoras. Próximo ao solo, onde quase não há luz<sup>8</sup>, existiria a resistência.

Ao que percebo, esse homem contemporâneo, de forma muito mais intensa do que seu antecessor moderno, parece lançado nesse “sem sentido da vida”, como afirma Rancière (2012). Tudo o que era fixo: as certezas, as hierarquias, as regras, os modelos, parecem diluir-se ou, ao menos, transformarem-se em coisas mais fluidas, mais do que líquidas, gasosas. É sobre esse terreno de incertezas que o artista contemporâneo precisa construir seus objetos, ou melhor, buscar, como afirma Benjamin (2000), objetos com os quais possa construir uma visão sobre o mundo. Aqui, todavia, essa crise é encarada como possibilidade criadora, uma arte em devir. Giorgio Agamben (2009) reflete sobre esse contemporâneo como desvio,

---

<sup>7</sup> A ideia de “ruína” é retirada do pensamento de Andreas Huyssen (2014), ao pensar sobre a relação da memória com as ruínas arquitetônicas.

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman (2011), em seu *A sobrevivência dos vagalumes*, fala dessas “luciola” como pontos de resistência frente aos holofotes, a luz que ilumina tudo e nada deixa ver de fato.

anacronia e fissura. O homem contemporâneo como aquele que não encontra facilmente lugar no seu tempo, mas que vê na própria busca a razão mesmo de sua existência:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos, porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Penso o contemporâneo, assim como Agamben (2009) o coloca, não como um recorte temporal, mas sim como uma postura em relação ao mundo e, portanto, às imagens. Proponho ver imagens não como coisa fixa, mas como esse lugar de trocas e de movimentos. Por isso reforço que essa postura, ou essa modalidade do visível, como afirma Didi-Huberman (2010), não é algo que está sob o domínio de uma época específica. Ele afirma (p. 34): “Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui (ou seja, essa modalidade tem uma história, mas uma história sempre anacrônica) [...]”.

É no interior do pensamento e da produção contemporânea que o trabalho de Luis Alvarez parece emergir. Por isso me parece fundamental compreender certa relação dessa contemporaneidade com as imagens e, portanto, com a arte. As imagens, como afirma Didi-Huberman (2012), parecem ser o corpo motriz desse tempo. Basta olhar em volta. Somos bombardeados constantemente por corpos imagéticos. Houve um crescente avanço tecnológico no que tange a produção e distribuição de imagens: a web e os aparelhos eletrônicos de captação e compartilhamento de informação. Hoje, como nunca antes, elas ocupam um lugar de destaque no nosso cotidiano. No entanto, esse apelo imagético precisa ser o tempo todo investigado:

(...) nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209)

Meu primeiro contato com a obra de Alvarez se deu no website *flickr*, uma plataforma de divulgação e compartilhamento de imagens, em sua maioria fotográficas. Lá, os usuários partilham aquilo que produzem, bem como tem acesso à produção imagética de usuários da rede espalhados por todo o mundo. Parece-me sintomático pensar na maneira como descobri, como disse anteriormente, aquela fotografia em preto e branco de um jovem dormindo sob um quarto iluminado pelo sol da manhã. Uma plataforma digital, com milhares de usuários espalhados pelos lugares mais remotos do planeta, onde cada um divulga sua visão sobre o mundo em forma de imagens fotográficas (embora no *flickr* exista a presença de imagens gráficas, pintura, vídeos e etc, ele ainda é uma rede relacionada à fotografia). Foi em meio a esse turbilhão de imagens que me deparei com uma específica, que me chamou a atenção por algo que naquele momento não saberia explicar, por uma espécie de silêncio que me intrigava.

Como, em uma realidade na qual somos atravessados quase que constantemente por imagens, um único fragmento como esse pode me afetar de maneira tão definitiva? Aquela única fotografia me levou ao Alvarez, ao *In dreams*, a um trabalho de conclusão de curso, a uma pesquisa de dois anos desenvolvida em um programa de mestrado. Tudo isso sempre pareceu me intrigar. O que havia ali? Aos poucos começo a esboçar uma reflexão que separa e une o tempo todo a subjetividade do meu olhar, minhas paixões e todo um contexto político, social, artístico e filosófico que determinam, ou melhor, que indicam a potência de imagens como as que Luis Alvarez produz.

Ao que me parece, *In dreams* lança um olhar desprezioso sobre a realidade, como se dela buscasse capturar o que há de mais íntimo e banal. Tal postura aponta não apenas para um processo baseado em escolhas pessoais, mas para um diálogo com certo tipo de produção, já mencionada anteriormente, que investe no ordinário como tomada de posição e de produção de subjetividade. Alvarez não inaugura esse tipo específico de estética. Seu trabalho percorre uma via que possui uma historicidade própria e que o conecta a artistas que já pensavam anteriormente a relação entre fotografia e o cotidiano como formas de problematizar seu estar no mundo.

Já no início do século, no contexto do pós-guerra, o suíço Robert Frank, por exemplo, já tencionava a relação entre fotografia documental e esse olhar sobre o que há de mais banal. Munido com sua câmera fotográfica, ele atravessou os Estados Unidos de carro, registrando rostos de uma América pouco convencional, como afirma Lombardi (2011). O resultado foi um livro, publicado em 1958, na França, chamado *Les Americains* (Imagem 4). Nele, o artista documentava aquilo que encontrava pelo caminho; motociclistas, estradas vazias, juke-boxes,

numa espécie de diário de bordo, baseado em gestos e cenas banais, muito distantes do que comumente se fazia na área da fotografia documental tradicional:

O trabalho do suíço Robert Frank (1924) pode ser considerado um marco para essas mudanças. Ele não estava em busca de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos. A partir da banalidade do cotidiano, o fotógrafo procurava ressaltar exatamente essa ausência suposta de significado do objeto ou pessoa fotografados, oferecendo ao olhar um leque de interpretações. (LOMBARDI, 2011, p. 39)



**Imagem 4 - Parade - Hoboken, New Jersey (1955), Robert Frank**

Assim como Robert Frank o faz, Alvarez busca registrar o mundo em sua forma mais banal, apostando em imagens que nos permitam mergulhar em seu interior, imaginar inúmeras possibilidades de vida. Claro que entre esses dois artistas existem distâncias. Enquanto Frank parte em busca do outro como forma de criar desvios, Alvarez parece construir-se a partir desse outro, criando uma atmosfera envolta por delicadeza. Enquanto o olhar do primeiro busca algo ruidoso e desconhecido, o segundo parece investir no que lhe toca de forma mais íntima. Daí o fato de eu acreditar que *In dreams* funcione como a uma construção autobiográfica, atravessada pelo ordinário e pela delicadeza.

Em um contexto do pós-guerra, Frank buscava lançar-se sobre o desviante, uma quebra em relação ao que comumente se esperaria de uma fotografia documental. O gesto do fotógrafo baseava-se em narrar uma história americana através dos fragmentos, dos detritos,

longe da história dos vencedores<sup>9</sup>. Penso se *In dreams* não seria resultado, não necessariamente consciente, desse tipo de ruptura anterior. O cotidiano em Alvarez não investe num tom crítico ou irônico em relação à sociedade, mas parece buscar formas de sobrevivência, de (re)construir subjetividades e a própria identidade em meio ao caos e à fragilidade das relações contemporâneas.

A partir do trabalho de Robert Frank ou tantos outros fotógrafos da primeira metade do século XX, penso em que medida *In dreams* poderia estar inserido em um cenário de ruptura e de proposição de novos olhares. Penso então no texto de Guy Debord (1997), no qual o filósofo e militante político promove uma espécie de denuncia no qual irá pensar o que chama “onipresença das imagens”. Para ele, as imagens midiáticas e publicitárias promovem uma espécie de enfraquecimento do olhar. A exposição excessiva a esses corpos visuais acaba por nos afastar da realidade. Cria uma espécie de véu que cobre todo nosso discernimento crítico em relação ao mundo. “(...) quanto mais ele [o indivíduo] contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo (...)” (DEBORD, 1997, p. 24).

Se Debord (1997), ainda durante a década de 60, enxergava com esse olhar fatalista essa superprodução de imagens, o que iria ele pensar ao se deparar com uma realidade no qual a tecnologia de produção e compartilhamento de informações cresceu de forma tão espantosa? Se para essa visão fatalista, que durante boa parte do século XX busca anunciar a onipresença e superprodução de imagens como a derrocada do sujeito, para alguns pensadores contemporâneos do século XXI esse viés apocalíptico já não parece ser suficiente para explicar nossa relação com o mundo. Jacques Rancière (2012) busca pensar sobre esse destino obscuro ao qual alguns desses filósofos lançam as imagens. Ele provoca:

Do que se está falando e o que precisamente nos é dito quando se afirma que daqui em diante não há mais realidade, apenas imagens? Ou, ao inverso, que doravante não há mais imagens, somente uma realidade representando sem cessar a ela mesma? Os dois discursos parecem opostos. Todavia, sabemos que não param de se transformar um no outro em nome de um raciocínio elementar: se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe um outro da imagem, a noção mesma de imagem pede o seu conteúdo, não há mais imagem. (RANCIERE, 2012, p. 9)

---

<sup>9</sup> Benjamin (2001) em seu *Sobre o conceito de história* vai pensar, a partir do materialismo histórico, a ideia de que toda a História é uma história dos vencedores. E problematiza a necessidade do historiador “escovar a história a contrapelo”, trabalhar com seus detritos.

Pelo que percebo, pensar contemporaneamente sobre imagens, sejam elas quais forem, é colocar-se diante do perigo, interrogá-las, colocá-las contra a parede. Se imagem é dissenso, ver imagens é sempre atirar-se no abismo, no “sem-fundo”. O texto de Debord (1997) me faz pensar nessa superprodução, não necessariamente de imagens, mas de uma produção e circulação acelerada de informações. É sabido que somos constantemente atravessados por esse fluxo contínuo, mas não se trata, como busca pensar Rancière (2012), de um declínio, mas de um tipo outro de produção de sensibilidade. Uma produção como a de Robert Frank, que na primeira metade do século XX buscava problematizar o documental e registrar aquilo que estava à margem, aponta para um tipo de ruptura necessária e potente naquele momento. Então que tipo de dissenso as imagens banais e aparentemente tão ordinárias de Alvarez promovem? Diante da velocidade, uma espécie de silêncio. Diante de imagens cotidianas, a possibilidade de que as encarne como se fossem minhas, de alguma forma, posso imaginar a minha própria vida através do olhar do outro. Seria isso, essa alteridade, a liberdade diante da imaginação? Imaginar é um ato político, como afirma DIAS (2012):

Imaginar possibilita deslocamentos (...). Ao mesmo tempo em que força o pensamento a se derivar daquilo que já está colocado como verdade, como objeto a ser descoberto, como função cognitiva de pensar o já pensado é colocado como ato de invenção de si e do mundo” (DIAS, 2012, p. 127)

De que tipo de ruptura ou de resistência eu falo ao me deparar com essas imagens tão delicadas em *In dreams*? Luis Alvarez é um artista contemporâneo pouco conhecido, isso se o comparamos a nomes como o de Nan Goldin, bastante respeitada no que se relaciona a esses relatos pessoais. Eu mesmo só tive acesso ao seu universo delicado graças a uma foto publicada em uma rede social. Mas não seria ele, nessa conjuntura midiática e fragmentada, uma espécie de retrato desse novo artista contemporâneo, que como afirma Rolnik (2002) “se distancia da figura fetichizada do artista, sujeito a ser glorificado [...] para aproximar-se do espectador, através do objeto e de um protocolo de experimentação.” (2002, p. 6)? E em certa medida, essas imagens, essas que me tocam não por abrirem caminhos, mas por proporem entradas suaves, não dialogam também com um fluxo de produção mediado pelo tecnológico e pela rapidez? De certo essas são questões que me inquietam. Mas não encontro respostas tão facilmente.

Embora meu olhar seja atravessado pela confusão informacional dos nossos dias, essas fotografias preto e branco foram tiradas, em sua maioria, durante as décadas de 1970 e 1980, a

maior parte antes mesmo de eu nascer. Mas então que espécie de atmosfera<sup>10</sup> é essa que me atinge? Talvez uma tendência pessoal, nostalgia do que não vivi, uma busca por simplicidade e um silêncio em tempos de excesso e fragilidade. Tudo isso me atravessa ao olhar para elas.

Diante da imagem de um piquenique, me vejo como que diante da possibilidade de chocar meu olhar com uma delicadeza e sutileza que me fazem parar por um instante. Em *picnic with champagne (Patric, Olivier & Eric)* (Imagem 5), presente no ensaio *other friends & lovers*<sup>11</sup>, Alvarez nos apresenta a cena de Patric, Olivier e Eric, reunidos sobre uma toalha estendida na grama, rindo enquanto um deles tenta abrir uma garrafa de champanhe. Não conheço nenhuma daquelas pessoas reunidas ali, nunca as vi, não sei quase nada ao seu respeito. Mas quantas imagens desse tipo já não vimos em nossos álbuns de família ou em nossas redes sociais? Um gesto qualquer, que a primeira vista não nos diz nada de espetacular. O enquadramento da foto revela a presença de Alvarez, ali de pé, registrando a cena, provavelmente rindo junto aos amigos. Um leve desfocado nos fundos da imagem e um recorte que não toma a cena de forma igual parecem revelar que a intenção não era construir uma imagem plástica e milimetricamente pensada. Era o momento que parecia importar.



**Imagem 5 - picnic with champagne (Patric, Olivier & Eric) -  
Bruxelas, julho de 1998**

---

<sup>10</sup>Mais adiante irei explorar o conceito de atmosfera, segundo Inês Gil (2011)

<sup>11</sup><http://www.luisalvarez.be/amisamantse.html>

Em que medida essa imagem resiste? Que dissensos? Penso então sobre o que exatamente chamo de resistência. Talvez esteja por demais ligado à ideia de uma resistência dura. A resistência da pedra, como fala Rancière (2007), do barulho ou do punho cerrado. Busco então pensar numa resistência menor. Não menos importante, mas mais silenciosa. Lopes (2007) fala que não se trata de propor “[...] uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas” (2007, P.44). Embora herdeiro daqueles que antes buscavam no cotidiano uma forma de promover rupturas na sociedade, *In dreams*, em sua poética delicada e despretensiosa, parece mais inclinado à possibilidade de criar cenários que nos envolvam e nos permita conhecê-lo, do que instaurar sentidos claros, sejam de consenso ou de ruptura. De alguma forma, através desse banal e desse cotidiano impresso na superfície das imagens, Alvarez nos apresente uma espécie de refúgio, de um lugar em que posso me sentar e observar uma cena qualquer, sem pressa.

Robert Frank, na sua tentativa de desvio, mostra rostos que não esperávamos ver, momentos banais e cenas que a primeira vista não nos dizem nada. Através de cada uma de suas fotografias pensamos: Que América é essa, afinal? Nan Goldin rompe ao expor o seu cotidiano, o interior dos lugares que costumava frequentar. Embora a forma como fotografe provoque essa espécie de ruído (sua estética caseira, com *flashes* estourados, cores vibrantes), é sua vida que também nos causa algum tipo de desconforto. Alvarez aposta de alguma forma na delicadeza, num volume mais baixo, em uma simplicidade de formas e cores. Não é apenas a sua vida que se mostra ali, é a possibilidade que possamos mergulhar nos sonhos de alguém qualquer e sonhemos juntos.

### **2.3 Escrita de si: o “eu” através dos vestígios**

Diante das fotografias de *In dreams* penso em todos esses sujeitos que Alvarez registrou, os momentos, os traços, os espaços, as memórias que buscava de alguma forma capturar pela objetiva de sua câmera. Venho tentando, ao longo dessas poucas páginas escritas, compreender um tipo de produção imagética que está atrelado a um tipo de produção de pensamento. A contemporaneidade, como já busquei pensar, possui esse olhar abismal, em crise. Se por um lado tateamos o caminho como cegos, ofuscados pelos holofotes da mídia, da superprodução e da rapidez de compartilhamento de informação, por outro buscamos arregalar os olhos em busca de alguma pista, de algo que nos indique um caminho até nós mesmos. Ao que me parece, esse sujeito contemporâneo ainda busca algumas das certezas que na modernidade parecem ter ruído.

Como o próprio Luis Alvarez vai pensar no texto de abertura do site, *In dreams* funciona como uma tentativa do artista de construir uma narrativa imagética a partir desses personagens que habitam sua memória no que há de mais íntimo. A partir disso, parto em busca de minha premissa, que é a de encarar o projeto como um texto autobiográfico. Lançando seu olhar sobre o outro, Alvarez buscaria formas de sobreviver, ele mesmo, em relação ao tempo e ao esquecimento ao qual estamos todos destinados. Nesse caminho, o artista constrói essa espécie de autorretrato caleidoscópico, feito a partir de pequenos fragmentos, pistas deixadas na e pela imagem, bem como pelos movimentos que as atravessam.

Embora acredite nesse caráter autobiográfico em *In dreams*, o rosto de Alvarez está presente em apenas algumas poucas fotografias. Os registros do seu corpo e rosto podem ser vistos nas imagens presentes no ensaio *selfportraits*, dedicado exclusivamente a esses autorretratos. No ensaio, Alvarez se coloca como mais um desses personagens. Todos os outros vinte ensaios presentes no site giram em torno dos rostos daqueles que o artista registrou ao longo desses vinte anos. São essas imagens, desse outro fotografado pelo olhar desse sujeito, o que de fato me interessa aqui. É através desse outro que ele se constrói, que se reinventa, que se apresenta ao olhar do público. Deixo claro aqui que parto do princípio que esse “outro” de que falo não são apenas os personagens que habitam o arquivo fotográfico de Alvarez, mas também os gestos, os afetos, os objetos, os espaços, os móveis, as marcas deixadas sob a pele, o olhar que se direciona a câmera, a forma que monta o projeto, suas escolhas formais. No terceiro capítulo irei explorar de forma mais profunda cada um desses aspectos que revelam a presença desse sujeito.

Retorno para a imagem que a pouco falava, aquela com a qual tive o primeiro contato com a obra de Alvarez. Penso se *My print on the pillow* (Imagem 1), presente no ensaio *mike*, não seria portanto um autorretrato. Não vemos o corpo de Luis, seu rosto, sua sombra. Tudo o que temos diante dos nossos olhos é sua marca, sua impressão, seu rastro, seu “*print*” sobre o travesseiro. Há ali uma presença, que se efetiva, paradoxalmente, pela ausência, pelo vestígio, pelo traço deixado pelo corpo que há pouco habitava aquele espaço. Algo que vai além de um símbolo ou uma indicação, se pensarmos por um viés semiótico, mas é uma presença de fato, a existência de um corpo em ausência, de uma falta. O mesmo acontece na imagem *our bed in the old house*, presente no ensaio *eric* (Imagem 6). A legenda diz que aquela era a cama deles (Luis e Eric), em julho de 1996. Trata-se de um velho colchão, deitado no chão de um quarto bem iluminado por uma grande janela lateral, com paredes pintadas de um branco já desgastado pelo tempo. Não vemos ninguém na foto, nem Luis, nem Eric. Tudo o que a

imagem nos entrega é a passagem de alguém que estivera deitado há pouco. Sobre a cama, no lençol escuro, vemos apenas o rastro que seus corpos deixaram - uma marca de cotovelo, talvez uma pegada impressa enquanto tentava levantar. O que temos é uma presença, um fragmento do artista, um rosto presente em sua ausência, sua invisibilidade. Minha intenção ao resgatar essas imagens de *In dreams* é demonstrar que, apesar do corpo do artista não estar materializado na maioria das fotografias, ele está sempre ali. O outro ali - seja na figura de um amigo ou familiar, ou mesmo na marca que deixou sobre os objetos – fala sobre a existência desse sujeito específico: Luis Alvarez.



**Imagem 6 - our bed in the old house - Cévennes, july 1996**

A produção de Alvarez, no que se relaciona com a presença desses “relatos de si”, se insere em um longo processo, mais evidente nas últimas décadas, “marcada pelo falar de si[...]” (LOPES, 2003, p55). Há uma produção contemporânea na qual *In dreams* se insere, marcada por uma tendência para esses discursos autobiográficos, que enxergam sua subjetividade como material de produção artística. Assistimos a um fortalecimento de discursos que se baseiam nos relatos pessoais, nas narrativas em primeira pessoa, da tentativa do homem de expressar a si mesmo diante do mundo, como afirma Leonor Arfuch (2010):

A simples menção do “biográfico” remete, em primeira instância, a

um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. Mas na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, relatos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes de shows – *talk show*, *reality show*... No horizonte midiático, a lógica informativa do “isso aconteceu”, aplicável a todo registro, dez da *vida* – e, conseqüentemente, da “própria” existência um núcleo essencial de tematização. (ARFUCH, 2010, p. 14)

É nesse contexto que *In dreams* parece estar inserido, que não é inaugurado pelo discurso contemporâneo, mas que nele se atualiza. Como defende Arfuch (2010), esses relatos em primeira pessoa se modificam com o advento tecnológico e midiático. A produção de Alvarez se encontra, de alguma forma, entre uma tentativa de se construir através de uma narrativa pessoal e um processo de auto exposição. Lopes (2003) fala em “espetacularização do sujeito”. No entanto, embora inserido no contexto de produção artística que inevitavelmente se vê atravessado por esses olhares, enxergo *In dreams* muito mais como uma tentativa de narrar sua subjetividade através de gestos e vestígios muito sutis. Não se trataria, portanto, de um processo de auto exposição, mas de uma tentativa de autoconhecimento. Parto em busca de alguma resposta possível.

Ao me por diante de *In dreams* pela primeira vez eu enxerguei ali uma espécie de álbum familiar, que aos poucos folheava na tentativa de descobrir mais sobre a vida daquele indivíduo, daquele fotógrafo que pouco conhecia, daqueles olhares e rostos com os quais me deparava. Havia rostos, nomes, datas, lugares, algo muito parecido com os velhos álbuns de família, guardados em caixas empoeiradas na casa da minha avó e da minha mãe. Ali, tanto no projeto de Alvarez quanto nos álbuns de família que costumamos guardar em gavetas cada dia menos abertas, há uma multiplicidade de histórias sendo contadas, um sem número de possibilidades narrativas. Embora todo o *In dreams* gire em torno do olhar e do desejo do artista (sua juventude, seus amigos, o interior da sua casa, seus afetos, seus amores, seus medos e suas escolhas), há ali os olhares e rostos de muitos outros indivíduos e também o meu, o olhar de quem os vê. Ao me deparar com uma imagem de Alvarez eu acabo também por me reinventar, misturar-me àquela superfície. No momento em que queimam diante dos

meus olhos, elas se misturam com as imagens contidas nos meus álbuns, de álbuns que nunca cheguei a abrir, de possibilidades de vida que nem mesmo cheguei a experimentar. Isso me parece ser a potência principal não apenas desse projeto específico, mas de toda uma produção contemporânea erguida sobre esse olhar biográfico, ou mesmo autobiográfico.

Embora haja uma evidente proliferação desses discursos baseados em si no decorrer das últimas décadas do século XX e início do século XXI, é importante pensar que esse tipo de produção não é uma novidade. Vivemos, também nesse aspecto, sob a sombra do pensamento moderno, do “penso, logo existo” cartesiano, que colocava o homem como o centro de uma série de questões. A narração da própria vida como “expressão e afirmação de si mesmo” (ARFUCH, 2010, p.35) tem origem na literatura. Essa “virada autobiográfica”, como afirma a autora (2010), tem suas raízes no pensamento moderno, alimentado por uma burguesia capitalista, que ainda no século XVIII, buscava formas de afirmar o pensamento individualista frente ao social.

Busco compreender, a partir dessas imagens anódinas que Alvarez expõe ao público, um tipo de produção autobiográfica. Para tal, me valho do pensamento de Michel Foucault (2004) e do vai chamar de uma “escrita de si”. O filósofo busca, construindo uma espécie de cronologia desse tipo de produção de si, buscando entender de que forma o homem investe, ao longo da história, num voltar-se para dentro, num caminho que vai desde uma disposição por construir-se, até um processo de domínio do indivíduo sobre o social.

Foucault (2004), a partir da Antiguidade, busca formas de compreender o surgimento do que hoje chamamos de “sujeito”. O autor compreende a escrita não apenas como um registro de si, mas como processo de formação desse sujeito e da própria noção de “eu”. Para ele “o papel da escrita é constituir um corpo “(...) a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue.” (FOUCAULT, 2004, p. 152). Falar de uma “escrita de si”, seja na Antiguidade Clássica, no Cristianismo ou na formação do pensamento burguês na modernidade é, como afirma Foucault (2004), um processo de formação, autoconhecimento e, portanto, de pensamento em torno desse “eu”.

Foucault (2004) fala em uma “cultura de si”, práticas cotidianas ligadas a uma “escrita de si” que contribuíram não apenas para a construção desse “eu” individual, mas na forma como essas práticas subjetivas contribuíam para o surgimento de um “ethos” relacionado a ideia de singularidade. Como o autor vai defender, essas práticas de elaboração de si ao longo da história, contribuem para um pensamento e crença coletiva em torno do que se acredita por subjetividade. “A elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação. De maneira que a escrita opera a transformação da verdade em

ethos” (KLINGER, 2006, p. 24). Através de práticas cotidianas de escrita, como cadernos, diários, anotações, fragmentos de obras, reflexões e pensamentos relacionados a uma vivência pessoal, esse homem buscava forma de escrever a si mesmo:

Essa escrita de si era entendida, como forma de organizar um conjunto de dados sobre a leitura produzida pelo indivíduo, a respeito de seu entorno, para ser usada em um momento de necessidade. Além disso, tinha como objetivo também estabelecer uma coerência interna no indivíduo, pois as ideias fragmentadas recolhidas a partir dessa escrita deveriam ganhar sentido e coesão, por meio de uma reelaboração pessoal: “tratava-se de constituir a si mesmo como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação, de um já-dito fragmentário e escolhido (FOUCAULT, 2004, p. 640).

Somente com a ascensão do pensamento burguês na modernidade, o “eu” passa a ser o centro de todas as decisões. A arte, principalmente a literatura, passa a girar em torno desse sujeito que ocupa o centro do universo. O “penso logo existo” cartesiano e a lógica capitalista baseada na superprodução passam a ser o clima da existência dessa subjetividade. Se em um primeiro momento a escrita buscava constituir o sujeito e posteriormente o pensamento cristão buscava abandoná-lo por completo, o racionalismo moderno coloca o sujeito no lugar mais importante. O indivíduo passa a ser Deus.

O fortalecimento da subjetividade e da existência de uma multiplicidade de vozes surge como uma espécie de resistência ao pensamento absolutista dos regimes anteriores, baseados no controle do Estado e da religião. As artes, principalmente a literatura, buscam formas de dar vazão a esse novo sujeito, que não está mais inclinado à obediência doutrinária e que busca expressar suas experiências personalizadas como forma de existir no mundo, “o indivíduo se robustece em sua subjetividade” (ARFUCH, 2010, p.45).

A “escrita de si”, no contexto da modernidade, estabelece-se como verdade. O artista ocupa então o lugar do grande herói do qual partiria toda uma genialidade. O desenvolvimento tecnológico, as ferramentas de fabricação de imagens, a imprensa, a fotografia, o cinema - o homem é o centro de toda criação. Falar de si já não é um lugar de questionamentos e atravessamentos, mas de certezas e progresso. Se antes o que se buscava era uma forma de encontrar saídas para as vozes silenciadas pelos regimes autocráticos, o que se estabelece é um sistema onde há muito pouco movimento. Como defende Foucault (2004), a “cultura de si” seria o que funda a liberdade, a possibilidade da experiência pessoal e intransferível, relacionada ao desejo e às trocas. No momento em que o “eu” passa a ser um

lugar de verdades absolutas a lógica do desejo se esvai. Como pensa Mondzain (2013) as imagens, bem como o sujeito, operam pela linguagem. No momento em que estabelecemos objetos fixos para eles, eles perdem sua força.

Esses discursos em torno das narrativas de si parecem ter sido não apenas absorvidas como se tornaram uma estética de produção bastante incentivada pela mídia e pelo mercado publicitário. Dessa forma, essas escritas de si na contemporaneidade encontram-se numa espécie de meio caminho. Se por um lado temos uma produção - na qual pensaria em inserir as imagens de Alvarez - que investe em modos sensíveis de problematizar um estar no mundo, em outra instância temos um discurso espetacular que se apropria desse “falar de si” como objeto de consumo:

É essa busca, essa proteção em tempos de incertezas, um dos fatores que impulsionam, segundo minha hipótese, o desdobramento sem pausa do biográfico. À sua dimensão clássica como modo de acesso ao conhecimento de si e dos outros – a vida como totalidade que iluminaria uma escrita, uma descoberta, uma atuação, uma personalidade -, a esse apaixonante “para além” da mesa de trabalho do escritos, do gabinete do funcionário, do camarim da estrela, que explicaria – e faria compartilhar – uma rota sempre única somam-se hoje outras “tecnologias da presença”, que a globalização estende ao infinito. Efetivamente, a proeminência do vivencial se articula com a obsessão de certificação, de testemunho, com vertigem do “ao vivo”, do “tempo real”, da imagem, *transcorrendo sob* (e para) a câmera, o efeito “vida real”, o “verdadeiramente” ocorrido, experimentado, informantes, câmeras ou microfones, gravações, entrevistas, paparazzi, desnudamentos, confissões... (ARFUCH, 2010, p. 75)

Não se trata, porém, de pensar uma dualidade, ou de organizar um pensamento maniqueísta em torno da produção contemporânea desses discursos autobiográficos. Ao que me parece, essa produção de arte e pensamento que de alguma forma problematiza esse comércio de olhares, também é atravessado por ele. *In dreams*, embora promova a construção dessa delicadeza e de certos questionamentos, também se insere em um contexto contemporâneo de excessos, é por ele transposto, as imagens se afetam.

O sujeito que se constrói pelas imagens de Alvarez é um sujeito bastante fragmentado e incerto de quem de fato é. Em consonância com a ideia de crise no que tange o pensamento contemporâneo, as fotografias de *In dreams* afastam-se bastante desse sujeito moderno, centro do universo. Através de suas fotografias e vídeos, dos objetos que registra, das cores, texturas, enquadramentos bastante simples, o artista busca escrever a si mesmo e deixar, assim como a robô do filme de Jonze, suas marcas no mundo através desses fragmentos.

Eu, enquanto pesquisador, diante das imagens produzidas pelo fotógrafo belga, mergulho em sua narrativa íntima. Embora acabe, como disse no início do meu texto, por confundir-me aqui e ali com as imagens que vejo, eu sei que a vida retratada é a dele - Luis. Faço essa intrusão nas memórias do artista não por um levantamento documental que ateste a veracidade do que vejo. Penso que essas imagens não tratam disso. As datas e legendas que ali estão, funcionam como um prolongamento dessas fotografias, como uma outra imagem, modo de movimentá-las. Não que o projeto funcione como algum tipo de encenação, mas como algo que está entre o real e o imaginário, entre passado e presente, entre a possibilidade de sobreviver e a certeza da morte. São fragmentos dessas memórias, pequenos relatos de uma vida que não é a minha. Uma espécie de correspondência em que o artista deixa seus rastros:

Ler uma correspondência não significa conhecer um autor como de fato foi mas formar uma imagem acrescida de outros tons e enriquecida por certos ângulos. Não se trata de criar um retrato definitivo mas entrever gestos e traços que relampejam em um momento de ansiedade, de dúvida ou de bem-estar. De fato, uma correspondência intelectualmente afinada com seu tempo, percorre caminhos acidentados e descontínuos. Não é a história de uma vida, com começo e fim determinados. É um processo aberto, sujeito às vicissitudes do tempo e às influências do cotidiano. (SANTOS, 1998, p. 287)

Assumo diante dessas imagens o papel do historiador em contato com o passado desse outro indivíduo. Benjamin (2001) chamava a atenção para o trabalho do historiador. Contrariando uma lógica positivista, esse historiador sabe que só pode acessar o passado através dos vestígios que encontra e com os quais acaba por se misturar. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo.” (BENJAMIN, 2001, p. 76). Como venho buscando refletir, *In dreams* é um projeto cuja força está exatamente no seu caráter fluido e oscilante.

Enxergo a carta, assim como a fotografia, como esse espaço de trocas, em que uma alteridade me toca e com ela promovo interseções. O escritor Rubem Alves, em uma crônica intitulada *Cartas de Amor*, descreve, a partir do quadro *Mulher de azul lendo uma carta*, de Johannes Vermeer (Imagem 7), a experiência do ser apaixonado ao ler a carta endereçada pelo seu amado. A mulher, absorta em sua leitura, está de pé, como se esquecesse da presença da cadeira ao lado dela. O cronista conta que o papel que ela segura nas mãos, a carta de amor, interessa menos pelo seu conteúdo e mais pelo gesto que imprime. Diante dos olhos, a mulher

segura algo que a leva diretamente às mãos do amado a lhe escrever. A atmosfera é de solidão, uma solidão arrefecida pelo desejo do encontro, pela presença marcada sobre o gesto da escrita, como um vestígio:

Uma carta de amor é um papel que liga duas solidões. A mulher está só. Se há outras pessoas na casa, ela as deixou. Bem pode ser que as coisas que estão nela escritas não sejam nenhum segredo, que possam ser contadas a todos. Mas, para que a carta seja de amor, ela tem que ser lida na solidão. Como se o amante estivesse dizendo: “Escrevo para que você fique sozinha...”. É este o ato de leitura solitária que estabelece a cumplicidade. Pois foi da solidão que a carta nasceu. A carta de amor é objeto que o amante faz para tornar suportável o seu abandono. (ALVES, 2002, p. 23)

A carta de amor, como o pensa Rubem Alves, parece de alguma forma atestar a existência do ser amado. Não seria essa também uma potência da fotografia? De alguma forma, impressa sobre a superfície da imagem fotográfica, está inscrita a presença de algo no passado. Algo que desejamos, mas ao qual não temos acesso absoluto. Tudo o que resta é uma espécie de rastro, de algo que nos leva diretamente a esse corpo desejado. Um corpo que “liga duas solidões”, como escreve o cronista. Alvarez escreve em imagens, em uma espécie de correspondência endereçada ao futuro, algo que parece dizer “eu existi”. Diante das imagens de *In dreams*, busco, assim como a mulher no quadro, por uma brecha de luz que me permita ver o que está ali escrito e que me leve, mesmo que em imaginação, em direção ao sujeito por traz do gesto.

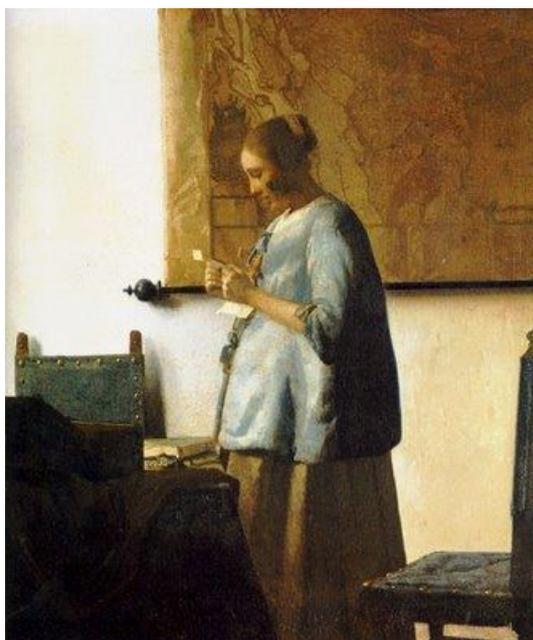


Imagem 7 - *Mulher de azul lendo uma carta*, Jan Vermeer - 1663-65

Em *two messages from Thierry*, presente no ensaio *thierry s* (Imagem 8), vemos uma espécie de painel. Ali, um relógio que marca 2:30 hrs, um quadro que não podemos ver muito bem, pois está coberto pelos ramos que caem de algum vaso de flores ali perto, alguns papéis e anotações presos no canto inferior. No centro da imagem vemos uma espécie de bilhete que diz “Eu te amo! Titi. Ainda mais!” Sobre o papel branco, escritas em palavras de amor, eu imagino quem as escreveu. Seria um recado escrito por Alvarez para Thierry? Quase consigo enxergar o movimento da mão que corre o papel deixando ali a sua carta de amor. A fotografia de uma carta, a foto de uma foto. Quantas camadas distintas de afeto e delicadeza essa imagem parece imprimir. De acordo com a legenda, ela foi feita apenas alguns meses de eu nascer. Percorro todas essas camadas, mesmo que de forma pouco nítida. O tempo da escrita, o tempo da ausência do ser amado, o tempo das minhas próprias paixões.



**Imagem 8 - two messages from Thierry - Bruxelas, outubro de 1987**

Busco de alguma forma acessar algo de real naquelas imagens. Algo palpável que dê conta do meu exercício de imaginação. Hal Foster (2005) fala de um “retorno do real”, como uma espécie de virada na produção artística em que o homem, imerso em um mundo de abstração e velocidade, busca meios de produzir materiais que de alguma forma “falseiem” esse real. Para ele, tal retorno representa uma importante virada tanto na produção quanto na crítica de arte contemporânea. Há um evidente diálogo entre as teorias lacanianas que relacionam o real ao trauma. Para Foster (2005), de acordo com o que afirma Lacan, esse real representa uma ausência, uma falta nunca suprida. E é exatamente através dessa ausência, dessas invisibilidades, que esse autor contemporâneo parece tomar forma. Tanto o “sujeito”

quanto o “real” estão rodeados por essa inacessibilidade, questionamentos, buscas, por essa ideia mesmo de crise.

Não seria então esse desejo por algo distante, perdido no tempo, o que nos leva a ler cartas de amor e a nos perdermos diante de uma fotografia? O trauma, como essa falta que não podemos suprir, é o que nos move através do labirinto criado por Alvarez? Se lidarmos com a ideia de um retorno como trauma, poderíamos problematizar certa pulsão contemporânea pelos discursos autobiográficos no campo da arte. Embora haja, no decorrer das últimas décadas, como já afirmei, um crescente número de imagens e discursos autobiográficos na produção midiática, com um viés publicitário e mercadológico, há também uma ascensão desses mesmos discursos no campo da arte. Ao que me parece, essa busca pelo sujeito e pelo real, dialoga exatamente com as certezas perdidas na modernidade. A arte conceitual, produzida principalmente a partir da década de 60, como afirma Foster (2005), buscava meios de desconstruir todas as verdades e certezas em relação à arte, à realidade e ao sujeito. No entanto, assistimos, no decorrer das últimas décadas, a uma espécie de “melancolia” em relação às experiências com o real, como afirma Foster (2005):

(...) o principal sintoma do pós-modernismo é uma quebra esquizofrênica da linguagem e da temporalidade, que provoca um investimento compensatório na imagem e no instante. E muitos artistas de fato exploraram intensidades do simulacro e pastiches a-históricos nos anos 80. Em intimações mais recentes do pós-modernismo, no entanto, a estrutura melancólica do sentimento predomina, e, às vezes, como em Kristeva, também é associada a uma ordem simbólica em crise. Aqui os artistas são levados não para as alturas da imagem do simulacro, mas para o baixo do objeto depressivo. Se alguns modernistas tardios queriam transcender a figura referencial e alguns primeiros pós-modernistas queriam deleitar-se na pura imagem, alguns pós-modernistas tardios querem possuir a coisa real. (FOSTER, 2005, p. 184)

O pensamento de Hal Foster (2005) em torno desse retorno ao real, me ajuda a pensar um certo tipo de produção, mas principalmente as imagens de *In dreams*. Como já afirmei anteriormente, há nesse projeto um desejo primordial, o de preservar memórias e afetos. No entanto, Alvarez parece tomar consciência dessa tarefa impossível, principalmente quando produz algum tempo depois uma série de vídeos, presentes no projeto, que ilustram a impossibilidade de congelar o tempo. E é exatamente através dessas impossibilidades que toda a potência das suas imagens se liberta.

Já não se trata de preservar, mas de operar através dessas imagens, de buscar no “real”

modos de criação, de narrativas. Ao enquadrar o mundo através de uma lente, o artista já lança mão de um olhar específico, o seu. Portanto, já não se trata de pensar em uma linha que separe o real do ficcional, mas de pensar em atravessamentos. De que maneira o meu olhar opera esse real, o corta, edita, enquadra.

Em *our feet on the sand*, do ensaio *eric* (Imagem 9), vemos a imagem de pés sobre a areia. Pela legenda, acreditamos serem os pés de Alvarez e Eric, entrelaçados ali, sob a luz do sol. Ela parece ser tão palpável, que todo o meu corpo se inclina para vê-la. Desejo ardentemente completá-la, ver além do que o enquadramento me possibilita, e o faço. Imediatamente minha imaginação me leva a cena. Os dois amantes lado a lado, sentados na areia fofa, sentindo sob o corpo a maciez da areia úmida e quente. Num misto de excitação e calma, os seus corpos se tocam, eles provavelmente sorriem. Ali, diante deles, o mar. Teria um mar? A água estaria quente ou fria? Imediatamente sou levado para um espaço que está entre o real e o um mundo possível apenas em minha mente. Mas meu corpo ascende junto nessa experiência. Lembro-me da sensação de sentar na areia fofa, de enfiar mãos e pés, de senti-los cobertos desse pó de estrelas, do sol que queima levemente a pele. Sinto o cheiro forte de maresia, o gosto leve de sal que invade a boca, desejo correr até o mar.



**Imagem 9 - *our feet on the sand* – Cevenas, julho de 1996**

Tudo o que essa imagem me dá é um pequeno fragmento. Não vejo nenhum rosto, não vejo o mar, apenas os pés iluminados e cobertos pela areia. Ao voltar para as imagens que compõe o ensaio, percebo que não se trata da areia do mar. Alvarez e Eric estavam em Cevenas, localizado em uma cadeia de montanhas, no centro-sul da França. Mas não haveria mar? No encontro entre essa imagem e minha imaginação sim, no espaço entre o real e o

imaginário, continuo visualizando a cena de dois jovens sentados de frente para o mar de águas mornas. Estou entre minhas memórias e essas outras, de Alvarez.

De alguma forma, essa única imagem me faz mergulhar numa espécie de jornada. Sinto a ausência, desejo de estar ali, de poder tocar. Seria disso que Foster (2005) fala ao contar sobre uma impressão de real? É certo que o que o autor defende é a volta de um tipo de produção que privilegia uma impressão de real, impulsionada pela falta de objetos palpáveis, tangíveis, que me tragam de volta de um universo de abstração. Faço parte disso.

Pensar uma “escrita de si” enquanto fronteira entre realidade e ficção é encarar o fato de que a “verdade”, bem como o “real”, só podem ser acessados, enquanto produto de uma articulação. Contar a si mesmo é reconstruir-se pela linguagem, criar mundos, corpos, pensamentos. Muito dessa reflexão parte da psicanálise, tal qual a ideia de “real” para Foster (2005). A verdade, assim como o real, enquanto conceitos, estão relacionados com os estudos em torno do inconsciente psicanalítico, o qual a verdade e o real só podem ser alcançados através de sua mediação ficcional. Rancière (2012) dialoga com o pensamento benjaminiano das passagens (2006), ao falar do artista como esse “poeta-arqueólogo” que decifra o mundo a sua volta em signos, que habita a fronteira entre realidade e mitologia:

O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa. Na topografia de um lugar ou na fisionomia de uma fachada, na forma ou no desgaste de uma vestimenta, no caos de uma exposição de mercadorias ou de detritos, ele reconhece os elementos de uma mitologia. E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade: faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo. (RANCIÈRE, 2012, p. 35)

Ao fotografar, Alvarez enquadra a realidade, transformando-a em espaço atravessado pelo real que tocou e por todas as possibilidades de narrativas que a imagem encerra. Diante dos meus olhos, a fotografia dos pés dos amantes sobre a areia é fronteira e ausência. Como a carta endereçada a um leitor desejado, nem mesmo o autor poderia ter controle sobre os caminhos que ela percorreria até desembocar em meus sonhos e fantasias. Como as estrelas que brilham no céu, mas que há muito deixaram de existir, o passado como constelação, como afirmava Benjamin (2001). Rubem Alves também vai refletir sobre a analogia entre essas imagens do passado, cartas, fotografias, e o “abraço no vazio”:

Olho para o céu. Vejo a Alfa Centauro. Os astrônomos me dizem que a estrela que agora vejo é a estrela que foi, há dois anos. Pois foi este o tempo que sua luz levou para chegar até os meus olhos. O que eu vejo é o que não mais existe. E será inútil que eu me pergunte: “Como será ela agora? Existirá ainda?” Respostas a estas perguntas eu só vou conseguir daqui a dois anos, quando a sua luz chegar até mim. A sua luz está sempre atrasada. Vejo sempre aquilo que já foi ... Nisto as cartas se parecem com as estrelas. A carta que uma mulher tem nas mãos, que marca o seu momento de solidão, pertence a um momento que não existe mais. Ela nada diz sobre o presente do amante distante. Daí a sua dor. O amante que escreve alonga os seus braços para um momento que ainda não existe. A amante que lê alonga os seus braços para um momento que não mais existe. A carta de amor é um abraçar do vazio. (ALVES, 2002, p. 23)

Não se trata de buscar representar o real, a verdade desse “eu” ou do mundo, mas antes de tudo compreender de que forma podemos representá-lo, ou melhor, re-apresentá-lo. Pensar esses “relatos de si”, seja na literatura, nas artes plásticas, na fotografia ou mesmo no cinema, é pensar que qualquer obra é um exercício de “escrita de si”, um texto biográfico, no sentido em que contém traços desse sujeito de autoria. Paul de Man (2012) afirma que a autobiografia não se trata de um gênero textual, mas em uma potência contida, em maior ou menor grau, em qualquer texto. Embora esse tipo de discussão ainda seja um campo controverso, como o próprio De Man (2012) afirma, essa reflexão nos dá algumas pistas sobre a produção contemporânea em torno de si, bem como as imagens em *In dreams*:

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. A estrutura implica diferenciação assim como similaridade, na medida em que ambos dependem de um intercâmbio substitutivo que constitui o sujeito. Esta estrutura especular é interiorizada em um texto no qual o autor declara ser ele o sujeito de seu próprio entendimento, mas isto meramente torna explícita a maior reivindicação de autoridade que tem lugar a cada vez que um texto é tido como de alguém e assumido como inteligível por esse mesmo motivo. O que equivale a dizer que todo livro com uma capa inteligível é, até certo ponto, autobiográfico. (DE MAN, 2012, p.1)

Como disse anteriormente a produção biográfica e autobiográfica contemporânea, mais especificamente das últimas décadas, gira em torno da busca por esse “real”. Se a arte dita “pós-moderna”, como afirma Arfuch (2010) buscava romper com os ideais modernos de

verdade e realidade, os artistas contemporâneos parecem buscar meios de resgatar de alguma forma certa “impressão de real”. Talvez isso explique essa tendência obsessiva por parte da produção artística e midiática em torno desse “testemunho real”, do “ao vivo”, do “verdadeiramente ocorrido”. Esse real já não se apresenta como trauma, mas como desejo. Nas palavras de Klinger (2006): “*efeito de tempo real* produzido na escrita de si se revela agora como a função de um desejo - uma *fome de real* -; o suplemento de uma falta, que é o próprio real.” (p.45).

Não posso alcançar o passado do artista, tal qual foi, apenas apropriar-me, ou melhor, atravessá-lo como um espaço de reinvenção. Através de enquadramento, iluminação, motivos, texturas, o fotógrafo apresenta sua visão sobre o mundo, seu olhar no que há de mais íntimo e trivial. É como se buscasse um lugar entre “o que” eu falo e “como” eu falo. Essas imagem-fragmento estão entre esse “o que” e o “como”, entre as memórias e sua reinvenção, entre o real e a ficção. Para Rancière (2010), trata-se de uma “nova percepção na qual a distinção entre realidade e representação desaparece junto com a distinção entre arte e vida.” (p. 89).

#### **2.4 O mergulho no banal**

No ensaio *luc*, Luis Alvarez narra, através de suas fotografias preto e branco, algumas viagens que fez ao lado dos amigos Luc e Brigitte. Em uma delas, na qual visitava os EUA, o fotógrafo registra o interior de alguns quartos de hotéis pelos quais passou. Se o ensaio funciona como uma tentativa de construir uma espécie de diário de viagem, Alvarez o faz de forma peculiar. Seu olhar não se dirige aos grandes acontecimentos, aos monumentos históricos, ao espetacular. Observamos, nessa narrativa criada aqui, a imagem desses fragmentos, do seu olhar sobre a cama bagunçada dos quartos de hotel, dos livros que leu durante a viagem, dos momentos calmos antes de dormir, depois de um dia cansativo (Imagem 10, Imagem 11).

Essas fotografias de Alvarez me lembram dum projeto fotográfico chamado *Hôtels*, de 1983, da artista francesa Sophie Calle (Imagem12). Nele, a artista emprega-se como camareira em um hotel na cidade de Veneza e passa a fotografar os objetos deixados pelos hóspedes nos quartos. Seu olhar busca, a partir desses objetos banais, imaginar os gestos escondidos neles. Um exercício voyeurístico de vasculhar e registrar a intimidade de pessoas que ela nunca havia visto e que provavelmente jamais conheceria. Através das fotografias de camas intocadas, pertences deixados nas mesas de cabeceira, nos banheiros, Calle parecia dotar aqueles objetos de alma.



**Imagem 10 - the last motel - Phoenix, Arizona, janeiro 1997**



**Imagem 11 - the bedside table - San Diego, janeiro 1997**



Imagem 12 - The Hotel, Room 47 – Sophie Calle, 1981

Calle não revela os rostos daqueles que fotografa, mas através dos seus objetos podemos imaginá-los, seus hábitos, seus gestos, seus sonhos. A artista reveste esses detritos aparentemente sem qualquer importância de uma potência, como se cada um deles pudesse contar uma história. Reunidos numa espécie de atlas, eles nos contam de uma vida as quais eles representam. Assim como Benjamin (2001) afirmava, trata-se de pensar a história através de seus detritos, de seus restos. Calle expõe esses objetos para que eles nos contem sua própria história, como afirma Goulart (2005), através do pensamento de Paul Auster:

Na verdade ela intencionalmente os evitava, restringia-se ao que se podia deduzir com base nos objetos espalhados em seus quartos. Mais uma vez, tirou fotos; mais uma vez inventou histórias de vida para eles, à luz dos indícios disponíveis. Tratava-se de uma arqueologia do presente, por assim dizer, uma tentativa de reconstituir a essência de alguma coisa a partir dos fragmentos mais elementares: o canhoto de uma passagem, uma meia rasgada, uma mancha de sangue no colarinho de uma camisa (GOULART *apud* AUSTER, 2005, p. 87)

Tanto o trabalho de Alvarez quanto o de Calle parecem buscar nesses detritos uma forma de criar narrativas. Enquanto Alvarez registra o próprio cotidiano, Calle busca no outro uma forma de contar histórias. No entanto, as imagens de Alvarez, embora busquem construir um retrato de sua própria realidade, também investe no outro como forma de se colocar no mundo. Rivera (2015), ao pensar a produção da artista francesa, busca pensar na relação desse olhar para o “outro” e a construção de uma obra autobiográfica. Para ela, a “construção de uma narrativa que se quer autobiográfica talvez se pautem menos pela fidelidade aos fatos da vida do autor do que por uma certa busca do sujeito no outro” (RIVERA, 2015, p. 52).

E que outro seria esse? Diante de *In dreams* também nos vemos catando pistas, fragmentos que nos ajudem a compreender quem seria esse sujeito por trás de cada imagem. Adivinhamos seus gestos a partir do seu olhar, das escolhas que faz, dos enquadramentos, da iluminação, da maneira como organiza seu arquivo e o expõe. O outro em *In dreams* são os corpos que fotografa, os olhares, os objetos, rastros e vestígios que, assim como no trabalho de Sophie Calle, nos contam uma história.

Para tanto, busco pensar do que exatamente estou falando quando penso em rastros e vestígios. As fotografias de Alvarez parecem criar rastros de diversas formas. Isso acontece no trabalho do fotógrafo ele mesmo, ao registrar pelas lentes de sua câmera os corpos e afetos. Acontece ainda na relação que nós estabelecemos com as imagens - volto aqui a pensar na relação do nosso olho, enquanto espectador, e essas imagens. A cama registrada pelo artista é uma cama a qual eu nunca tive acesso. As marcas deixadas sobre o colchão não são marcas feitas pelo meu corpo, ou pelo corpo de alguém que conheci, mas elas me levam em direção a esse acontecimento perdido no passado. Agarro-me a esse rastro como quem encontra um caminho a seguir. Para Benjamin (2009), a ideia de rastro se confunde com a própria ideia de aura:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (BENJAMIN, 2006, p. 490)

Tanto a ideia de rastro como de aura falam sempre de uma ausência, de algo que não é dado pela imagem, mas pela possibilidade de que nos movimentemos em direção a algo no passado. Como afirmam BARTOLOMEU; VEIGA (2014), a partir do pensamento de Rolf-Peter Janz (2012), não se trata de pensar apenas em aura, mas em uma “experiência aurática”. Como defendem: “[...] Janz prefere utilizar o termo ‘experiência aurática’ ao invés de aura, argumentando que a noção refere-se mais a uma categoria da percepção sensorial do que a uma qualidade da coisa ou da obra de arte como, aliás, defende o próprio Benjamin”. (BARTOLOMEU; VEIGA, 2014, p.6). Ou seja, falar em rastro ou mesmo em aura é promover a possibilidade de que possamos encontrar o passado através de seus detritos e ausências.

Ao construir um universo imagético com o que há de mais íntimo e ordinário, Alvarez dialoga com um longo histórico de produção em torno do banal que o precede, mas que dialoga com muitos artistas contemporâneos. O cotidiano e o banal, como afirma Rouillé (2009), representam uma das grandes problemáticas da fotografia contemporânea. Os registros anteriores (Imagem 11, Imagem 12, Imagem 13) parecem falar exatamente desse contato com o real, mas sobre a forma de recortes baseados no que há de mais banal, mínimo, trivial e silencioso. Como buscarei compreender, esse tipo de produção se insere em uma tentativa, não inaugurada, mas bastante fortalecida pela estética contemporânea ligada aos “pequenos relatos” e que existem como uma necessidade de lançar olhares desviantes sobre o espetáculo, a superficialidade e a instantaneidade das imagens midiáticas e tecnológicas.

Walter Benjamin (2001), em 1933, já afirmava que as ações da experiência estavam em baixa. Já naquele período, há quase um século distante no passado, o filósofo apontava para uma espécie de esgotamento da experiência humana, da capacidade de narrar, do esvaziamento de um homem atravessado pelos horrores da guerra. Mas não se trata, como o próprio autor buscava pensar, de propagar uma visão apocalíptica em relação à experiência, mas anunciar uma espécie de virada no que tange as narrativas relacionadas ao sensível. As formas de produção de pensamento e afeto herdadas da modernidade já não compreendiam as angústias e incertezas que o homem atravessava naquele momento. As certezas e as promessas de futuro aviam se desfeito. Era preciso buscar novas formas de expressão:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos. ‘Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentra, todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso.’ Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, por falta de forças.(BENJAMIN, 2001, p. 383)

É no interior do que Benjamin (2001) chama de “nova barbárie” que o homem contemporâneo constrói essa outra forma de experimentar o mundo, de expressar esse “sem sentido” da vida. É então que se prolifera uma chamada “cultura de vidro”. Uma existência ascética, que buscava demonstrar essa “nova pobreza” atravessada pela falta de vestígios, de rastros. Imagens cada vez mais plásticas, mais afastadas do “real”, buscavam problematizar a contemporaneidade desse homem, de refletir sobre o seu próprio tempo, sua condição mesmo de crise.

Benjamin (2001) fala dessa “cultura de vidro”, relacionada à tecnologia das cidades e ruas modernas, nas quais o homem não consegue deixar vestígios. O vidro é essa superfície onde nada ou muito pouco consegue se fixar. Como contraponto, fala de uma superfície de veludo, do *intérieur* burguês, do espaço do privado, da intimidade das casas. Sobre o veludo o homem deixa rastros, pegadas. O que essa fotografia ligada aos lugares e objetos triviais e a esses relatos ordinários parece querer é uma forma falar desse espaço revestido de veludo. Mas não se trata de um retorno de fato, de um sentimento nostálgico em relação do que passou, mas de promover um olhar que encontre formas de desvios, da construção de um pensamento estético mais delicado e silencioso frente ao caos e a violência da contemporaneidade.

Na tentativa de desacelerar, de buscar a todo custo esse real há muito perdido, o homem contemporâneo parece voltar-se para si e para seu cotidiano, no que há de mais ordinário. Se durante décadas a arte e a mídia buscaram narrar grandes acontecimentos, feitos heroicos e o excepcional da vida, esse homem que paira no abismo da contemporaneidade parece buscar algo mais próximo do anódino, da repetição, dos afetos mais íntimos. O silêncio parece ter sido o novo grito dessa geração, como afirma CHIARA (2012):

Eu, criada no canto de louvor à transgressão, ao excesso, ao transtorno, procuro entender os moços e suas estratégias de resistência estética. Eu, batalhando tanto por uma experiência interior, por um transe, um êxtase. Eu, que acabei de tatuar o ideograma *Ko* (revolução) na minha omoplata esquerda, protegendo por trás meu coração. Eu: me segura que vou dar um troço. Ele dizendo: menos, menos, menos. Tento chegar bem próximo do moço dessa geração para entender o que pensa como pensa o cotidiano. Pergunto o que é cotidiano? Posso ainda pensar o cotidiano como cotidiano? Lembro que para minha geração o cotidiano talvez fosse o contrário da esfera pública para onde muitos se bandearam pegando em armas, fazendo política, sexo e *rock and roll*!. Talvez fosse o espaço rejeitado da mediania, o espaço tedioso da repetição, do mal-estar, do nada de extraordinário acontecendo. (CHIARA, 2012, P. 13)

Na primeira página do romance *Mrs. Dalloway*, da escritora britânica Virgínia Wolf, publicado pela primeira vez em 1925, temos a imagem de Clarissa Dalloway iniciando o seu dia. “*Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores (...) Que frêmito! Que mergulho*”<sup>12</sup>, narra Wolf. É assim que Clarissa mergulha na banalidade do seu cotidiano, no ordinário de mais um dia. Na história, a personagem ocupa-se em fazer compras e preparar uma festa, enquanto Septimus, outro personagem da história, atravessa o dia atormentado pelo horror da vida, pela possibilidade de haver um “dia-a-dia” quando o mundo está mergulhado em tanto horror e desgraça. São duas visões antagônicas, mas que acabam por se complementar. O peso e a leveza, os gritos e o ruído do cotidiano, a loucura e a monotonia. Esse romance, escrito quase um século atrás, me faz pensar no homem contemporâneo. Encontramo-nos também nesse limiar: o absurdo da vida e a monotonia do cotidiano. Não que o homem moderno não estivesse diante dessa mesma encruzilhada, afinal falo aqui de uma literatura britânica do início do século XX, mas a contemporaneidade parece ter amplificado certas angústias. Qual mergulho pretendemos dar?

O mergulho no cotidiano parece esse lugar da possibilidade da sobrevivência de certos tipos de afeto, aqueles que não encontram muito espaço nas narrativas midiáticas tradicionais. A arte do banal seria então esse lugar de resistência, de sobrevivência. Um mergulho na delicadeza, como afirma Lopes (2007). No entanto, tal mergulho não é apenas uma preponderância de temas e discussões filosóficas em torno desse retorno – para a subjetividade, para a impressão de real, para o cotidiano – mas uma prática estética ligada à arte – literatura, fotografia, cinema, artes plásticas – e, portanto, como uma produção de pensamento. “A delicadeza não é, portanto, só um tema, uma forma, mas uma opção ética e

---

<sup>12</sup> WOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**; tradução Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015.

política, traduzida em recolhimento e desejo de discrição em meio à saturação de informações” (LOPES, 2007, p. 18).

Lopes (2007) fala em um “sublime no banal”, na possibilidade da beleza no que há de mais anódino. O sublime, comumente relacionado com ao arrebatador e inexplicável, dessa vez encontra-se no cotidiano e no ordinário da vida. Penso nas imagens que Alvarez produziu em *In dreams*. Há uma fotografia na qual Luis mostra alguns peças de roupa estendidas em um varal. Vemos algumas cuecas, meias, uma camiseta escura já envelhecida pelo uso, toalhas recém-lavadas (Imagem 13). Está tudo ali, em algum canto da casa destinado para tal propósito, iluminado pela luz solar que entra por alguma abertura. É uma imagem qualquer, comum em praticamente todas as casas, aqui ou na Bélgica, em 2015 ou em 1999 (data da foto). Provavelmente se estivéssemos passando por essas roupas no varal nem mesmo as notaríamos. Quantas vezes alguns de nós já não atravessou nosso corpo por roupas estendidas em algum varal? Mas ao nos depararmos com essa imagem ela toma outra proporção. Há algo ali de muito afetuoso, de uma beleza bastante tocante. Como a legenda busca explicitar, aquelas são as roupas de Enrico, um dos amores da juventude de Luis, por quem deveria estar apaixonado no momento em que tirou a fotografia. Não são peças de roupa quaisquer, são aquelas que cobrem o corpo do amado.

A possibilidade de que esse banal entregue sua beleza está exatamente no fato de ser registrado, enquadrado, transformado em ficção, mitologizado como afirma Ranciére (2009). É nessa possibilidade que se constrói uma “estética do banal”, como afirma Eugnie Shinkle (2004). Uma estética ligada à produção contemporânea, mais precisamente à fotografia, no caso da pesquisa de Shinkle e do objeto de estudos desse trabalho que aqui se desenvolve.



**Imagem 13 - Enrico's washing - Burgundy, august 1999**

É importante ter em mente que essa estética do banal não se relaciona apenas aos conteúdos e temas fotografados, mas está presente também nos aspectos formais dessas imagens, no modo como são pensadas e realizadas. As fotografias de *In dreams*, representam um olhar ordinário também na forma como Alvarez as constrói. Suas imagens são muito pouco manipuladas, parecem querer demonstrar uma simplicidade e um silêncio. O preto e branco parece brincar com todo um histórico fotográfico que a liga à memória e às suas certezas como material documental. A materialidade dura, embora ordinária desses registros fotográficos, só irão ser postos em tensão quando as confrontamos com as imagens videográficas de *The couch*. A solidez atravessada pelo olhar incerto do vídeo, como irei pensar mais a frente:

Além disso, muitas vezes, o ordinário é representado sem efeitos formais, do modo mais neutro e transparente possível, sem iluminações cintilantes e refinamentos, sem composições estruturadas, sem ângulos de vista insólitos. Recusar temas e formas extraordinários, representar ordinariamente o ordinário: esse programa, que não se reduz ao grau zero da escritura nem a um aquém da arte, opõe-se à ingênua sofisticação das fotografias “de arte” tanto quanto ao trivial imaginário das mídias. Define, de fato, uma maneira de resistência: diante das tecnologias que incessantemente ampliam os limites do visível, diante das mídias que sonham em projetar os espectadores aos confins do mundo, diante das imagens de síntese, que afogam o real nas miragens do virtual, diante das sofisticações gráficas da indústria cultural – a publicidade, a televisão, a imprensa, o turismo, etc. Nessa situação, um crescente de artistas utiliza a fotografia (considerada simples, grosseira, e mesmo pobre) para descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário. Simplesmente, sobriamente, diretamente. Ao inverso das imagens pomposas, enfáticas e vazia das mídias. (ROUILLE, 2009, p. 415)

É importante considerar que a banalidade ligada ao domínio da arte não é inaugurada pela fotografia contemporânea, ou mesmo pelo trabalho de Luis Alvarez. Rancière (2005) cita a produção de Flaubert, que ainda no século XIX buscava uma forma de aproximar a literatura da vida, de promover uma “igualdade de todos os temas (...) a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados” (p. 19). O banal, o vernacular, o ordinário são temas recorrentes na arte. No entanto, como defende Shinkle (2004), o que muda é o fato de que há, nas últimas décadas, a “cristalização” desse fascínio.

Eugnie Shinkle (2004) não entende a banalidade como um conceito teórico fechado, mas um lugar do conhecimento artístico ainda em construção. Procuo refletir inicialmente

sobre o que Shinkle (2004) define como estética da arte. Não parto da ideia de uma estética apenas enquanto linguagem, estilo específico, divisão entre escolas ou temporalidades dentro da teoria da arte. Penso a estética a partir do filósofo Jacques Rancière (2005), o qual fala em regimes específicos do sensível; um modo de articulação entre as maneiras de fazer e dizer as coisas, que estão subordinadas a um sistema, que irão ter influencia sobre esses modos de fazer e, portanto, sobre a maneira pela qual experienciamos o mundo:

(...) em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou de uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre as maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento.” (RANCIÈRE, 2005, p.13)

Em *In dreams*, Alvarez expõe a sua intimidade, suas memórias mais pessoais e reinventou-se por meio das suas imagens cotidianas. Ele o fez em uma importante galeria de Bruxelas, chamada *La Bellone*, em abril de 2008. É no espaço do museu e com o apoio e organização de uma curadoria que ele expõe o seu “banal”. Quando Shinkle (2004) fala de uma “cristalização” do fascínio da crítica pelo ordinário, ele aponta para a questão do estabelecimento do banal como um desses modos de representação aparentemente pré-estabelecidos. Tanto Shinkle (2004) quanto Rouillé (2009), ao falar dos pequenos relatos, apontam para o banal e a exposição da vida cotidiana como um processo de resistência frente a um regime de visibilidade que privilegia a superprodução e a efemeridade das imagens. A partir dessa ideia em torno do banal, me proponho refletir de que forma ainda podemos encarar essa estética específica como algo desviante.

Penso em como o banal pode ser encarado como resistência, quando o mesmo, enquanto estética contemporânea da fotografia, encontrou o seu lugar nos espaços das galerias de arte e da crítica especializada. Cotton (2010) fala em uma ascensão comercial da fotografia ligada à vida íntima ainda nos anos 80. Dá como exemplos a fotógrafa Nan Goldin, hoje uma das artistas mais respeitadas no campo da fotografia ligada a essa estética da intimidade e do cotidiano, bem como Jürgen Teller, bastante requisitado no universo da moda e da publicidade, no qual o aspecto “caseiro” é uma das grandes potências da sua produção. Rancière (2007) em uma comunicação intitulada *Será que a arte resiste a alguma coisa?* promove a seguinte reflexão:

(...) precisamente, a homonímia léxica da “resistência” é também uma ambivalência prática: resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem. E sabe-se que, hoje em dia, a postura heroica daquele que “resiste” à corrente democrática, comunicacional e publicitária se acomoda de bom grado à deferência no que tange as dominações e explorações em vigor. Conhecemos, de resto, a dupla dependência da arte em relação aos mercados e aos poderes públicos e sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população. (RANCIÈRE, 2007, p. 1)

Falar em uma “estética do banal” é pensar no que essa produção em torno dessa beleza do cotidiano traz em relação a um estar no mundo e nos modos de pensar e fazer arte. Nos anos 70, como vai pensar Rouillé (2009), esses “pequenos relatos” – onde estariam inseridos tanto esses “relatos de si” quanto o tema do ordinário na arte – irrompe enquanto força contestatória e subversiva frente a uma massificação e saturação de imagens. Embora essa estética ligada ao banal irrompa como contestatória, não podemos dizer que essa seria sua potência de fato. O sublime no banal não é apenas uma força de contenção, de uma lógica de resistência por demasiado moderna. A estética do banal possui uma potência política, mas não se trata de uma política de contestação e subversão, ou mesmo de combate a certo tipo de visibilidade exacerbada:

Mas hoje, não se trata tanto de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, o cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental. (LOPES, 2012, p. 40)

O banal carrega em si uma potência própria. Quando paro para pensar nas minhas primeiras memórias, aquelas cenas vividas mais distantes, me pego recordando momentos banais: meu avô, do cheiro da comida da minha avó, o parquinho que costumava brincar perto da minha casa, de tardes de brincadeira com outras crianças, de banhos de chuva. Porque memórias tão banais ainda permeiam minhas lembranças? Rancière (2009), embasado pelo pensamento freudiano, busca pensar a importância que os detalhes mais anódinos podem trazer de potência e de significação. “A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência e significação inscritas em seus corpos, e que resume o “tudo fala” de Novalis, o poeta mineralogista” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Tudo fala: as lembranças banais, os objetos, as marcas, os rastros, os espaços vazios da casa, as roupas penduradas de Enrico, o cheiro da comida da minha avó.

### 3. MEMÓRIA, SUBJETIVIDADE E VESTÍGIOS

Diante das imagens eu me ponho diante do tempo. Como que “(...) diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela(...), como afirma Didi-Huberman (2000, p. 1). Diante das imagens contidas em *In dreams*, eu me ponho diante do passado, de memórias, fragmentos gravados sobre a superfície fotográfica. Os ensaios, compostos em sua maioria por fotografias preto e branco, me levam, como espectador, ao passado desse homem. Elas atestam, como é próprio da imagem fotográfica, que o que vejo ali de fato existiu. Pegadas, pistas, indícios de afetos e lembranças que não são minhas, mas que não cesso de imaginar.

Essas imagens são como páginas arrancadas do diário de Luis Alvarez, um jovem belga, que viveu a maior parte da vida numa Bruxelas do final do século XX. Cada fotografia é essa porta entreaberta. Não entro de pronto, é como se observasse timidamente pelo buraco da fechadura. Mas porque me intrigam? Porque essas memórias? Porque ele, alguém tão distante de mim, da minha realidade, da minha língua? Passo um tempo a tatear possíveis justificativas. Investigo imagens do passado, de um passado aparentemente ordinário, sem grandes acontecimentos. Penso em Benjamin (2001) ao falar do papel do historiador, desse que “escova a história a contrapelo”, que enxerga o passado com uma pequena centelha que arde em direção ao presente.

Embora não haja em minha pesquisa nenhuma intenção de reconstruir, através dessas imagens, um retrato fiel desse homem e desse seu mundo particular, me deparo juntando essas migalhas de pão deixadas pelo caminho<sup>13</sup>. Encontro dados, que se dão pela fotografia, mas também pelas legendas, pelas datas, por uma cronologia, por uma certa atmosfera. Através de imagens, fotografias, memórias, compreendo um pouco da Bélgica no final do século XX, da Europa, da efervescência cultural e artística, da cena gay, da liberdade, dos medos, das angústias. Percebo que essas memórias, que não são minhas e que aparentemente estão tão distantes da minha realidade, falam muito ao meu respeito, a respeito desse homem contemporâneo, desse entre-lugar, repleto de incertezas e possibilidades.

Hoje mais cedo, ao abrir o *facebook*, recebo uma pequena notificação no canto superior da tela do meu computador. “Você tem três lembranças pra recordar hoje”, diz a mensagem. Ao

---

<sup>13</sup> *João e Maria (Hänsel und Gretel)* é um conto de tradição oral que foi coletado pelos Irmãos Grimm. Considerado um dos "contos de fada" mais famosos, a história conta sobre os irmãos João e Maria, que saem na floresta para coletar frutos. Eles marcam o caminho de volta para casa com migalhas de pão para que não se percam. Pássaros comem as migalhas e os irmãos acabam se perdendo na floresta repleta de perigos. Em *In dreams*, sigo uma espécie de caminho marcado com pequenas pistas, deixadas por Alvarez.

clicar, me deparo com algumas postagens antigas, algumas datando quatro, três anos atrás. Entre elas está uma imagem, uma fotografia em que fui marcado há exatos três anos. Na foto, estou rindo ao lado de dois amigos. Sou instantaneamente levado em direção ao passado, três anos atrás, data em que a imagem foi postada no site. Escrevo um comentário na área inferior da foto, destinada aos comentários feitos pelos usuários da rede social. Alguns minutos depois alguém comenta, logo aparecem outras pessoas e fazem o mesmo. Essa imagem do passado, apresentada como uma “lembranças a recordar”, estabelece uma nova temporalidade. Uma realidade atravessada por tempos heterogêneos, de um passado que queima em contato com o presente, mas que vai além de um simples processo de rememoração. Através daquela memória, toda uma rede é criada, o passado é revivido e reapresentado, colocado em movimento.

Essa rápida experiência no *facebook* me leva diretamente a pensar minha pesquisa, em *In dreams*, na produção em torno da memória, dessas lembranças, da tentativa de reviver o passado. Como já busquei pensar em um momento anterior do texto, há uma tendência na produção – cultural, tecnológica, artística e acadêmica – ligada a esse “falar de si”. Já desde o século XIX, como afirma Sarlo (2007) o sujeito parece ser o centro das discussões. No entanto, no decorrer das últimas décadas, esses “discursos em primeira pessoa” (2007, p. 19) tem sido privilegiados em detrimento de outros no qual essa individualidade está ausente. Parece ser nesse contexto de uma “produção de si” que os relatos e as lembranças pessoais ganham força. Sarlo (2007) fala em uma “guinada subjetiva”, a existência de um programa que permite o fortalecimento dessas subjetividades e desses relatos relacionados ao passado como fragmento, como lampejo, não como modelo:

A ideia de entender o passado a partir de sua lógica (uma utopia que moveu a história) emaranha-se com certeza de que isso, em primeiro lugar, é absolutamente possível, o que ameniza a complexidade do que se deseja reconstituir; e, em segundo lugar, de que isso se alcança quando nos colocamos na perspectiva de um sujeito e reconhecemos que a subjetividade tem um lugar, apresentado com recursos que, em muitos casos, vêm daquilo que, desde meados do século XIX, a literatura experimentou como primeira pessoa do relato e discurso indireto livre: modos de subjetivação do narrado. Tomando-se em conjunto essas inovações, a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que se torna explícito, porque há condições

ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos de 1970 e 1980 de “guinada linguística” ou muitas vezes acompanha-a como sua sombra, impôs-se a *guinada subjetiva*. (SARLO, 2007, p. 18)

Suely Rolnik (2009) fala que uma “verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte nas duas últimas décadas [...]” (p. 97). Os artistas contemporâneos parecem cada vez mais inclinados a revirar seus arquivos e suas memórias em busca de algo que os ajude a compreender seu “estar no mundo”. Relicários, relatos, diários e fragmentos do passado são utilizados por autores das mais diversas linguagens para compor seu olhar sobre o que está a sua volta e sobre si mesmo. É nesse contexto que o trabalho de Alvarez se insere. Como ele mesmo conta, suas imagens buscavam formas de congelar o tempo, impedir que aqueles que amava se fossem e com eles suas lembranças. No entanto, encaro a possibilidade de que a memória – aqui relacionada com a construção da subjetividade desse artista – exista como possibilidade de reinvenção, de um olhar fabulador sobre o “real”.

Para Rolnik (2009), essa busca por reconstruir memórias se relaciona com o “esfarelamento” do pensamento moderno em torno do passado e das certezas ligadas ao homem. Os artistas contemporâneos parecem lançados nessa jornada em busca do que se foi. No entanto, já não se trata de construir certezas e verdades absolutas, mas problematizar seu espaço e sua subjetividade. Pretendo refletir sobre a relação de Alvarez com essas memórias e sua tentativa de manipular esses fragmentos e compor uma espécie de autorretrato.

### 3.1 Memória e fotografia

*In dreams* é construído através de memórias. Memórias materiais, gravadas sobre a superfície fotográfica, mas também aquelas imateriais e fluidas, presentes no imaginário do artista e de quem as vê. O impulso inicial de Alvarez é claro, como ele mesmo o descreve em seu texto do site: “A intenção inicial era simples: fixar suas vidas em filme. Uma vez que o mundo nos escapa, vamos tentar capturar seu reflexo, antes que os outros nos deixem, vamos capturar suas imagens [...]”<sup>14</sup>. A tentativa era de preservar o mundo através das lentes da objetiva, cristalizar o tempo sobre a superfície fotográfica. E que vida é essa que o fotógrafo busca fixar em filme se não as memórias?

<sup>14</sup> *The initial intention was simple: to fix ones life on film. Since the world flees us, let us try to acquire its reflection, before the others leave us let us capture their image...*

No que tange à sua relação com a memória, compreendo a construção de *In dreams* em pelo menos duas etapas distintas. A primeira se dá no momento que Alvarez recebe uma velha câmera analógica de presente do pai. É pelas lentes da herança recebida que o fotógrafo passa então a registrar o mundo a sua volta. Essa etapa é mediada pelo desejo de preservar o tempo, os afetos, como se pressentisse que de alguma forma perderia o que amava. Esse mundo que Alvarez queria cristalizar em imagens é formado por acontecimentos muito sutis, o espaço interno da casa, o aconchego dos lençóis das camas onde deitava. São pequenos fragmentos de uma memória, que embora possuam um claro refinamento estético<sup>15</sup>, estão mais próximas aos álbuns de família e das páginas dos diários. São registros de uma micro realidade, um recorte do mundo de Alvarez, fragmentado e desprezioso. Talvez por isso mesmo, como venho tentando compreender, seja tão fácil ver a presença de Alvarez em cada uma dessas imagens.

Falo em uma primeira etapa não como algo que esteja descrito no projeto, mas como uma espécie de chave de leitura proposta por mim, focando na sua relação com o tempo e a memória. Não se trata, ao falar em etapa, apenas de uma divisão temporal, no qual a primeira viria antes de uma segunda e assim sucessivamente. É antes de tudo uma tentativa de compreender como essas imagens foram inicialmente pensadas, para então serem atravessadas por outras questões e possibilidades. Essa etapa específica dialoga com um longo histórico que credita à fotografia o estatuto de arte da memória, como forma de materializar o passado e de criar superfícies de contato entre o agora da imagem e o seu *isto-foi*<sup>16</sup>.

E que angústia é essa que nos faz produzir imagens como se guardássemos nossas memórias em um lugar seguro? O medo da morte? Para Bazin (1991), o homem produz imagens para escapar do fim, para ultrapassar o tempo, como faziam os egípcios ao mumificar seus mortos. É inegável que haja nas imagens, mais claramente nas fotografias, esse espécie de sopro da morte. Para Gagnebin (2006, p. 45), o “fato da palavra grega *sèma* significar ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto”. No entanto, não se trata aqui de pensar as imagens, as fotografia e *In dreams*, como uma câmera funerária na qual vemos através de um vidro essas imagens dos mortos. Essas imagens são, antes de mais nada, a matéria prima de uma nova criação, de uma narrativa que se faz no agora, que queima,

---

<sup>15</sup> Alvarez esteve envolvido desde muito cedo com o mundo das artes, mais especificamente a performance e o teatro, que são linguagens que acabam atravessando de forma bastante clara a sua produção imagética.

<sup>16</sup> Ver BARTHES, Roland. **A câmara clara** – Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

como afirma Didi-Huberman (2012), em seu contato com nosso olhar.

Há uma imagem, presente no ensaio *family* que sempre me chamou a atenção. A fotografia mostra o túmulo do pai de Alvarez. A fotografia (Imagem 14) mostra uma cruz de madeira bastante simples, deitada sobre uma grande quantidade de flores, de todos os tipos. Na cruz a inscrição “Alvarez Vazquez Jose”. Essa é a única menção ao pai feita em todo o projeto. A única imagem que temos desse homem é aquela considerada a mais aterradora da ausência. Relembro Didi-Huberman (2010) ao falar da imagem do túmulo, no qual vemos as arestas e seu conteúdo. Porque essa imagem está ali, naquele momento? É provável que Alvarez não tivesse uma boa relação com o pai, e que só após a morte do mesmo o artista tivesse tido o ímpeto de aproximar-se. Quantas histórias desse tipo já não ouvimos por aí? Mas seriam apenas suposições. Um exercício injusto de ficção.



Imagem 14 - my father's burial – Bruxelas, julho de 1996

É provável que houvesse outras imagens do pai de Alvarez. Mas porque esta? Penso se ela não seria a última imagem possível de seu pai, o último retrato, uma última lembrança. Em

que medida, diferente da imagem da sua mãe logo em seguida, essa fotografia contrapõe-se a ideia de perder quem se ama? Ao que me parece, a imagem mostra que *In dreams* não é apenas sobre quem Alvarez fotografa, mas sobre ele mesmo. Ao expor a fotografia do enterro do pai, Alvarez parece querer imprimir a força desse momento, como se ela passasse a pairar em todas as outras imagens, como uma presença, como uma marca que o olhar do fotógrafo não consegue abandonar. Assim como o Ulysses de James Joyce passa a enxergar o rosto da mãe nas espumas do mar, após sua morte, ou mesmo Barthes (1985) que passa a procurar pela mãe em cada uma das fotografias que vê, é essa imagem que de alguma forma está presente nas camadas que compõem o projeto. De alguma forma, diferente das outras fotografias, essa imagem está aí para não ser esquecida, para que a morte do pai não seja jamais esquecida, para que nós possamos saber. Benjamin (1995) escreve:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. (BENJAMIN, 1995, p.98)

A imagem do túmulo parece ter sido feita de forma descuidada, apressada. A cruz está jogada no chão, em meio às flores, o enquadramento nos faz pensar que o fotógrafo abaixou-se rapidamente e fez o registro. Talvez porque Alvarez quisesse ficar o mínimo possível diante daquele cenário. Essa imagem nos atinge com violência, como um choque, como se de alguma forma quisesse imprimir em nosso olhar a insustentabilidade do momento. A fotografia é vestígio, mas de alguma forma ela não deixa espaço para a saudade. Como preencher com afeto a imagem de um túmulo?

Essa angústia que leva Alvarez a produzir imagens, certo medo de perder os que ama e assim, sua própria memória, não é uma exclusividade da sua obra, ou mesmo da produção artística e fotográfica. Strelczenia (2005) busca pensar a imagem como esse espaço marcado pela ausência e pela nostalgia. Para a autora, o que está na origem da imagem não é uma “necessidade de figurar ou imitar algo que existe, mas sim a necessidade de prolongar o

contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista” (STRELCZENIA, 2015, p.1) <sup>17</sup>. Essa ideia de imagem vai ao encontro de todo um campo de pensamento sobre fotografia que a caracteriza como essa arte da memória, como registro do mundo que possibilita a sobrevivência e duração do instante. Dubois (1993) utiliza-se do conto narrado por Plínio em seu *Historia naturalis*, para falar da relação entre fotografia e uma ideia de permanência:

Plínio conta-nos de fato a *história* da filha de um oleiro de Sícion, chamado Dibutades, apaixonada por um rapaz que um dia tem que partir para uma longa viagem. Quando da *cena* de despedida (Vê-se o quanto essa história já é de imediato da ordem da representação, da encenação, da narrativa, da ficção), os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo (ou por uma lâmpada) que projeta na parede a sombra dos jovens. Para conjurar a ausência futura de seu amante e conservar um traço físico de sua presença atual, nesse instante precioso, todo tenso de desejo e medo, à moça ocorre a ideia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente. (DUBOIS, 1993, p. 118)

O mito relaciona-se ainda ao pensamento de Benjamin (2001) sobre a fotografia. Para o autor, aqueles que primeiro se deparavam com a imagem fotográfica postavam-se diante dela como que diante de uma figura sagrada. Ela cumpre a promessa de ser o meio entre o que foi e o que ainda está por vir, entre o passado e o agora. Para Barthes (1984) a fotografia é “literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir (...) a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (BARTHES, 1984, p. 75). É essa certa magia que parece imprimir na fotografia a possibilidade de que as coisas durem para além do tempo delas mesmas, em direção ao futuro.

Penso no trabalho do cineasta Jonas Mekas, que possui uma vasta produção em torno do cotidiano. Mekas e seu irmão Adolfas chegaram aos Estados Unidos em 1949, vindos de uma Lituânia pós II Guerra Mundial. Os dois irmãos chegam aos EUA carregando apenas a saudade de casa e a certeza que jamais poderiam retornar. Esvaziados de suas memórias, tinham a frente uma terra estrangeira. É nesse novo país que o cineasta inicia uma jornada por capturar o mundo sob as lentes de sua câmera. Havia uma necessidade urgente de construir memórias, de colocar-se no mundo. É dessa forma que ele inicia o processo de produção de *Lost Lost Lost* (1976), uma espécie de diário cinematográfico (Imagem 15) de seus primeiros

---

<sup>17</sup> “[...] la necesidad de figurar o imitar algo que existe sino la necesidad de prolongar el contacto, la proximidad, el deseo de que el vínculo persista”.

anos na América:

Desde cedo, filmar constitui-se para Mekas como uma necessidade de construir uma memória futura em oposição ao terror de ser desapropriado, ou “arrancado”, como ele dirá logo no início de *Lost Lost Lost*, de seu passado e de sua casa. “Eu já perdi muito”, diz no mesmo filme, “mas agora eu tenho esses pedaços”. Pedaços de filmes, de memória. A angústia de ser despossuído de uma memória está colocada logo no início desse filme quando, introduzindo imagens da comunidade dos lituanos imigrantes que vivia no Brooklyn, uma cartela anuncia: “Eles sentavam lá, sem memórias”. Memórias de onde? Daquele lugar; da América. Pois as memórias dos lituanos, como as de Mekas naqueles primeiros anos, eram de um país para o qual eles não podiam retornar, um país perdido (senão para sempre, pelo menos enquanto Stalin estivesse vivo). Sua adaptação aos Estados Unidos está intimamente ligada à sua prática de filmar e ao fato de que essa prática lhe permite ter memórias para as quais ele possa retornar, ao contrário da Lituânia, fechada até o fim da União Soviética. (MOURAO, 2013, p. 17)

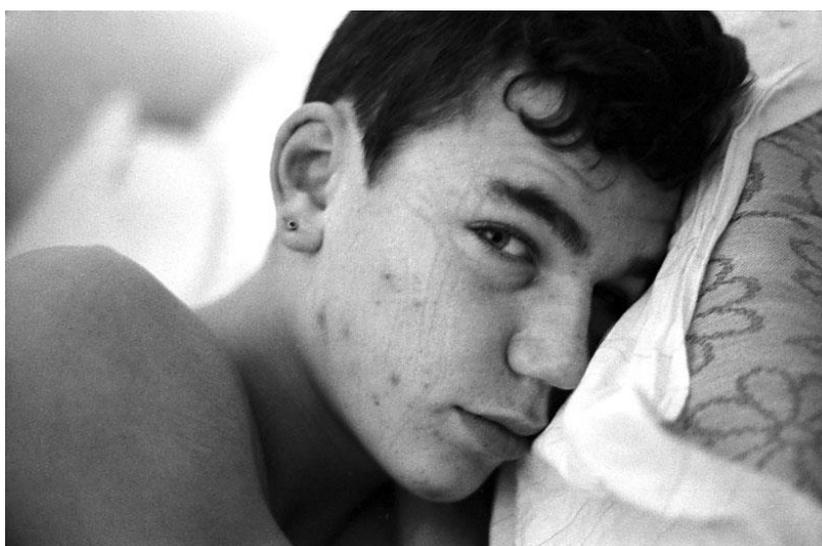


**Imagem 15 – fotograma de *Lost Lost Lost* (1976)**

Mekas vê-se arrancado a força do seu lugar, como um nômade, como se sua identidade estivesse para sempre perdida. Longe do seu porto, o artista se vê obrigado a encontrar novas

formas de se conectar, criar memórias. É como se a criação de um acervo de memória material o ajudasse a constituir um cenário que o representasse. Em *In dreams*, assim como Mekas, Alvarez sente que está em vias de desaparecimento. Não se trata, como com o cineasta Lituano, de um deslocamento de fato, mas de uma consciência sobre o a passagem do tempo e das perdas que ela provoca. Alvarez parece anteceder-se em relação ao tempo, registrando seu cotidiano a fim de preservá-lo. É em seu processo de produção que o artista se dá conta de que a fotografia, no momento em que é feita, passa a ser de outra ordem.

Como vai pensar Mourão (2013), Jonas Mekas encontra-se diante da perda das suas memórias. É então que passa a registrar em um exercício diário o mundo a sua volta. Diante do vazio e da consciência de que haveria para sempre perdido o seu passado, o artista cria para si memórias as quais possa retornar. Luis Alvarez de alguma forma percebe que precisa materializar o presente, construir esse lugar para onde possa retornar. E que retorno é esse se não um retorno a si mesmo? Mais do que preservar corpos, objetos ou momentos, o que *In dreams* parece captar não seria o reflexo desse sujeito, como num retrato? O olhar de cada modelo em direção aos olhos de Alvarez, seus objetos, suas marcas, é ele que está ali deitado ao lado de François (Imagem 16), que mantém os olhos inchados de quem acabou de acordar direcionados para o fotógrafo. Um *close* que mostra marcas de lençol na pele do modelo, o registro de um momento muito sutil, a memória de um olhar, que me parece mais sobre Alvarez do que sobre qualquer outro.



**Imagem 16 - François waking up - Bruxelas, setembro de 1984**

Embora a necessidade de criar imagens na tentativa de prolongar o contato com as coisas seja intrínseca ao ser humano, é notável um crescimento na produção ligada à memória nas últimas décadas. Huyssen (2014) fala em um “boom da memória”, que conecta-se

diretamente como desenvolvimento tecnológico de armazenamento e compartilhamento de imagens, bem como de uma superprodução de imagens e de excesso de informação. Como já busquei compreender anteriormente, o ritmo desenfreado do fluxo de informações, da lógica do instantâneo e da fragmentação, acaba por colocar o homem nesse “sem lugar” no qual ainda parecemos tatear uma forma de existência.

É nesse contexto, como afirma Huysseen (2014), que o homem busca no passado uma espécie de bússola. Se a modernidade visualizava no futuro uma promessa de progresso, o homem contemporâneo parece perdido e tem sua existência bastante mediada pela relação “passado-presente”. O passado, cada vez mais, parece ter se tornado o lugar ao qual confiamos a nossa existência. Uma espécie de alento frente ao às incertezas do futuro. O trabalho da nossa memória orgânica torna-se cada vez mais frágil frente a essa dita “saturação”. A construção desses arquivos e bancos de dados passa a ser a possibilidade mais viável para o trabalho da memória. Basta pensar na experiência que relatei no *facebook*. A produção de *In dreams* se insere nesse contexto de uma produção ligada à memória e que encontra no meio virtual uma forma de existir. No entanto, é como se o projeto de Alvarez buscasse, através das possibilidades de movimento e fluidez que esse mundo imagético contemporâneo oferece, construir um olhar mais demorado e lento em relação à memória.

As memórias de Alvarez são sempre banhadas pelos raios de sol, como se uma onda morna atingisse todos os corpos e objetos presentes ali. Na ponta dos pés, como uma criança que se depara com uma porta entreaberta, entramos em silêncio. Embora saibamos que aquele lugar não nos pertence, sentimos calma, temos tempo antes que mais alguém apareça. Observamos cada detalhe. Pequenos objetos, recortes, imagens, fotografias, tudo iluminado pela luz que entra por uma grande janela nos fundos do quarto. Essas memórias são fragmentos, pequenos pedaços de um tempo que se foi, dos pensamentos e paixões desse homem.

No ensaio *terry* há uma pequena sequencia de imagens que mostram o jovem Terry que dorme tranquilo sob a luz de um tarde ensolarada (Imagem 17, 18, 19). Ali no chão, sobre um velho colchão, o rapaz dorme tranquilamente. Não o conhecemos, ele nem mesmo está ali. Embora pareça nítido, são apenas sombras, uma projeção que emana de algum lugar do passado. Como Barthes (1984) afirmava, é como se estivéssemos diante do brilho de uma estrela que deixou de existir a muito tempo. Em cada fotografia, através do enquadramento, nos aproximamos e nos afastamos da cena. Terry se move, mas não desperta. A luz do sol caminha pela parede e sob seu corpo. Embora estejamos diante de uma imagem do passado, há algo que emana dela e nos atinge no agora. As fotografias nos fazem duvidar do tempo, nos

agarramos a elas como a pequenas verdades, como que num sonho. Atravessamos. Porque esse é o caráter principal do ato fotográfico, como afirma Dubois (1993), a criação de distâncias, a possibilidade de nos movimentarmos através da fotografia, da sua multiplicidade de tempos.



**Imagem 17 - my empty place by his side - Berlin, abril, 1988**



**Imagem 18 - Terry still sleeping - Berlim, abril, 1988**



**Imagem 19 - a morning in Berlin – abril, 1988**

Cada uma dessas imagens é essa porta entreaberta. Em *In dreams*, Alvarez nos convida a entrar em cada uma delas. Entramos sem saber o que exatamente iremos encontrar. O espectador se pega vasculhando, mas sem desespero, em movimentos calmos e silenciosos. Vamos aos poucos compreendendo do que se trata. Folheamos as páginas de um diário feito de imagens. Algumas legendas e datas nos dão mais pistas, caminhos possíveis. Como

Benjamin (2001) em uma nota sobre Tiergarten:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mataborrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. (BENJAMIN, 2001, p.68)

Sabemos que são apenas imagens, mas é ao virar cada página desse diário que o passado encontra nosso olhar, que nos queima, que nos faz virar a próxima. A cada uma, é como se entrássemos por outra porta. Hora entramos, hora voltamos e encontramos uma porta que não havíamos visto antes. *In dreams* me faz pensar em labirintos. Mas não é assim que se comporta o pensamento, como labirinto? Diferente da escrita, o gesto de imaginar, ou seja, produzir imagens, não obedece a uma linearidade. A imagem é labirinto, como o sonho, como a memória. E nossa memória é feita de imagens. Como afirma Dubois (1993, p. 314), uma “foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias.” A fotografia se inscreve como arte da memória exatamente pela possibilidade de indicar, mais do que atestar, a existência de algo que se deu no passado, de construir pontes entre o outrora e o agora, de permitir bifurcações. Há algo presente nas imagens a pouco mencionadas que nos remete diretamente ao passado, embora nunca tenhamos tido acesso a ele:

É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não para, do ponto de vista da imagem, de passar do *aqui-agora* da foto para o *alhores-anterior* do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem (bem presente, como imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela de intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação. (DUBOIS, 1993, p. 313)

O processo de Alvarez dialoga com todo um pensamento conceitual e crítico em torno da fotografia. De uma superfície mágica que possibilitava captar mecanicamente o mundo a uma forma de problematizar o próprio tempo e as noções de real. Se a intenção inicial era fixar a realidade em imagens estáticas e criar um arquivo, Alvarez parece se dar conta, ao olhar para a própria produção, que o que caracteriza suas memórias é a possibilidade de que ela promova movimentos, de que seu arquivo é feito de lacunas e ausências. Há, em cada

imagem fotográfica, algo que atesta o “isso-foi” de Barthes (1984). Todavia, a fotografia comporta movimentos e distâncias que vão além de uma lógica linear que liga a superfície da imagem ao corpo com o qual manteve contato. Como venho tentando entender ao longo do meu texto, já no início do primeiro capítulo, a fotografia promove movimentos anacrônicos, como afirma Didi-Huberman (2012):

Porque a imagem é outra coisa que 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 não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.(DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Há alguns dias, passeando pelo *facebook*, me deparei com uma postagem do próprio Luis Alvarez, que mostrava uma fotografia recente. Nela ele aparecia ao lado de alguns amigos, entre os quais pude reconhecer o rosto de Kebra, o personagem principal do ensaio *kebra*. Na imagem ele parecia mais velho, assim como Alvarez. A partir das marcas do tempo impressas sobre o rosto daqueles dois homens que julgava conhecer, pensei sobre *In dreams* de uma maneira como jamais havia feito anteriormente, como algo orgânico. Nas fotografias preto e branco do projeto, todos aqueles rostos pareciam rodeados de uma espécie de aura que os separava de mim, do meu tempo e da minha realidade. Ali na rede social, rodeada de tantas outras imagens de amigos próximos a mim, aquele rosto ganhava uma outra força.

A fotografia, como afirma Barthes (1984), atesta a existência de algo no passado, mas era naquele espaço, atravessado por tantas outras imagens e temporalidades, que meu olhar parecia alcançar o “isto-foi”. Aquelas memórias de *In dreams*, aqueles lugares, as mesinhas de cabeceira, as marcas sobre o colchão, os quartos de hotéis, tudo havia existido. Compreendi a força de uma imagem fotográfica, os distanciamentos que ela promove, os movimentos.

Costumava pensar que *In dreams* não possuía uma responsabilidade com a verdade, com o real, enxergava essas imagens muito mais como um processo de fabulação. Ali, diante da imagem do *facebook* eu enxergava movimentos. Movimento que se dá exatamente na fronteira entre uma ideia de real e de ficção, entre passado e presente. O mesmo acontece quando abrimos nossos álbuns antigos, repletos de fotografias do passado. Enxergamo-nos nas imagens, nosso corpo, rostos de antigos familiares e amigos, as casas que habitamos, velhas roupas, quadros. Tudo que o que aparece ali foi vivido e registrado, transformado em imagem, “mitologizado”, como afirma Rancière (2009). Há um impulso entre reviver esse

passado como verdade e um processo de imaginação, de ultrapassar os limites do quadro, de inventar. A imagem, como afirma Didi-Huberman (2000), parece possuir vida própria:

Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.5)

Entre o ano de 1977 e 1999, Luis produziu esse arquivo fotográfico pessoal. São dos registros feitos ao longo dessas duas décadas que Alvarez irá retirar as imagens que compõem os ensaios fotográficos presentes no site do projeto. É esse movimento que compreendo como uma segunda etapa na construção do projeto. Escolher, organizar, nomear, datar e criar esse mosaico imagético a partir de *In dreams*. Se num primeiro momento a intenção é registrar e congelar o tempo, o segundo momento é como uma tentativa de reconstruir um tempo próprio das imagens. Não se trata, ao falar em etapas, de me debruçar sobre o processo do artista, fazer uma espécie de crítica ou análise do processo, embora esse olhar também atravesse minha pesquisa. É antes de tudo uma tentativa de compreender algo que essas imagens parecem solicitar.

Desde o meu primeiro contato com *In dreams*, percebo essa tentativa de recriar memórias, de transformar imagens estáticas em um universo em movimento, em coisa viva. Embora o corpo do fotógrafo esteja presente de fato em apenas algumas poucas fotografias, é sobre ele e o seu universo que o projeto trata. Como se construíssemos, como espectadores, um retrato do artista, imagem por imagem, a cada pista deixada, cada presença marcada na ausência, cada lembrança. Essa presença, como venho tentando compreender ao longo do meu texto, se manifesta pelo olhar dos modelos em direção a esse fotógrafo, pelas marcas deixadas sobre os objetos, nos enquadramentos, nos ambientes que registra, na superfície de cada imagem e em como essas imagens são organizadas.

Embora haja um traço de linearidade na montagem das fotografias e ensaios, Alvarez acaba por optar por focar essa organização em torno desses personagens. É como se as imagens tivessem vida própria, como se elas determinassem o fluxo da montagem de *In dreams*. O primeiro ensaio, dedicado à família, é seguido por ensaios que tem como centro um

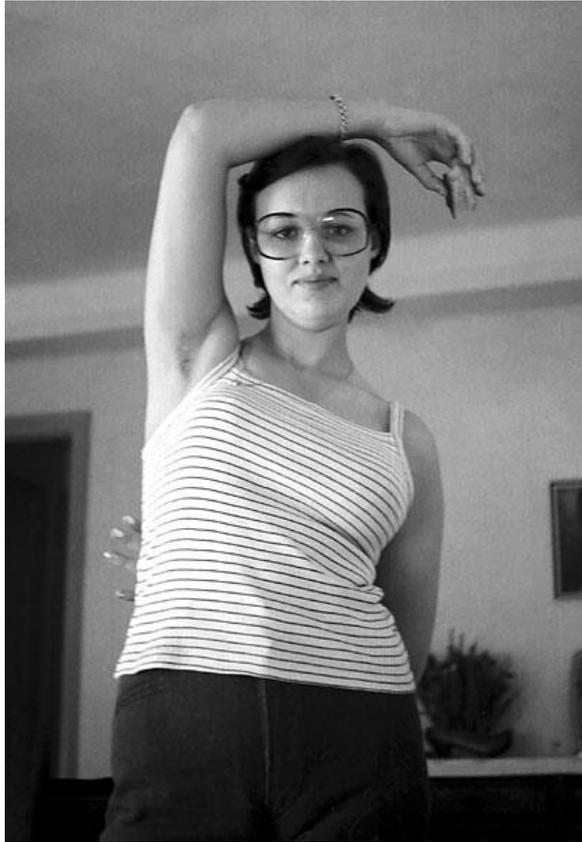
personagem específico, presente em todas as fotos. No entanto, mesmo essa organização acaba se fragmentando de alguma forma. Aqui e ali outros rostos vão surgindo, como que antecipando outros ainda não vistos, hora indo em direção ao futuro, hora retornando ao passado. No decorrer da minha pesquisa irei me debruçar com maior cuidado ao processo de montagem do projeto, fundamental para compreensão do mesmo. No momento, o que me chama atenção é como essas imagens, enquanto matéria da memória, carregam em si essa “desobediência”. Como pequenos vagalumes que, embora confinados em uma garrafa de vidro, piscam com suas luzes intermitentes e rebeldes<sup>18</sup>.

Se começarmos a olhar para as fotografias em uma ordem linear, tal qual é apresentada no site, do primeiro ao último ensaio, a primeira imagem é a de Maria, irmã de Alvarez, feita em julho de 1977 (Imagem 20). A última, do último ensaio composto apenas de autorretratos, é um registro do próprio Alvarez, tirada em agosto de 1999 (Imagem 21). Se a primeira mostra Maria em um *contra-plongée*, exibindo orgulhosa seus pelos nas axilas, a última é um autorretrato em close chamado “*selfie com lágrimas desenhadas*” em que mostra uma imagem dura de Alvarez, já com certa idade, exibindo nas mãos uma câmera analógica antiga e no corpo a falta de cabelo e algumas lágrimas desenhadas na face. Paro um tempo pensando sobre essas duas imagens

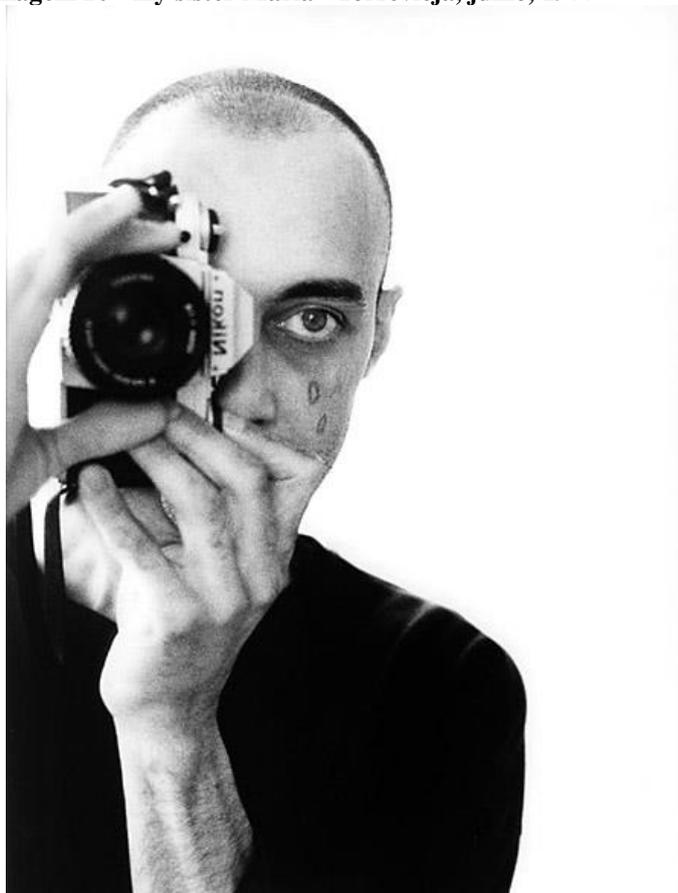
Imagino o jovem fotógrafo diante da irmã mais velha, seu olhar admirado diante dessa jovem tão livre. Por fim, me deparo com essa imagem espelho, de um Alvarez já com certa idade, um fundo branco que não diz quase nada sobre a cena, como um fantasma que surge no canto da imagem e nos captura o olhar.

---

<sup>18</sup> Ver A sobrevivência dos vagalumes, de Georges Didi-Huberman (2010)



**Imagem 20 - my sister Maria - Torrevieja, julho, 1977**



**Imagem 21 - self with drawn tears (39) – Monthelon, Burgundy, agosto 1999**

A escolha dessas duas imagens, a uma espécie de entrada e saída, diz muito sobre o artista. Fala sobre suas paixões, seus medos, sonhos, sobre sua memória. Penso se *In dreams* não seria como um autorretrato caleidoscópico de Alvarez. Como se o medo de perder o que ama fosse o medo de perder a si próprio. Como se o contato que ele quer prolongar fosse o contato com ele mesmo. Sobreviver.

### 3.2 Memória e sonho

No topo da página inicial do site de *In dreams* há uma pequena frase que diz: “as memórias são feitas da mesma substância que os sonhos<sup>19</sup>”. *Em sonhos* (tradução do título do projeto), esse parece ser o espaço em que esse universo é construído. Mas que substância é essa da qual os sonhos são feitos? Willian Shakespeare, em *A tempestade*, sua última peça, escrita em 1611, dizia: “Somos feitos da matéria do sonho”. Na obra, Próspero, duque de Milão, é acometido por um golpe dado pelo próprio irmão e acaba banido de seu reino. Ele e a filha Miranda, depois de vagar sozinhos pelo mar, acabam parando em uma ilha isolada, habitada apenas por espíritos. Lá, Próspero acaba por se estabelecer com a filha e torna-se, com a ajuda desses espíritos, um grande mago. Certo dia, ainda atormentado pela sede de vingança, Próspero age contra seus algozes e os faz naufragar no mesmo mar onde há tempos foi abandonado. No entanto, os naufragos acabam indo parar na sua ilha e Miranda os encontra na praia. Desconhecendo o passado dessas pessoas, a jovem acaba se apaixonando por Ferdinando, filho do homem que traiu seu pai. Ao final, tocado pelo amor do casal e pelo reencontro com os velhos amigos, Próspero abdica do exílio e de seus poderes como mago. A ilha, deixada para trás, foi o repouso no mundo mágico dos sonhos. Um dos espíritos da ilha revela então a essência daquele mundo encantado:

Criai ânimo, senhor; nossos festejos terminaram. Como vos preveni, eram espíritos todos esses atores; dissiparam-se no ar, sim, no ar impalpável. E tal como o grosseiro substrato desta vista, as torres que se elevam para as nuvens, os palácios altivos, as igrejas majestosas, o próprio globo imenso, com tudo o que contém, hão de sumir-se, como se deu com essa visão tênue, sem deixarem vestígio. Somos feitos da matéria dos sonhos; nossa vida pequenina é cercada pelo sono (SHAKESPEARE, Ato IV, 2002)

---

<sup>19</sup> memories are made of the same substance as dreams

Como vai pensar Neysa Prochet (2013), somos feitos da mesma matéria que os sonhos, pois somos nós que sonhamos os sonhos. Resta saber de que parte de nós eles são feitos. Como nesse universo shakespereano, o mundo dos sonhos é refugio, ele “emerge das ausências e perdas”, como afirma a autora (2013, p.15). É nesse mundo onírico que Próspero encontra alento e forças suficientes para voltar ao “mundo real”. Não seria esse o espaço representado por *In dreams*? Um espaço do sonho, no qual tudo é possível? Onde o contato pode prolongar-se infinitamente, onde os afetos e corpos resistem ao tempo, onde a memória sobrevive apesar de tudo? Talvez por isso mesmo, já na estrada do site, Alvarez afirma que a memória é feita da mesma substância que os sonhos. É feita de imagens em movimento que não cessam de deslocar-se, mas que sobrevivem.

A figura do sonho está presente em praticamente todo o projeto. No título, na frase inicial do site, na imagem de corpos adormecidos. Está também muito fortemente marcada nas imagens, na forma como elas são construídas, como se relacionam entre si, como o fotógrafo parece se posicionar na cena. Como refleti anteriormente, olhar para essas imagens é como atravessar um quarto bem iluminado pela luz do sol no qual alguém dorme ou desperta suavemente. Uma atmosfera que nos envolve e nos põe nesse estado intermediário, onde nem dormimos profundamente, nem estamos totalmente acordados. É esse espaço, esse “entre lugar” o que caracteriza *In dreams*. Porque é nessa fissura que o sonho encontra o real, o onírico toca a verdade do mundo, onde a memória ascende, onde o outrora encontra o agora. Vagando por essas imagens, encontramos Alvarez, assim como Próspero, na figura do mago que transita entre o mundo dos espíritos e dos homens.

Os registros fotográficos de Alvarez quase sempre são feitos no interior ensolarado das casas. É lá que o artista passeia por entre corpos que dormem. Aqui e ali, vemos as marcas deixadas por Alvarez. Ele atravessa as cenas como um espírito que vai deixando rastros. Em *Nancy sleeping*, presente no ensaio *nancy & guy*, vemos o corpo de Nancy que dorme de bruços sobre areia da praia (Imagem 22). Sob o sol, seu corpo é cortado ao meio pelo enquadramento da fotografia. No canto superior, um tênis jogado de forma despreocupada. Vemos uma sombra que se prolonga na areia, estendida ao lado esquerdo do corpo da jovem, É Alvarez, um espírito que vela a jovem dormindo, que observa ao mesmo tempo em que captura sua imagem. O olhar voyeurístico sobre sono. Quão perversa e doce é essa cena? O quanto de temor e afeto se coloca sobre o olhar de quem vigia o sono de outro? A presença de Alvarez está em todas essas fotos, como esse espírito que observa os corpos em seu estado de maior vulnerabilidade. Em *Kebra sleeping*, do ensaio *kebra* (Imagem 23), o fotógrafo está tão próximo do corpo do rapaz que quase podemos sentir sua respiração. A presença de Alvarez

está no corte da imagem, que nos coloca tão próximos quanto seja possível dos sonhos do jovem amigo.

O título do projeto é o mesmo de uma antiga canção de Roy Orbison chamada *In dreams*. Ela também está presente como trilha no vídeo *The sleepers*<sup>20</sup>, feito com as fotografias de pessoas dormindo que mencionei há pouco. A música de Orbison fala de uma criatura chamada *Sandman*, que entra no quarto na ponta dos pés e derrama pó de estrelas nos olhos das pessoas para que durmam. *Sandman* é uma versão do personagem “João Pestana”, da mitologia portuguesa, muito comum no Brasil. Comumente entoado em canções de ninar, “João Pestana” é um ser tímido e assustadiço que chega devagar, quando tudo está quieto e silencioso, e fecha as pestanas das crianças para que durmam. Diferente de outras entidades malévolas ligadas ao sono, a chegada de “João Pestana” é aguardada com ansiedade e representa a ideia de um sono tranquilo, repleto de sonhos. Uma variação da entidade, chamada “Pedro Chosco”, deita pequenos grãos de areia sobre os olhos das crianças para que durmam. Daí a ideia de *Sandman*, ou o “Homem de Areia”<sup>21</sup>.



**Imagem 22 – Nancy sleeping - Naxos, junho, 1993**

---

<sup>20</sup> <http://www.luisalvarez.be/pagefilmse.html>

<sup>21</sup> *O Homem de Areia* é um conto do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, escrito em 1776. O conto mostra a história do Sandman, essa entidade dos sonhos.



**Imagem 23 - Kebra sleeping - Bruxelas, abril, 1986**

Na canção de Orbinson, *Sandman* é uma espécie de portador e guardião do sono e dos sonhos. Através dele, o personagem da música é levado ao mundo dos sonhos, onde encontra o ser amado. Ao final, com a chegada do amanhecer, o personagem desperto dá-se conta de que apenas no mundo dos sonhos poderá encontrar seu amor:

Um palhaço colorido chamado Sandman  
vem ao meu quarto na ponta dos pés todas as noites  
Vem me polvilhar com poeira de estrelas e sussurrar  
"vá dormir, está tudo bem"

Fecho meus olhos e sonho.  
Na noite mágica, eu digo baixinho  
Uma prece silenciosa como os sonhadores fazem.  
Daí eu durmo para sonhar. Sonhar com você [...]

Mas antes de amanhecer  
Eu acordo e vejo que se foi.  
Não posso deixar, não posso deixar de chorar.  
Eu me lembro que você disse adeus.

É tão ruim que essas coisas  
Só possam acontecer nos meus sonhos.  
Só nos meus sonhos.  
Em lindos sonhos.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> A candy-colored clown they call the Sandman  
Tiptoes to my room every night  
Just to sprinkle star dust and to whisper  
"Go to sleep, everything is all right"

I close my eyes then I drift away  
Into the magic night, I softly say  
A silent prayer like dreamers do

*The dreamers* é um dos quatro vídeos que compõem o projeto. Ele é construído a partir de fotografias presentes nos ensaios fotográficos. Nas imagens vemos a câmera passear pelas fotografias preto e branco de pessoas dormindo. A trilha fica por conta da canção *In dreams*, de Roy Orbison, que mencionei há pouco. O vídeo nos leva por entre corpos que dormem tranquilamente sob a luz do sol. Corpos quase sempre nus e desprotegidos, que parecem não perceber que estamos ali sobre eles, passeando pelos seus sonhos. Os corpos nus tornam-se também esses rastros da existência do fotógrafo, do seu olhar. Diante desse passeio, mergulhamos nos sonhos de Luis Alvarez.

Alvarez é como *Sandman*, jogando poeira de estrelas em nossos olhos e nos convidando para entrar no seu mundo, no mundo de *In dreams*. Talvez o pó dessas estrelas seja feito da mesma matéria que as memórias. Benjamin (2001) fala do passado como uma constelação, como pequenas luzes brilhantes que ascendem em contato com o agora. Esse passado constelar é feito de imagens, portanto são fragmentos incertos, como o brilho de estrelas que provavelmente já deixaram de existir. O sonho parece feito dessa mesma matéria incerta, dessas imagens que constituem a memória e o pensamento.

Durante o século XIX, com a ascensão da ciência positivista, o sonho, até então observado sob a ótica do divino e do sobrenatural, foi classificado como um fenômeno pessoal e de cunho orgânico. Como revela Prochet (2013), mais adiante, com o desenvolvimento de pesquisas relacionadas ao sonho e aos estados de alucinação, a ideia de sonho passou a não mais ser compreendida na oposição real/sobrenatural, “mas entre o real e o irreal, a razão e o onírico, instâncias sempre separadas por leis distintas e antagônicas.” (PROCHET, 2013, p. 13).

É exatamente nesse “entre” que *In dreams* parece operar. Atravessar essas imagens é como penetrar uma rachadura entre esses dois mundos. Entre o sonhar e o estar acordado, entre o real e o onírico. De um lado a superfície da fotografia, imprimindo no agora essas

Then I fall asleep to dream my dreams of you (...)

But just before the dawn  
I awake and find you gone  
I can't help it, I can't help it if I cry  
I remember that you said goodbye

Too bad it only seems  
It only happens in my dreams  
Only in dreams  
In beautiful dreams

imagens que emanam do passado, do outro o nosso olhar sobre essas imagens, a memória que arde em seu contato com o presente. Como afirma Bretas (2007), os escritos benjaminianos que relacionam o pensamento histórico ao sonho foram durante um longo período vistos com alguma desconfiança. Mas é a partir dos sonhos que Benjamin busca compreender a realidade.

De acordo com Bretas (2007), Walter Benjamin, em 1939, escreve uma carta endereçada a Gretel Adorno. Na carta, Benjamin conta sobre um sonho que tivera. Após despertar, o filósofo, maravilhado com a beleza do que vivera, não consegue dormir e escreve ao amigo, contando sua experiência. O acontecimento, como afirma Derrida (2002), ilustra a relação do pensamento benjaminiano e o sonho. Para o filósofo, mais do que empreender um processo de interpretação dos sonhos ou delimitar as distâncias entre o onírico e o real, a potência do pensamento em torno do sonho se dá na tentativa de enxergar as fissuras, como afirma Bretas (2007):

Talvez porque, para ele, a motivação maior não seja, afinal, constatar o caráter irremediável desta “rachadura” entre o sonho e a realidade, mas, em vez disso, procurar extrair de seus recônditos - ou limiares - importantes consequências epistemológicas e, no limite, até políticas. (BRETAS, 2007, p. 16)

Para Benjamin (1995) essas imagens oníricas, fragmentadas e frágeis, prescindem a nossa vontade, como se nos permitissem experimentar aspectos de uma existência impossível no mundo real, mediado pela consciência. Por isso Benjamin (1995) afirma que a potência desse processo não está no sonhar, mas no despertar. Como a memória que ascende em contato com o agora, ou o passado que queima em contato com o presente, o choque dessas imagens oníricas com o mundo real também liberam constelações. Para o filósofo, apresentar a história é contá-la a partir de seus detritos, essas imagens do sonho são como restos, sobras que atravessam o real.

O pensamento benjaminiano em torno do sonho relaciona-se diretamente com seu pensamento em relação à história, à memória e, portanto, às imagens. Como afirma PARENTE (2014), “[...] para Benjamin o tempo não é linear, mas um entrecruzamento de fragmentos remotos e presentes” (2014, p. 15). A partir desses detritos e vestígios que Benjamin (1995) constrói o que chama de “imagem dialética”, em que as imagens funcionam como partículas que se chocam, criando certa “dinâmica (des)articuladora”, como afirma BAITELLO (2002). Benjamin (2006) utiliza-se do princípio da montagem como metodologia de análise histórica. Um movimento “destrutivo” de retirar as coisas de seus contextos e recombiná-las em outras constelações “A história se decompõe em imagens, não em histórias”

(BENJAMIN, 2006, p. 518), ele afirma. Essa ideia de desconstrução atravessa o pensamento benjaminiano em torno dos sonhos, como a possibilidade de encontro entre dois mundos. Como afirma Baitello (2002), em torno do pensamento benjaminiano sobre montagem:

A montagem, bem como a colagem, (...) pressupõe uma atividade anterior: a da desmontagem ou o recorte de elementos isolados, retirados de seu contexto original onde possuíam uma função dentro de uma determinada hierarquia de regras que constituem um determinado código cultural. Retirados pois deste sistema, os elementos não vão se constituir em nenhum discurso análogo ao original senão num discurso completamente diverso, no qual a referência ao processo de ruptura ocorrido vai se converter em marca fundamental. (BAITELLO, 2002. p. 69)

Penso nos sonhos, ou melhor, no despertar. Assim que acordamos todas as imagens dessa experiência onírica parecem muito nítidas. Tudo que olhamos parece coberto por essa espécie de véu. Experimentamos o “real” atravessado por esses fragmentos vindos de um outro lugar. Como se o sonho recobrisse nossa experiência, como um filtro colorido que colocamos sobre a lente de uma câmera fotográfica. Ao longo do dia essas imagens vão desvanecendo, tornando-se cada vez mais gasosas, como uma nuvem escura que se dissipa após a chuva. O que *In dreams* parece querer promover é essa montagem de múltiplas partículas, que se movimentam como átomos, criando essa espécie de ilusão em torno da memória.

O que busco compreender aqui, através do pensamento benjaminiano, é como essas imagens incertas e que durante tanto tempo estiveram restritas apenas ao onírico se fundem com a realidade, modificando-a. Isso dialoga com toda discussão que venho tentando construir em torno das imagens e do conceito de contemporâneo, como defendido por Agamben (2009). Como lidamos com os restos, com fragmentos, como as realidades se fundem, se entrelaçam. O sonho é a alegoria de uma realidade mediada por imagens, em que não se trata mais de pensar o que é ou não real, a fronteira entre a vida tal qual é a ficção. A figura do sonho, que em *In dreams* não é apenas um conceito, mas algo que percorre todo o projeto e está impresso nas imagens, nos ajuda a compreender um certo estar no mundo e nossa relação, enquanto homens contemporâneos, com nossas memórias.

Como determinar a linha que separa o real do irreal, ou o mundo desperto do mundo dos sonhos? Como delimitar em *In dreams* o espaço destinado ao passado, às memórias cotidianas desse sujeito e o espaço no qual eu me encontro – como espectador, pesquisador, sujeito preso ao meu agora, às minhas próprias memórias e impressões? Um desafio tão

grande quanto o que busca delimitar o espaço do sujeito produtor dessas imagens e do “outro”. Não seria através do outro que enxergamos esse homem? Não é através dessas imagens do passado que encontramos com a figura de Próspero, guardião dessa ilha dos sonhos? Como o Ulysses de Joyce que enxerga em tudo o olhar da mãe morta, ou a personagem clariceana que encarna as pessoas com as quais encontra, o exercício não é delimitar espaços, mas atravessar fronteiras, pensar sobre encontros, rachaduras. *In dreams* não seria mais sobre despertar do que sobre dormir?

Quantos de nós não vive sonhando? Penso mais uma vez na nossa relação, enquanto homens contemporâneos, com o tempo e com a tecnologia. Somos, quase que constantemente, atravessados por imagens, dados, informações de todos os tipos. Se pudéssemos imaginar as redes sociais ou redes de informação *on line* como um mundo a parte, como um mundo dos sonhos, viveríamos constantemente nesse limiar entre um mundo e outro. Quando viajamos, levamos conosco o lugar de onde partimos. Uma casa nova carrega o cheiro de uma casa anterior, a cama nova um toque da cama onde costumávamos deitar. Estamos constantemente nesse entre lugar, como se as memórias mediassem nossa existência, como se essas “imagens” tivessem cheiro, sabor, toque. Como afirmou Benjamin (1995), não importa a separação entre o sonho e o real, mas a possibilidade de compreender como o sonho atravessa o real.

#### 4. IMAGENS EM MOVIMENTO: ENTRE O FRAGMENTO E O VESTÍGIO

*In dreams*, como venho buscando pensar, é composto de fragmentos e movimentos. Imagens que se cruzam, se chocam, se encontram aqui e ali, se afastam logo em seguida e vão em direções pouco esperadas. A pergunta é, como lançar um olhar sobre algo tão fluido e incerto? Ou melhor, como construir um pensamento que faça sentido? Não apenas divagar, mas de fato produzir algum conhecimento a partir desses rastros. Não é disso que se trata esse trabalho?

Diante do caráter biográfico dessas imagens, de sua natureza de rastro, de coisa fragmentada, compreendi que meu olhar precisava (des)construir de alguma forma o que estava diante de mim. É fato que Alvarez buscou esboçar ele mesmo uma forma de vermos essas imagens. Certa cronologia, uma ordem, uma montagem específica. Montagem essa que entendo como fundamental para compreendê-lo como produto da subjetividade de um artista, que expõe suas marcas das mais variadas formas.

Questão de método: Precisava apanhar essas imagens nas mãos e jogá-las como dados, para ver que constelações apareceriam diante de mim<sup>23</sup>. Imprimi em pequenos pedaços retangulares de papel cada uma das quase 400 fotografias contidas em *In dreams*. Depois as organizei aleatoriamente em uma parede branca do meu quarto. Não havia pensado em nenhuma ordem específica, apenas fui fixando cada uma, lado a lado, como se jogasse cartas de tarô. Meu método, ou quer fosse uma tentativa, não se resumia a montar um painel de imagens aleatórias, mas observá-las longe da segurança na qual estavam dispostas por Alvarez.

No site do projeto, embora obedeçam a uma ordem inicial, essas imagens já possuem uma liberdade. Lá, cada uma delas já se movimenta, invade o espaço uma da outra, algo que se expande para além do quadro, para além do que é visível. Elas já me atingiam. No entanto, aqui, na parede branca do meu quarto, passo enxergá-las de outra maneira. Como se tivesse de fato reorganizado uma constelação. Aos poucos, diante desse painel, vou construindo

---

<sup>23</sup> Na canção *Desired Constellation* a cantora islandesa Björk canta sobre o gesto de atirar estrelas como dados e ver que constelações seriam formadas a partir disso. Fala do peso relacionado à tomada de decisões. A canção diz:

*Com uma palma da mão cheia de estrelas  
Eu as jogo como dados  
Repetidamente  
Eu as sacudo como dados  
E as jogo sobre a mesa  
Repetidamente  
Até que a constelação desejada apareça*

relações, analogias aqui e ali, aproximações, distâncias. Algo dali escapa e me envolve. Algo que não está necessariamente impresso sobre o papel, mas que me afeta de alguma maneira. Penso se essa presença não seria Luis Alvarez, como esse espectro que paira sobre esses sonhos, como *Sandman*.

Enxergo então pequenos conjuntos de imagens que repetem gestos específicos. A primeira coisa que me chama a atenção são os rostos ali presentes. A maioria das fotografias de *In dreams* é composta por retratos. Esses “outros” que Alvarez fotografou e que agora me olham de volta. Noto que esses olhares, quando voltados para a câmera, estão repletos de afeto, de certa doçura. A forma como sorriem discretamente, com a cabeça levemente inclinada. Noto que esses rostos, eles também, são espécies de vestígios, de marcas que apontam para a existência de Alvarez. Se até bem pouco tempo eu procurava os rastros desse sujeito por trás do aparelho apenas naquelas marcas deixadas nos objetos que tocou, passei a perceber sua presença em cada pequeno detalhe da construção desse projeto.

Os objetos que fotografava, a maneira como enquadrava, as sombras, a luz quase sempre natural que entrava por alguma janela ou porta, a delicadeza no olhar dos modelos, os fragmentos dos corpos, as sombras projetadas no chão, os relevos que deixava sobre as superfícies por onde passava, tudo me levava ao encontro de Luis Alvarez. No que mostrava ou no que escondia, no que iluminava ou no que deixava à sombra, na forma como organizava cada um dos ensaios, nos saltos que produzia, todos esses gestos pareciam imprimir seu rosto ausente sobre a pele da fotografia, como uma tatuagem que nem sempre podemos ver.

Manipulando cada um daqueles recortes em minha parede, me aproximando ou me afastando, trocando de posição, tinha a frente um universo de infinitas possibilidades, uma constelação. Mas de fato precisava retornar ao meu exercício, saber científico, produção de pensamento. Escolho um caminho. Busco, nesse capítulo que se segue, de uma maneira que me pareceu condizente com as imagens que tinha diante de mim, pensar sobre cada um desses fragmentos que me chamavam a atenção.

Um texto errático por vezes, como o era meu olhar diante dessas imagens. *In dreams* parece possuir esse caráter labiríntico, em que cada porta aberta nos leva a uma paisagem diferente. Minha intenção era dar conta, mesmo que de forma limitada, desses detritos, desse movimento. Se em um primeiro momento busquei pensar no meu olhar e em um contexto no qual a produção dessas imagens estava inserida, penso agora em explorar seu caráter de abertura e de vestígio.

Começo explorando meu mergulho, numa espécie de jornada no qual me perco, para então adentrar na ideia de recorte e fragmento, como algo que é próprio do gesto fotográfico e

que de certa forma aponta para o trabalho de Alvarez. O recorte, que fala sobre um processo do artista, diz também sobre essa jornada pelas imagens, que ultrapassa os limites do quadro, do corte e do visível.

Diante da imagem como diante de uma porta aberta, como afirmava Didi-Huberman (2000), meu olhar vai se perdendo, deixando-se afetar. Minha intenção, nessa espécie de caminhada incerta e fragmentada, é compreender os movimentos como rastros, cada um deles. Primeiro os corpos, a maneira como aqueles olhares e rostos se postam diante da câmera, diante de Alvarez, diante de mim. A delicadeza e a liberdade daqueles gestos me põem em contato com esse sujeito por trás da câmera, rosto espelhado. Parto então para os movimentos, a montagem, os saltos que ele promove, numa espécie de dança. Por último mergulho sobre o sofá, *The couch*, como o final de uma jornada, como o fim de uma viagem que nunca cessa. Errático e incerto, como talvez seja o próprio pensamento, como as imagens.

#### 4.1 Sobre recortes e viagens além do visível

“Eu estou deixando este porto, dando uma despedida à urbanização”. É assim que a cantora islandesa Björk inicia sua canção *Wanderlust*. Nela a artista conta sobre um desejo desesperado e inquietante de partir em direção ao desconhecido, de abandonar suas origens, de navegar. A expressão alemã *wanderlust* traduz algo como um desejo por caminhar, por andar, partir em jornada em busca de algo, experimentar no sentido mais forte do termo. Todavia, não se trata apenas de uma jornada geográfica, mas de um anseio tão próprio da alma humana, de um certo saudosismo, uma saudade de algo que nem mesmo chegamos a tocar ou conhecer. Talvez seja esse desejo o que nos mova através dos abismos escuros do desconhecido. Penso se não é esse anseio o que nos faz pular de paraquedas, apaixonar-se, ter um filho. É sempre um tiro no escuro, um salto no desconhecido. Não seria esse desejo e essa saudade que move meu olhar através de *In dreams*, imagem por imagem?

Parecem divagações tolas. Mas não seria essa uma das possibilidades que a imagem encerra, poder perder-me? E não acredito que se trate de uma perda de fato, como se fossemos tragados por algo completamente distante de nós. Pelo contrário, nosso olhar se perde no momento em que nos identificamos, em que enxergamos em cada um desses pequenos fragmentos a nós mesmos, nossas memórias e nossos afetos mais íntimos. É através dessas imagens como rastros que vou construindo, de alguma forma, os meus próprios caminhos através do universo de *In dreams*. Migalhas de pão deixadas pelo caminho, marcando vias possíveis, a fotografia, o preto e branco, os aspectos formais do que está diante de mim. Mas

são também o que não está dado de pronto, são bifurcações, atalhos que construo e que me possibilitam me perder. Os rastros das imagens de Luis Alvarez são também essas imagens outras que me saltam, o invisível, as camadas mais profundas. Para Mondzain (2013), a potência da imagem está muito mais nas suas invisibilidades, na possibilidade de que desejemos ver mais do que ela nos entrega, mais do que o que está gravado nos limites do quadro. Indecisa e indecidível, ao mesmo tempo visível e invisível, verdadeira e falsa. Através da imagem nos lançamos nessa busca em direção ao desconhecido, ao *wanderlust*.

É através dos fragmentos e rastros de uma existência externa a mim que construo uma espécie de retrato desse sujeito, Luis Alvarez. A possibilidade de mergulhar e perder-me é o que faz dessa imagem também um ato político, algo da ordem da liberdade e do desejo, algo sobre alteridade, sobre mergulhar no outro e acabar nadando no oceano que existe em mim mesmo. Imagem da ordem do desejo, como afirmava Mondzain (2013) ao pensar sua relação com a liberdade. É como um perder-se para então se encontrar. Como se em meu encontro com Alvarez eu pudesse abraçar a mim mesmo. Não seria essa uma definição de empatia? E não seria a empatia o que permite que possamos viver em uma sociedade menos desigual? Ponho-me a divagar, como Clarice:

Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, se não no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações. Mas não: eu sou uma pessoa. E quando o fantasma de mim mesma me toma - então é um tal encontro de alegria, uma tal festa, que a modo de dizer choramos uma no ombro da outra. Depois enxugamos as lágrimas felizes, meu fantasma se incorpora plenamente em mim, e saímos com alguma altivez por esse mundo afora. (LISPECTOR, 1975)

Desde o início da minha pesquisa, a grande dificuldade era construir um texto que parecesse verossímil embora baseado em imagens tão fragmentadas. O fragmento aqui se dá nem tanto pelas imagens em si, separadamente, mas pela forma como *In dreams* transforma cada uma delas em corpos móveis, fluidos, que se entrelaçam o tempo todo, uma “superfície rugosa”, como afirma Didi-Huberman (2012) ao falar do universo das imagens. Talvez exatamente por essa rugosidade eu tenha a necessidade de tateá-las, de construir meus próprios caminhos através desse universo e esboçar um pensamento que também dê conta desse movimento e fragilidade. A ideia de vestígio, ou mesmo de resto, me pareceu sempre muito fundamental para compreender essa fragilidade e, principalmente meu olhar sobre elas.

As fotografias de Alvarez parecem deixar algo de fora, como se recortassem algo propositalmente. Temos poucos planos abertos, em que uma cena é mostrada de forma mais ampla. A maioria dos registros feitos pelo artista busca um enquadramento mais aproximado dos corpos que fotografa. Essa proximidade, que nos põe tão perto desses rostos e objetos, são um dado importante no que se relaciona com a ideia de intimidade, tão cara ao projeto. Como afirma Dubois (1993), diferente de uma construção pictórica, o ato fotográfico carrega em sua gênese a ideia mesmo de corte, de um fragmento que arrancamos do real, “[...] o fotógrafo, desde logo, sempre corta, dá um talho, fere o visível. Cada vista, cada tomada é inelutavelmente um golpe que retém um troço de real e exclui, rechaça, despoja o entorno” (DUBOIS, 1993, p. 158). O ato fotográfico carrega portando essa violência, esse desejo de capturar em um determinado quadro algo do real. É isso que Alvarez parecia buscar ao tentar fixar seu mundo em um filme fotográfico, ao tentar preservar os afetos na superfície da imagem. No entanto, esse fora campo das fotografias de Alvarez carregam toda uma potência imaginativa e de movimento do nosso olhar como espectador.

Embora haja em qualquer fotografia a ideia de corte, dado pelo próprio enquadramento, tenho a impressão que cada uma das imagens em *In dreams* funciona como um recorte dentro de um recorte. Tenho a sensação de que se pudesse abrir mais um pouco o quadro poderia ver o que está escondido ali, fora do alcance do nosso olhar, ao lado de Eric na cama (Imagem 24). O tempo todo Alvarez parece construir um quadro que deixa pistas, como se fosse uma peça de um quebra cabeça, de um universo labiríntico. Esse fora campo, longe da cobertura do nosso olhar, é alcançado pela nossa imaginação, pela capacidade de criarmos imagens, de nos movimentarmos entre o visível e o invisível das coisas, como afirma Didi-Huberman (2010). A possibilidade de ir além do visível ou do real me parece ser uma das forças do projeto, portanto, dessas imagens. O sonho, a memória, a jornada a que cada uma dessas fotografias nos convoca, a possibilidade de criar histórias, tudo nos leva para além do espaço retangular da fotografia.



Imagem 24 - by the bed - Cévennes, agosto, 1996

Talvez, ao utilizar um enquadramento mais fechado, muitas vezes recortando o corpo dos modelos ou algum canto qualquer do cômodo, o que Alvarez busque é demonstrar essa proximidade, a intimidade dos momentos, a delicadeza das relações ali expostas. Em um trabalho posterior ao *In dreams*, denominado *Private Parts*<sup>24</sup>, Alvarez explora a potência da intimidade e do fragmento. As imagens do projeto, publicado na forma de livro, potencializam ainda mais a existência incerta e frágil dos registros cotidianos. Enquanto *In dreams* busca, através da limpeza do preto e branco, falar de um sentimento nostálgico e de uma memória carregada de delicadeza, em *Privet Parts* o artista ilustra uma vida ainda mais banal, frívola e ruidosa. O livro, construído a partir de registros feitos entre o ano de 2006 e 2007, e lançado em 2009, traz fotografias coloridas, quase sempre carregadas de uma sexualidade mais violenta que a presente em *In dreams* (Imagem 25, 26), e no qual os vestígios cotidianos já não buscam falar de uma memória em apagamento, mas de uma existência marginal.

---

<sup>24</sup> <http://www.luisalvarez.be/privateparts.html>



Imagem 25 – Private Parts, Luis Alvarez



Imagem 26 - Private Parts, Luis Alvarez

O que *Private Parts* e *In dreams* trazem em comum, apesar das distâncias estéticas e conceituais entre ambos, é certa ideia de incompletude. Em *Private Parts* o recorte é violento, cru, como se quisesse causar certo estranhamento e desconforto em quem vê. As fotografias não possuem qualquer legenda, como acontece em *In dreams*. É como se tentássemos ver a intimidade através do buraco da fechadura. Em *In dreams* nós adentramos no universo apresentado por Alvarez como quem caminha na ponta dos pés, investigando os espaços em volta, movendo os pequenos objetos de lugar. Se em *Private Parts* nossa visão é limitada, em *In dreams* tenho a impressão que lidamos com rastros de uma vida já vivida, que só deixou para trás imagens e objetos cobertos de poeira. Como quando costumava, quando criança, entrar no quarto da minha avó e investigar pequenas quinquilharias, imaginando que vida e que histórias se escondiam por detrás de cada um daqueles pequenos objetos.

Penso se em *In dreams*, embora desejasse encontrar formas de preservar suas memórias, Luis Alvarez estivesse em busca de mostrar a si mesmo. No texto de abertura do site o fotógrafo afirma querer “chocar sua intimidade com a intimidade do público”. Não seria essa a essência dessas imagens? Se é que podemos falar em essência? Expor sua intimidade, expor a si mesmo. Um sujeito construído a partir de memórias e sonhos. Um sujeito que se faz e refaz o tempo todo diante do olhar do espectador. Um sujeito que se mistura ao eu de quem vê, as memórias de quem atravessa esse retrato caleidoscópico.

Ao que me parece, é exatamente essa fragilidade e incompletude das imagens a força que nos move através das camadas de *In dreams*. O observador, ao passear pelas fotografias, de uma imagem a outra, de um ensaio a outro, construindo caminhos novos ou obedecendo aos propostos pelo autor, vai coletando dados, fragmentos, olhares, corpos, gestos. De um lado temos todo o processo de trabalho do artista: fazer os registros fotográficos, guardá-los em seus arquivos pessoais, visitar esses arquivos, buscar nesse passado material a matéria prima da construção de um projeto, manusear o passado como quem mergulha em uma constelação imaginária. Do outro temos o olhar do espectador, de quem se depara com imagens de um passado que não é seu, de sonhos que não sonhamos e de memórias que não vivemos. Mas a partir dessas imagens passamos a construir nossas próprias relações, imaginando o entorno dessas imagens, os sons, os gestos. Completando cada uma com nossos próprios sonhos e memórias, construindo uma relação com esse passado.

Diante de um pequeno fragmento qualquer, podemos construir todo um universo rico em detalhes e possibilidades. Diante da imagem do túmulo do pai de Luis Alvarez, imaginamos rostos, lágrimas, sorrisos. O que seriam das imagens se não pudéssemos imaginar? Didi-Huberman(2010) diz que para saber, precisamos imaginar. Em seu *Imagens apesar de tudo*, ele fala sobre a tentativa de representar do Holocausto. Se por um lado, para um horror dessa proporção, não haveria nenhuma imagem que desse conta de representá-lo, por outro, há uma necessidade de se criar meios pelos quais possamos imaginá-lo. Imaginar para jamais esquecer. As imagens de *In dreams* nada tem a ver com as imagens do horror e da guerra, mas penso a partir da discussão de Didi-Huberman(2010) uma certa relação entre as imagens e nosso olhar. Diante do túmulo do pai de Luis Alvarez, por exemplo, estou diante da memória de um momento irrecuperável, ao qual nunca tive ou terei acesso. Mas diante dessa imagem eu construo uma narrativa que me é própria, um universo ruidoso e atravessado não apenas pelo evento que a fotografia remete, mas a um sem número de imagens outras, minhas.

Esses rastros e migalhas deixadas pelo caminho falam muito mais pelo que não mostram do que pelo que está iluminado pelo recorte da fotografia. Didi-Huberman (2012)

fala dos silêncios das imagens. O que não está dito de pronto, o que está embaçado ou trêmulo, mal iluminado, pelo que oculta. A potência de uma imagem está muito mais no que não mostra ou no que escapa do que no que busca revelar. No ensaio *enrico* há uma fotografia que mostra um sofá no meio de uma sala, coberto por uma manta escura (Imagem 27). A imagem, que a primeira vista não contém nada demais, é completada com a legenda que diz “*deixando Monthelon ; o lugar onde fizemos amor pela primeira vez - Borgonha, setembro 1999*”. Enrico e Alvarez apaixonaram-se, e aquele era o sofá onde haviam feito amor pela primeira vez. Tantas imagens me veem, tantos sofás, tantos amores, o frio na barriga, a excitação, o medo de ser descoberto. Quantas histórias de amor, quantos romances, filmes, livros, poemas. Quantos temores, quantos desvios, quanta culpa.



**Imagem 27 - leaving Monthelon; the place where we first made love –  
Burgundy, setembro, 1999**

Uma única imagem me faz pensar em toda a história de amor, não só de Enrico e Luis, mas minhas e de todas as quais possa imaginar. O sofá está ali, imóvel, parado bem no meio do enquadramento da foto, perfeitamente posicionado, como se Alvarez tivesse perdido um tempo pensando de maneira cuidadosa nessa captura, como se registrasse um lugar sagrado. Sobre a manta escura que cobre o móvel, podemos ver as marcas deixadas pelos corpos, pequenas dobras no tecido grosso, um relevo irregular provocado por quem levantou há pouco. Sobre o sofá imaginamos os corpos nus dos dois homens. São esses pequenos rastros que vão fazendo da cena não apenas uma fotografia qualquer de um sofá perdido no tempo,

mas como paisagem atravessado de afeto. São pelos pequenos fragmentos e marcas que vamos aos poucos compreendendo Alvarez, suas dores e suas paixões. Não apenas pelo sofá, mas principalmente pelas dobras sobre a manda grossa, pelo copo de vidro esquecido no chão de madeira velha, pela carteira de cigarros caída logo aos pés do móvel, no lado esquerdo da imagem. São essas pequenas migalhas de pão que vamos coletando, através das quais imaginamos, buscamos vozes nesses ruídos quase silenciosos, no detalhe, no ordinário.

Meu olhar para *In dreams* me parece, desde o início, voltado para esses gestos. Desde uma tentativa de fugir do esquecimento e preservar memórias, até um movimento criativo de construção de narrativas. Desde o registro fotográfico direto de rostos e corpos, até à produção dessas imagens que a primeira vista pouco dizem, como quando Alvarez fotografa roupas estendidas em um varal. Talvez por isso mesmo minha dificuldade em produzir recortes muito fechados e que dessem conta dessa fragilidade e desse movimento entre imagens que falam de gestos e desejos tão diversos.

Para Flússer (2005), o gesto de fotografar é “reflexivo” e “autoconsciente”, como quando o fotógrafo se põe, munido de sua câmera, de frente ao modelo ou ao corpo qualquer que pretende fotografar. Há, segundo o autor, sempre uma intenção, um desejo de mostrar algo, de enquadrar uma porção do mundo, dessa ou daquela forma. Ao escolher, esse sujeito que fotografa abandona inúmeras outras possibilidades. Penso então que os gestos estão impressos na imagem não apenas pelas escolhas feitas, mas por tudo que o fotógrafo deixa para trás. Para Agamben (1993) todo ato carrega em si uma potência de forças contrárias. “Se toda potência é simultaneamente potência de ser e potência de não ser, a passagem ao acto só pode acontecer transportando (...) no acto a própria potência de não ser.” (AGAMBEN, 1993, p.34). O que não vejo e as escolhas não feitas também estão impressas na fotografia, no ato de fotografar, de enquadrar o mundo. Esses parecem ser os restos, os silêncios da imagem.

O gesto de fotografar parece ser dado pela imagem, em sua forma, como se a superfície fotográfica pudesse, pelas suas limitações e possibilidades próprias, revelar um pouco da alma desse homem que tem a objetiva diante dos olhos. Um olhar autobiográfico. Como quando fotografa de maneira aparentemente tão apressada e angustiada o túmulo do pai, quando quase sentimos sua respiração lenta e concentrada ao registrar o sofá onde ele e Enrico haviam feito amor a primeira vez, quando se põe tão perto quanto possível dos corpos adormecidos sobre camas iluminadas por suaves raios de sol, ou mesmo quando enquadra com todo cuidado possível os objetos pessoais deixados sobre a mesa de cabeceira de um hotel nos EUA. Conhecemos Alvarez, ou melhor, vamos construindo sua imagem a partir desses rastros, dessas pegadas, das impressões e imagens que produz. Ao invés de linhas de

tinta escritas sobre folhas amareladas de um diário, vamos conhecendo sua história e seus sonhos através não só do que essas imagens dão a ver, mas também pelo que escondem.

Em uma fotografia presente no ensaio *kebra*, vemos o jovem Kebra, amigo de Alvarez, dormindo sobre o colo de alguém que não conseguimos identificar de pronto (Imagem 28). Na imagem, Kebra dorme, com a boca entreaberta e alguns botões soltos, mostrando o peito nu. Sua cabeça está apoiada no colo de alguém, aparentemente um homem, que tem o braço apoiado sobre o seu corpo. Olhando a fotografia, podemos apenas imaginar de quem seria o colo misterioso. Seria o próprio Alvarez? É a legenda da imagem que nos localiza. *Kebra dormindo sobre o colo de Pascal, Bruxelas - julho de 1986*. Somos então levados diretamente a Pascal, personagem de outro ensaio presente no projeto, intitulado *pascal*.



Imagem 28 - Kebra sleeping on Pascal's thigh – Bruxelas, julho, 1986

Em *pascal*, somos apresentados ao jovem Pascal. Em uma série de fotografias que tem o rapaz como protagonista, vemos também Kebra. É impossível não reparar na semelhança física dos dois. A quinta fotografia, na ordem cronológica apresentada por Alvarez, mostra uma cena que me leva diretamente de volta a foto do ensaio anterior. *Pascal e Kebra dormindo - Bruxelas, junho de 1986* (Imagem 29) mostra Pascal dormindo ao lado de Kebra. Os dois rapazes tem os corpos nus e estão um de frente para o outro, como um casal que acabou de fazer amor. Ambas as fotografias funcionam como uma espécie de espelho uma da outra. Se a primeira imagem mostra o rosto de Kebra dormindo, a segunda mostra apenas Pascal, numa expressão muito semelhante, ao ponto de quase os confundirmos. De acordo

com o que observamos nas legendas das imagens, elas distam em apenas um mês, mas é como se espelhassem uma mesma realidade, como se permitisse a nós, como espectadores, olharmos mais de perto, revelando o rosto daquele que não podemos identificar. Sobre a cena e os corpos, conduzindo-nos através desse mundo dos sonhos, para a presença de Alvarez, como *Sandman*, esse sujeito capaz de atravessar as fronteiras entre o real e o onírico, entre o passado e o agora.



Imagem 29- Pascal & Kebra asleep - Brussels, June 1986

#### 4.2 Dos corpos e olhares

Diante do painel na parede do meu quarto, me ponho a observar as imagens ali expostas. Dentre os vários retângulos recortados em preto e branco, atento para a presença de múltiplos olhares. Em cada uma das fotografias o olhar do fotógrafo, do sujeito que se põe diante do universo recortado do real, uma porção do mundo de Luis Alvarez, do que lhe afeta. Diante do painel e desses múltiplos olhares me ponho pensando sobre esses corpos fotografados, da maneira como eles se mostram para a lente da objetiva, do seu olhar em direção ao que está fora, em direção ao espectador, em direção à Alvarez.

Há a presença notável desse corpos - aqui falo dos corpos dos modelos, da presença humana que se faz clara diante da câmera - em uma parte significativa das imagens. Em todos os ensaios, em maior ou menos número, nos deparamos com esses retratos. Alguns parecem ter sido tirados por Alvarez em algum momento de distração por parte do fotografado, como se não notassem a presença da câmera. Como quando registra a mãe (Imagem 30) distraída, recostada na em uma barra de ferro que separa o pequeno espaço interno da varanda, do lado de fora da casa. Ela tem o olhar perdido em algum ponto distante da paisagem lá fora. Com o corpo banhado pelo sol forte, ela tem os olhos levemente cerrados, como que se protegendo da luz excessiva. A legenda da imagem “*Minha mãe no feriado - Torrevieja, julho 1978*” dialoga com a imagem do mar, que observamos no fundo da imagem. Trata-se de um registro feito durante algum feriado, provavelmente em uma casa de veraneio da família. A imagem compõe uma série de sete outras fotografias contidas no ensaio *family*. Todas tem a mesma data e foram tiradas no mesmo local, provavelmente durante o feriado que o fotógrafo passou, ainda na juventude, ao lado da família. Nelas, os corpos são mostrados como que distraídos, não notando a presença da câmera. Como na imagem feita da mãe e do irmão mais novo, que já trouxe no início do meu texto (Imagem 2). Ambos sentados na varanda da casa, banhados pela luz mais suave dos raios do sol que se põe no horizonte. A mãe está atenta na leitura do livro que traz no colo. Sérgio tem o mesmo olhar que a mãe na foto anterior, perdido na paisagem a sua frente.



**Imagem 30 - my mother on holiday - Torrevieja, julho, 1978**

Esses corpos distraídos são observados em praticamente todos os ensaios, quase sempre tem o olhar perdido ou direcionado a algum ponto distante do centro da objetiva. Em *Pascal desenhando em minha cama* (Imagem 31), presente no ensaio *pascal*, vemos o corpo nu do jovem Pascal, deitado de bruços, banhado pela luz que invade a cena. Observamos tudo através da perspectiva de Alvarez, que provavelmente registrava o rapaz enquanto o mesmo desenhava, aparentemente sem notar a presença do aparelho fotográfico. Em que medida esses corpos estão realmente distraídos? Estariam eles posando, postando-se diante da câmera, organizando-se como que diante do olhar do ser amado? O que vejo, como espectador, são corpos em um aparente estado de distração, com o olhar direcionado a algum lugar ao qual não tenho acesso. Alvarez está ali, em sua intimidade voyeurística, em sua presença muda, mas que se revela em cada detalhe da imagem. Parto do princípio que também esses corpos são rastros, marcas de sua presença, peças integrantes desse universo caleidoscópico que representa o autor.



**Imagem 31 - Pascal drawing on my bed – Bruxelas, julho, 1986**

Em seu *A Câmara Clara*, o filósofo Rolan Barthes (1984) relata a experiência de ser fotografado, da angústia de se por diante de uma câmera, de imaginar a imagem que será formada, uma espécie de imagem espelhada de si mesmo, um duplo. “Posando diante da objetiva (quero dizer: sabendo que estou posando, ainda que fugidamente), não me arrisco tanto [...]” (BARTHES, 1984, p. 23). Para o filósofo, o corpo que tem consciência do ato

fotográfico acaba por se modificar, mesmo que de maneira sutil:

Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese) torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, 1984, p. 27)

Ao falar de espectro e morte, Barthes (1984) remete a passagem da subjetividade desse corpo para seu status de imagem, objeto manipulável, exibível. Será que poderíamos então pensar esse corpo-objeto também como rastro, um vestígio que dá conta de falar de um momento específico, de um tempo (o passado), da relação que esse corpo estabelece não apenas com o aparelho e com a câmera, mas também com o olhar do fotógrafo e meu olhar com o espectador. Esse espectador, no momento do registro, existiria numa espécie de presença intuída. O corpo diante da câmera é um corpo performático, e essa performance poderia indicar, como o fazem todos os aspectos das imagens de *In dreams*, a presença dessa figura, de Luis Alvarez.

Nas imagens que a pouco mencionei, revelam-se momentos em que esses corpos fotografados, esses personagens, aparentam não saber da existência do aparelho fotográfico ou do fotógrafo. Como se desconhecêssem a nossa presença ali, do nosso olhar espectador. Mas que tipo de intimidade está impressa nessas cenas? Na imagem da mãe de Alvarez que olha pela varanda de uma espécie de pequena lavanderia, o fotógrafo está ali, de pé, próximo ao corpo da mulher. No registro da varanda onde estão a mãe e o irmão mais novo, Alvarez parece, pelo enquadramento e pelo ângulo da foto, estar sentado logo ali, assim como os dois personagens da imagem, naquele fim de tarde da casa de veraneio. O corpo nu de Pascal é fotografado de perto, como se quem o fez estivesse ao seu lado na cama, provavelmente depois de fazerem amor. Em cada uma das imagens Alvarez se coloca também nas imagens, na proximidade com os corpos, na luz do dia, na intimidade e na aparente banalidade das cenas.

Ao que me parece, esses corpos distraídos são registrados em momentos de profunda intimidade e entrega, no espaço da casa, em gestos banais. É comum ouvir que o silêncio é o

maior sinal de intimidade entre duas pessoas. É quando ficamos em silêncio ao lado de outro, sem que isso nos cause aflição, que nos sentimos realmente próximos. É esse tipo de atmosfera que rodeia essas imagens, talvez todo o *In dreams*, o silêncio das vozes. Buscarei pensar no peso desse silêncio logo mais a frente. Quase podemos sentir, na imagem da mãe na varanda ou de Pascal nu sobre a cama, os ruídos que vem da rua, dos pássaros, o calor do sol. Essa distração, mesmo que seja apenas aparente, revela algo da relação desse modelo com o sujeito que o fotografa.

A maioria das imagens presentes em *In dreams* são retratos. Didi-Huberman (1998) busca pensar a definição recorrente do que seria um retrato. Uma “representação semelhante de uma pessoa ausente” (p. 62). Mas o próprio teórico busca pensar no que está além de uma ideia de semelhança e representação. Para ele, o retrato surge no momento em que, “(...) diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais” (DIDI, HUBERMAN, 1998, p. 62). É diante da morte, ou seja, dessa perda irreparável dos que amamos, que o homem encontra a necessidade de construir retratos. Espécies de máscaras que cubram o rosto que se desfaz na terra. Desde Lascoux o homem parece querer deixar suas marcas sobre a pedra e lá esboçar esses rostos. E essa perda irreparável também ronda a produção fotográfica, principalmente no que se relaciona o retrato. Penso em *In dreams* e a tentativa de Alvarez de manter vivos aqueles que retrata.

Penso, porém, na ideia de retrato enquanto representação de uma pessoa ausente, de um rosto. O que seria esse rosto? Longe do pensamento tradicional ligado ao “gênero retrato”, Didi-Huberman (1998) busca pensá-lo também como um lugar de atravessamentos e invisibilidades. O rosto não como algo que pré-existente a imagem, mas um processo em constante construção. Diante dos rostos e olhares presentes no projeto de Alvarez, penso se a imagem do sofá no meio da sala, lugar onde o artista e seu amante fizeram amor pela primeira vez, não seria também um retrato. Um retrato de um homem, de uma relação, de uma ação perdida no tempo. Ali, sobre as dobras da cobertura estaria esculpido um rosto? É isso, de certa forma que venho tentando esboçar com meu pensamento, que *In dreams*, mais do que um projeto que busca preservar memórias e rostos de outros, seria uma espécie de retrato, de um rosto em construção, no caso do próprio artista.

Mas retorno aos rostos presentes ali na imagem. Mais do que pensar na disposição do olhar desses personagens, diante do painel montado por mim, penso nesses olhares como peças de um mesmo corpo, como se todos estivessem voltados para o mesmo ponto no horizonte. Os que olham diretamente para a câmera, os que parecem desviar o olhar, o que nem mesmo notam a presença do aparelho, todos parecem me levar em direção à figura de

Alvarez, à intimidade e à delicadeza dessas relações. Nós, como espectadores, vestimo-nos com espécies de máscaras, como se pudéssemos ver através dos olhos desse sujeito, como se encarnássemos a sua existência, como no conto de Lispector. Ao confundirmo-nos com ele, o compreendemos.

O olhar dos modelos para o fotógrafo é afetuoso. Quase sempre esses retratos são apresentados em planos fechados ou *closes*. Bem próximos aos modelos, a imagem denuncia uma proximidade entre fotógrafo e fotografado, que vai além de um simples enquadramento, mas que invade o campo da sensibilidade, de uma intimidade entre corpos, de uma delicadeza nas relações. Em “*Luc & Brigitte ao ar livre de um café em Paris*” (Imagem 32) vemos o rosto de Luc em um *close*. De Brigitte vemos apenas um pequeno fragmento de seu ombro, logo atrás de Luc. O homem sorri abertamente e tem a cabeça levemente inclinada em direção à câmera. Temos a impressão, pelo enquadramento, que Alvarez estivera sentado ao lado do casal quando sacou sua câmera e fez o registro, provavelmente enquanto tomavam um café. O enquadramento corta as bordas do rosto de Luc e deixa apenas entrever a existência da mulher ali atrás. É o momento e o olhar de Luc o que parece ser o mais importante dessa captura, bem como o entorno, o que está fora do quadro.



**Imagem 32 - Luc & Brigitte outdoor a café in Paris - July 1985**

Em “*Nancy em casa de Laurent & Carmen*” vemos Nancy em uma cena semelhante a da imagem anterior (Imagem 33). A mulher é registrada em um *close* bastante fechado, com sua cabeça inclinada em direção ao fotógrafo, que mais uma vez parece estar sentado ao lado

da modelo. O que observamos nas duas imagens é, mais do que os personagens que ele retrata, a presença do próprio Alvarez na cena. O enquadramento, o ângulo, a iluminação. É através dos aspectos formais que mergulhamos na imagem e imaginamos o que está além do recorte da fotografia. Partimos, através dos rastros que nos são apresentados, em busca desse lugar perdido no tempo em que completamos a imagem com o corpo (ausente) do artista.

Nancy parece ter sido flagrada enquanto comia algo. Temos a impressão, em muitas das imagens presentes em *In dreams*, que a intenção era captar o momento, preservando nele o que há de mais íntimo e banal, seja quando fotografa corpos dormindo, pequenos objetos ou cenas aparentemente ordinárias do dia a dia. Embora exista no projeto um claro refinamento estético e uma delicadeza em relação aos registros, Alvarez parece mais inclinado ao que sobra, às arestas. Como não pensar em nosso álbum de família? Embora em sua maioria eles estejam repletos de fotografias de momentos históricos (aniversários, casamentos, batizados), lá estão também aqueles registros feitos em momentos pouco usuais, comumente deixados de lado.



**Imagem 33 - Nancy at Laurent & Carmen's home – Nova York, novembro ,1990**

Esses retratos em *In dreams* dialogam com todo um histórico relacionado à produção desse tipo de captura. Para Fabris (2004), o retrato, enquanto forma e gênero fotográfico, é rodeado por normas que durante um longo período determinam seu “modo de fazer”. Embora o retrato, como já busquei pensar, não esteja ligado apenas à fotografia ou às Belas Artes, é nesse espaço que se constitui não apenas como um objeto de construção de subjetividades, mas principalmente de afirmação de identidades sociais. Comumente relacionado à burguesia,

o retrato fotográfico atestava, através de regras específicas, toda uma ideia de soberania e importância. Um corpo que se posta diante da câmera para que seja capturado e eternizado como um sujeito, com um nome, com uma identidade. Aspectos como a frontalidade, uma iluminação uniforme em que não há destaques, são características formais comumente ligados aos retratos mais tradicionais.

É importante pensar que a obediência ou não a essas regras determinam campos de força dentro desse gênero da fotografia. Em *In dreams*, tenho a impressão que Alvarez dialoga livremente com todas as possibilidades que o retrato apresenta. Hora “obedecendo” a um suposto modelo, como no registro que faz da mãe (Imagem 34), hora construindo suas próprias formas de retratar, como quando fotografa a lápide do pai. Ambos são retratos, ambos buscam de alguma forma construir, diante do olhar do espectador, o rosto daquele que está ausente.



**Imagem 34 - my mother - Bruxelas, novembro, 1996**

Na imagem anterior, presente no ensaio *family*, vemos sua mãe, agora já uma mulher de certa idade, em uma pose e um recorte bastante tradicional, de acordo com o que Fabris (2004) defende. A iluminação da fotografia já não acompanha a naturalidade das imagens que comumente vemos em *In dreams*. É uma iluminação mais dura, em que os contrastes ficam mais acentuados, dando uma força diferente ao rosto diante de nós. O retrato da mãe aproxima-se mais do que poderíamos chamar de um retrato tradicional - a frontalidade, o

modelo perfeitamente enquadrado, a iluminação. A impressão que tenho é que Alvarez buscou dar um ar mais respeitoso à figura da mãe, mais nobre.

Esta é a última imagem presente nesse ensaio *family*. Ela vem logo depois da fotografia do túmulo do pai de Alvarez. O que essas duas imagens parecem dizer? Que tipo de olhar ela nos lança? De um lado temos o único retrato feito do pai, o retrato de sua ausência, as marcas de sua morte. Do outro um retrato da mãe, em seu sorriso altivo. Apenas quatro meses separam as duas imagens. Em *‘minha mãe’* a mulher mantém o corpo ereto, como se tivesse sido preparada para a cena. Ela sorri. Não em um sorriso terno como o de Luc, na imagem do café de Paris, mas um sorriso que parece dar conta da sua integridade. Porque essas duas fotos lado a lado? Ambas são retratos, mas retratos de quem? Do pai e da mãe? Ou não seria um retrato do próprio Alvarez, de sua dor, de sua superação, de suas angústias e seus afetos?

Ambas as fotografias parecem dar conta de como o artista vai construindo sua imagem através do olhar dos outros e através do seu olhar sobre o outro. Cada captura, cada tomada de posição, cada escolha na hora de montar o projeto, Alvarez vai se construindo diante de nós. Nós o construímos no agora. Eu atravesso a imagem e lanço sobre ela as minhas próprias dores. Não estaria eu projetando sobre a superfície da pele rugosa e orgulhosa da mãe minha própria figura materna, ou escondendo-me atrás da cruz do pai, da figura paterna ausente? Cada uma dessas imagens, cada um desses retratos, cada um desses olhares me fazem pensar em caminhos, em encruzilhadas, em fronteiras sobre as quais não posso construir quase nenhuma certeza.

A cruz é um rastro, uma marca, como o são o sorriso e a sensação de espontaneidade das imagens de Luc e Nancy, como o são a altivez posada da mãe. Todos esses traços estão dados pela imagem, pela forma como Alvarez nos dá a vê-las. O retrato posado e tradicional da mãe é a última imagem que temos dela. Talvez fosse sua admiração que o fotógrafo quisesse capturar, seu amor, seu olhar de filho. Para Fabris (2004), a pose é elemento definidor da estética do retrato burguês tradicional. “O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social” (FABRIS, 2004, p.36).

Busco perceber os corpos e olhares em *In dreams* como vestígios, marcas que nos levam não apenas em direção ao passado e à memória, mas que trazem para o agora a presença silenciosa de Alvarez. Inês Gil (2011), ao pensar o cinema, fala que “a aura de um filme podia ser a aparição silenciosa de um olhar, o olhar da imagem que sabe que está a ser vista, lida ou contemplada pelo espetador” (GIL, 2011, p.182). *In dreams* parece composto de

silêncios e movimentos. No olhar de cada um dos personagens, nós enquanto espectadores, mergulhamos em busca de algo que nos leve a conhecê-lo, e assim acabamos construindo essa imagem caleidoscópica do artista. O instante da captura, o gesto congelado para sempre sobre a superfície fotográfica, o banal preservado e que sobrevive ao tempo, sobrevive para que de alguma forma possamos reinventá-lo na ardência do presente.

Em *Kebra em sua cama* (Imagem 35) vemos o jovem Kebra deitado com o peito nu. O enquadramento e o ângulo da imagem nos leva a crer que a imagem foi tirada por Alvarez, em pé, diante do corpo do amigo. Kebra tem os olhos levemente cerrados, como quem acaba de acordar. Ele nos olha diretamente nos olhos enquanto abre um sorriso. Um olhar que demonstra uma profunda intimidade. Temos a impressão que o conhecemos. A imagem está levemente desfocada, o corte deixa escapar o braço direito do rapaz, revelando assim o gesto do artista, que estaria mais interessado em registrar esse despertar, esse olhar, do que qualquer outra coisa. Algo parecido acontece em *Jean- Pierre após a primeira noite juntos* (Imagem 36). Deitado na cama, em uma pose parecida com a de Kebra, vemos o corpo nu de Jean-Pierre. Pela legenda da foto, imaginamos que foi tirada após Alvarez e ele despertarem, após passarem sua primeira noite juntos. Assim como na imagem anterior, a captura carrega essa potência do gesto, do momento precioso e afetuoso que o fotógrafo parecia querer congelar, resguardá-lo da possibilidade de desaparecimento.



**Imagem 35 - Kebra on his bed – Bruxelas, março, 1985**



**Imagem 36- Jean-Pierre after the first night together - Paris, julho 1985**

O que venho tentando compreender é que essas imagens, esses retratos, buscam mais do que apenas preservar um momento ou um rosto. Eles vão além desse momento no passado, além do rosto de Kebra ou Jean-Pierre. De alguma forma vejo Alvarez refletido na ternura do olhar desses personagens. Com os olhos semicerrados, eles erguem uma mão em direção à câmera, como se nos convidassem a mergulhar no universo ao qual estão vinculados. É para o homem que está de pé, segurando nas mãos o aparelho, que eles se voltam. Diante do momento congelado na fotografia, partimos em direção ao invisível, ao que só podemos imaginar. Como afirma Gil (2011), é através do silêncio de um olhar, de um gesto mínimo, que a imagem entrega sua aura, sua potência:

A fotografia podia ser um simples registro de um instante no decorrer do tempo, a memória visual de um instante condenado a pertencer ao passado. No entanto, como já o confirmou, ela exprime algo muito além do que apresenta ou até representa. É possível ver na imobilidade da impressão fotográfica, a presença virtual de um movimento (o movimento da vida) que, se já decorreu, continua no entanto, a ser latente, como se a qualquer momento pudesse retomar o seu percurso. Esta invisibilidade do movimento desvenda-se na pausa fotográfica, no seu potencial devir, que permite ao espectador a transfigurar numa imagem silenciosa. No espaço da fotografia, o invisível torna-se visível, o silencioso manifesta-se porque a imagem «fala» com o espectador, e o que está inscrito no suporte adquire um novo sentido. (GIL, 2011, p. 183)

Para Gil (2011), a imagem estática da fotografia é posta em movimento pelo nosso olhar, um olhar espectador que sempre deseja ver além do que está diante dos olhos, que atravessa a fronteira do enquadramento e do tempo. A autora defende que a imagem fotográfica emite um som, algo que está além do que podemos ver, algo da ordem do

invisível. “É esta iminência, na sua tensão entre o fugidio e o definitivo, entre o efêmero do silêncio e a eternidade fotográfica, que permite criar a impressão de som na imagem” (GIL, 2011, p. 184). *In dreams* parece rodeado de movimento e som, apesar da aparente imobilidade da superfície da imagem. Em cada um dos registros um mergulho em direção ao tempo que é próprio, que está entre o agora e o passado. Em cada olhar e gesto, um som, uma canção que parece entoar algo de uma delicadeza e nostalgia. Diante de mim, atravesso a fronteira que me separa de uma vida que não me pertence, de um tempo o qual não toquei, de afetos que não são meus. Através dos vestígios construo a imagem de Luis Alvarez.

### 4.3 Dos movimentos

Como busquei pensar nesta pesquisa, há algo da ordem do movimento que perpassa todo o *In dreams*. Algo que se dá entre as imagens, entre meu olhar e a superfície fotográfica, entre o agora e o passado, entre o que está visível no recorte e o invisível, entre o que vemos e o que a imagem nos interroga. De uma imagem a outra, construímos pontes, caminhos possíveis em meio ao universo labiríntico. Através de cada pegada, cada vestígio, buscamos novas direções. Não se trata, porém, de buscar certezas ou mesmo uma saída, mas de explorar, de conhecer, de mergulhar no oceano imprevisível dessas imagens. Não consigo pensar esse projeto como algo que não seja da ordem do fragmento, da fronteira e do movimento.

No entanto, nesse momento busco compreender que movimento é esse, proposto pelo próprio artista, que nos leva a conhecê-lo e, a partir de então, construir nossas próprias bifurcações. Em meu primeiro contato com *In dreams*, como uma criança que tem diante de si um baú enorme e cheio de objetos, me pus a explorá-lo de forma apressada, navegando incerto, abrindo portas. Em um primeiro contato, afoito e não demorando quase nada sobre as imagens, ignorei qualquer caminho preestabelecido. Passado isso, me pus a contemplá-lo com mais calma. Após essa experiência primeira, me permiti seguir o itinerário que o artista planejou, adentrando cada espaço que se abria em forma de imagem, mergulhando e lá ficando durante algum tempo.

Cada um desses modos de experimentar parece me dizer algo sobre *In dreams*, bem como sobre nossa relação com as imagens. Se em um primeiro movimento, meu olhar busca ver tudo o mais rápido possível, em um segundo- talvez terceiro - momento caminho mais devagar, com um olhar mais atento. Seguir uma ordem preestabelecida ou correr por suas brechas? Penso no espaço de exibição dos museus, na ordem em que as obras de arte são expostas. Afinal, *In dreams* é um projeto de arte em que o artista criador e o curador

apresentam-se sob a figura desse mesmo sujeito, Luis Alvarez, que paira sobre cada uma das imagens, cada um dos nossos movimentos.

De acordo com Hoffmann (2003), a partir principalmente da década de 1970, os processos dos curadores das exposições se aproxima cada vez mais do papel criativo dos artistas. Hoffmann (2003), também curador, fala da criação de um canal mais direto entre curadores e artistas, em que a obra de arte torna-se matéria viva de um processo que não termina na execução da obra. A organização e sua exibição constituem em uma etapa fundamental da construção da obra de arte e dos seus atravessamentos. “[...] os curadores começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, na construção de exposições” (HOFFMANN, 2003, p. 19). Penso *In dreams* como um processo de produção que vai além do registro fotográfico. O projeto é fruto de um caminho trilhado que vai desde o processo de captura dessas imagens feitas durante duas décadas até a organização e posterior exposição desse arquivo pessoal.

O objeto sobre o qual me lanço nesta pesquisa é o website do projeto *In dreams*. Costumo pensá-lo como uma obra atravessada por movimentos e processos. O website é resultado de um caminho que o próprio Alvarez percorre. O primeiro movimento se dá quando o artista passa, na figura do fotógrafo, a registrar os momentos íntimos e cotidianos, com a velha câmera que ganhou do pai. Anos depois, ao se deparar com a possibilidade de expor esse arquivo imagético ao público, Alvarez mergulha em um exercício de olhar para o próprio arquivo e dali pensar em uma exposição, portanto, numa espécie de curadoria de si mesmo. Após a produção do site do projeto, como ele mesmo conta, pensa em uma exibição de algumas dessas fotografias em preto e branco, na Galeria La Bellone, em abril de 2008, na cidade de Bruxelas<sup>25</sup>. Na ocasião, Alvarez produziu uma exposição que mesclava fotografia, alguns vídeos feitos por ele mesmo e sua presença enquanto performer.

Pensar o processo de construção do *website* é um caminho importante para refletir sobre as imagens contidas ali e sua ligação com a figura desse homem em específico. Todo o universo criado, desde os primeiros passos até o que temos hoje diante dos nossos olhos, parece girar em torno dessa sombra, de uma presença que se faz notar mesmo em sua ausência. É para ele que olhamos a cada imagem que vemos, é seu espectro que parece estar refletido nessa superfície. Parto do princípio de que o *website* de *In dreams*, enquanto obra, é resultado de um processo longo e bastante pessoal de Alvarez. Nesse movimento, a trilha cheia de bifurcações está ali, em cada olhar, em cada enquadramento, na forma como é

---

<sup>25</sup> <http://www.luisalvarez.be/perfoe.html>

disposta. Penso se não é, ele também (o website), um vestígio de sua presença.

Na seleção de fotografias que iriam compor o projeto, Alvarez se colocou diante de um desafio. Como organizar essas imagens, que ordem deviria seguir, que critérios deveria adotar? Diante das possibilidades, o artista decidiu agrupar as imagens de acordo com seus personagens. Cada um dos pequenos ensaios girava em torno de uma figura específica, pessoas as quais Alvarez considerava importantes na sua vida:

(...) e a pergunta era o que mostrar e como organizar. Eu optei por mostrar a seleção de fotos em uma linha do tempo, mas agrupando por pessoas, com links que pudessem conectar pessoas e momentos deferentes. Isso era importante para manter a história, para ver a evolução, a passagem do tempo. Eu escolhi as pessoas mais importantes da minha vida, mesmo que, por vezes, houvesse apenas algumas poucas fotos dessa pessoa. (ALVAREZ, 2013)

Como o próprio artista afirma, sua intenção era clara, construir uma linha do tempo. Através de cada um dos ensaios acompanhamos linearmente a passagem de tempo, a mudança em cada um dos rostos e corpos ali presentes, a transformação e o envelhecimento dele mesmo, Luis Alvarez. Isso fica evidente a cada vez que passamos de uma imagem a outra. Em *family*, observamos nas primeiras imagens, a mãe de Alvarez ainda jovem, na varanda da sua casa de veraneio. Na fotografia que fecha o ensaio nos deparamos com sua imagem, já alguns anos mais velha e com um sorriso maduro.

No ensaio *aël*, acompanhamos o crescimento do jovem Aël, filho de sua amiga Nancy. As fotografias mostram do seu nascimento até os sete anos de idade. A primeira imagem do ensaio é a da criança, apenas quatro horas após o nascimento, sobre o peito de Nancy (Imagem 37). A última fotografia (“As cócegas”) é de Aël, já um menino de sete anos, também sobre o colo da mãe (Imagem 38). As duas imagens, embora temporalmente descoladas, parecem falar de um mesmo gesto, de um mesmo tipo de afeto, da relação entre mãe e filho, sobre crescimento. Olhando para as duas, pensamos sobre o tempo e a impossibilidade de o determos. Entre essas duas imagens, outras mostram o olhar de Alvarez em relação à criança, seu cuidado, afeto e uma certa angústia frente a passagem do tempo. Enquanto a criança cresce, vemos Nancy envelhecer. Atrás da lente, estamos nós e Alvarez.

Na primeira imagem que vemos abaixo, observamos Aël sobre o peito da mãe. O bebê recém-nascido mostra a fragilidade do corpo e o estado de proteção sobre o colo da cuidadora. Ele tem a cabeça levemente inclinada e olha em direção a câmera, como se pela primeira vez

identificasse a presença que estava ali, diante dele, tão próximo quanto possível. Na segunda imagem, temos uma espécie de montagem, feita com uma sequência de quatro fotos, que mostram o garoto, já com sete anos, se divertindo no colo de Nancy. Se na primeira imagem nos deparamos com um gesto muito delicado e frágil entre mãe e filho que começam a se conhecer, na segunda o artista parece querer dar conta de imprimir algo da ordem do movimento. É também o olhar de Alvarez que está ali. Na primeira imagem a aproximação com esse novo corpo, tão pequeno, é lenta e estática. Entre a primeira e a segunda imagem toda uma vida transcorre, talvez por isso essa última imagem, esse movimento. Se prestarmos bastante atenção, talvez possamos ouvir a risada de quem está atrás do aparelho fotográfico.



**Imagem 37 - Nancy and her son Aël, one hour after his birth –  
Bruxelas, agosto, 1991**



**Imagem 38 - the tickle (Aël & Nancy) – Bruxelas, agosto, 1997**

O movimento em *In dreams* parece ser o que tenciona essas imagens, que cria distâncias e aproximações em relação ao olhar do espectador. Há a intenção do artista em construir uma linha do tempo, de costurar cada imagem como se fosse a conta de um colar.

No entanto, acredito que o que Alvarez faz é mais uma proposta de leitura, que ele mesmo não dá conta de controlar, como se essas imagens tomassem vida própria. A linha com a qual ele as costura não é forte o bastante para mantê-las fixas, as imagens parecem ser indomáveis. Como o próprio fotógrafo revela, havia uma dificuldade em encontrar um método, um meio pelo qual pudesse organizar todo seu arquivo e entregá-lo ao nosso olhar. Nessa tentativa de reuni-las em ensaios que tem personagens centrais, Alvarez promove não apenas caminhos, mas encruzilhadas, movimentos e atravessamentos. O tempo todo vamos de uma imagem a outra, de um ponto no tempo a outro, no passado ou no futuro. Porque é no presente, no agora do olhar espectador que essas imagens ardem, se movimentam como borboletas<sup>26</sup>.

Depois de um tempo navegando pelo projeto, os rostos, esses personagens, passam a flutuar, a não mais obedecer ao lugar ao qual foram destinados. Se pensarmos que a maioria desses rostos que habitavam o cotidiano de Alvarez pertencia a um mesmo grupo de amigos e parentes, seria inevitável que se cruzassem, que transbordassem um espaço específico. Vimos isso constantemente nas imagens que trouxemos até agora. Alvarez parecia estar consciente disso. O movimento e esse olhar que fabula a partir desses rastros são a potência do projeto:

Olhando para trás, essas imagens, vindas de um passado do qual já não me dá prazer, me despertam o interesse pela sua habilidade de gerar ficção, e é isso o que me interessa agora. Construir novas histórias a partir dessas imagens. Histórias em que todos podem “investir”, inclusive eu. Isso é o que eu queria fazer com esses filmes. (ALVAREZ, 2013)

A proposta linear apresentada por Alvarez parece dialogar com um desejo inicial de preservar essas memórias, de alguma forma reconstruir o tempo, os acontecimentos, reviver de alguma forma algo que se perdeu para sempre no passado. Intenção utópica, como o próprio Alvarez coloca. Na construção de uma linha, as imagens parecem, por elas mesmas, impor uma dinâmica de coisa em movimento, fragmentada, de constelação. O passado, através do olhar de Alvarez é resgatado apenas como um lampejo, como algo que ascende no agora e que apenas diante do nosso olhar no presente se revela. Para Benjamin (2001) a história não é linear, ela é repleta de imagens, incertas e frágeis, que nos alcançam o tempo todo. Cabe a mim, como pesquisador e também espectador, explorar sua cosmogonia.

Alvarez não parece estar alheio às possibilidades de movimento que essas imagens apresentam. Durante todo o projeto nos deparamos com espécies de pontes que o artista constrói entre uma imagem e outra. Algumas fotografias possuem links diretos com aquelas

---

<sup>26</sup> Em *Quando as imagens tocam o real*, Didi-Huberman fala em borboletas ao discutir sobre o pensamento de Aby Warburg.

presentes em outros ensaios, ou mesmo outras que não fazem parte dessa linha do tempo inicialmente traçada. É como se o próprio autor buscasse promover ele mesmo pequenas bifurcações.

No ensaio *family*, Alvarez constrói esses links entre imagens contidas no mesmo ensaio. Sobre a fotografia que mostra a mãe ainda jovem, na varanda da lavanderia (Imagem 32) há uma link que, ao clicarmos, somos levados diretamente para a última imagem do ensaio, que mostra o retrato da mãe, dezoito anos depois. Aqui, o artista nos desloca quase duas décadas no tempo. Da imagem tranquila da mulher que olha o horizonte, somos tragados quase instantaneamente para um tempo e espaço diferentes. Encontramo-nos diante de um novo rosto, marcado pelo tempo. O mesmo acontece com as fotos seguintes do ensaio, onde ao clicarmos somos levados a um momento posterior. Assistimos os rostos se modificarem, a passagem do tempo marcada sobre a pele.

Ainda em *family*, uma outra imagem me chama bastante a atenção. Em “*meu irmão Ivan sozinho*” (Imagem 41) vemos a imagem de Ivan, sentado em uma poltrona de couro. O corpo do irmão mais novo de Alvarez é iluminado apenas pela luz que vem de um abajur que se encontra atrás da poltrona onde está sentado. Não conseguimos visualizar claramente o seu rosto. Seu corpo está mergulhado nas sombras, apenas o seu contorno parece nítido. Ele parece estar dormindo, mas isso eu poderia apenas supor. O enquadramento da foto mostra que Alvarez mantém-se distante, todo o corpo do garoto está presente no recorte. O clima de melancolia e solidão é completado pela legenda da imagem. Ivan está sozinho.



**Imagem 39 - my brother Ivan by his own - Torrevejeja, julho, 1978**

Diante da imagem de Ivan repito o mesmo gesto que fiz com as imagens anteriores, passo o mouse e percebo que também há um link que me levara a outra imagem. Instantaneamente produzo uma imagem de Ivan em minha mente. Imagino, quase sem querer, o rosto de um rapaz mais velho, dessa vez bem iluminado, em que seus contornos se mostrem mais claros. Sou levado, ao clicar, a outra imagem. A imagem seguinte se abre diante de mim (Imagem 40).



**Imagem 40 - opened grave - Fuengirola, outubro, 1993**

A imagem seguinte não é de Ivan. Não é seu rosto o que vejo, ou seu contorno. Ela nem mesmo está presente no ensaio *family*, ou em qualquer outro. É como se tivesse aberto uma porta errada, por engano entrado em uma sala escura e assustadora. Ao adentrar nessa sala, me deparo com a imagem mais aterradora e silenciosa possível, a de um túmulo aberto. A legenda da imagem diz: "*túmulo aberto - Fuengirola, outubro de 1993*". Isso é tudo o que sabemos sobre o retângulo aberto em uma parede branca. Um túmulo está aberto e vazio. O enquadramento recorta perfeitamente o retângulo que separa o ambiente externo e bem iluminado do interior escuro da abertura. No seu interior escuro podemos ver apenas um pequeno ramo de flores claras, que contrastam com o preto das sombras ao fundo. Uma linda imagem que nos interroga assustadoramente. Esse provavelmente seria o túmulo de Ivan, mas

onde estaria o corpo? Onde está o corpo na primeira foto? Continuamos apenas a imaginar o rosto de Ivan, sempre mergulhado nas sombras.

Alvarez nos leva de um ambiente a outro, nos surpreende. O rosto que imaginei ao clicar no link da primeira imagem se desfaz quase por completo. A imagem nos absorve com violência. Em apenas duas imagens compreendemos o olhar de Alvarez, seu luto, sua melancolia. Talvez por isso esse salto entre uma imagem e outra seja tão violento, para que pudesse nos dar, de alguma forma, a medida da sua própria dor. Como não pensar em imagens em movimento? A fixidez da fotografia parece se diluir em *In dreams*, como se a materialidade aqui fosse fluida, matéria feita de sonho. As imagens diante de nós são como fantasmas que dançam em frente ao nosso olhar. Somos convidados a dançar, a imaginar. Ele nos impede de conhecer o rosto de Ivan, sempre nas sombras. Mais do que os outros personagens, imaginamos uma vida através de contornos, de uma ausência.

Como afirmou Didi-Huberman (2012), diante de cada imagem me ponho como que diante de uma porta aberta. Em *In dreams*, cada imagem me leva a conhecer e explorar um universo de inúmeras possibilidades. No entanto, mais do que estabelecer uma análise de imagens fechadas em si mesmo, me propus a compreender de que forma esse sujeito se constrói a partir dos encontros. Observando a imagem de Ivan nas sombras e logo então ser tragado pela imagem do túmulo, penso que é exatamente nesses transbordamentos que a figura de Alvarez se mostra com mais força. E não se trata apenas de pensar nessas conexões feitas pelo próprio artista, mas em uma espécie de dança que essas imagens promovem entre si.

Para Benjamin(2001) a história é feita de imagens em movimento, não de acontecimentos dispostos em uma linha reta. Por isso a importância de pensar a montagem como meio de produção de pensamento. Para o autor (2006), a ideia de chocar imagens funciona como uma metodologia de análise histórica. Trata-se de arrancar os acontecimentos de seus lugares de origens e contrapô-los com outros tempos e realidades. É desses choques que a potência desses acontecimentos pode ascender. O filósofo defende a ideia de uma história constelar, feita de fragmentos. Contar a história através de seus detritos:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2006, p. 502).

Esses detritos são exatamente essas imagens do passado, que nos atingem no agora, que nos interpelam, nos convidam a conhecê-las. E não se trata, como afirma Benjamin (2006) de pensar uma história feita de grandes acontecimentos, mas de lidar com o resto, com os detritos. Didi-Huberman (2011) fala em vaga-lumes, em pequenas fontes de luz intermitentes que buscam sobreviver frente aos holofotes. Quando passamos, através de um clique, da imagem de Ivan nas sombras para a imagem de um túmulo aberto, essas duas imagens invadem o espaço uma da outra. Conhecemos uma história de luto e dor de um homem através de um simples gesto, do choque entre duas imagens, dois tempos. Que outra imagem seria possível? Como imprimir de forma mais clara o medo e a angústia perante a morte daqueles que amamos?

Busco pensar a montagem em *In dreams* não apenas como um método de produção do artista, mas também como uma espécie de chave de leitura para essas imagens, uma tentativa de compreender de que forma essas elas se encontram e se atravessam e como meu olhar constrói aos poucos, imagem por imagem, a figura do homem por trás de tudo isso. É no espaço, ou melhor, no entre-lugar, que consigo visualizar esse passado, não mais como superfície preservada, mas como processo de fabulação. Como se a cada encontro, essas imagens me permitissem abrir novas portas.

Esse processo de montagem, de choque entre imagens estaria além dos encontros e saltos que Alvarez promove. Não está apenas na forma como o artista constrói seu projeto, ou seja, em um processo consciente de organização dessas imagens, nem somente nesses saltos, como quando nos leva de Ivan para o túmulo aberto. Está, sobretudo, no olhar do espectador, que diante da cada imagem é atravessado por algo que extrapola o recorte da fotografia. Trata-se de, como afirma Didi-Huberman (2010), uma “dialética do visível”, do que está entre o que vemos e o que nos olha. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (p.77).

No ensaio *brigitte & luc*, acompanhamos a viagem que Alvarez fez ao lado do casal de amigos Brigitte e Luc. Como já busquei pensar anteriormente, acompanhamos a aventura vivida pelo trio não através de um registro documentado dos lugares onde estiveram ou de acontecimentos espetaculares. Como é comum nesse projeto, é através dos vestígios e rastros do que há de mais banal e cotidiano que conhecemos um pouco desse passado e dos acontecimentos da vida do artista. Vemos fotografias que mostram o interior dos quartos de hotéis, dos objetos pessoais deixados nas mesas de cabeceiras, como se de alguma forma Alvarez buscasse reconstruir um microuniverso, anódino e objetual a partir de suas

experiências mais íntimas. Em uma dessas imagens, nos deparamos com a foto de uma estrada (Imagem 41), “Uma jornada para o Arizona”.



**Imagem 41 - a journey to Arizona – janeiro, 1997**

A fotografia mostra uma estrada aberta. Pelo enquadramento e o desfocado da captura, observamos ela foi feita de dentro de um carro em movimento. Pelo céu repleto de nuvens carregadas e pelo chão molhado, vemos que chove no espaço externo ao carro. No primeiro plano da imagem vemos o para-brisa molhado e embaçado, como costuma ficar quando dirigimos na chuva. Desfocado, observamos o limpador de para-brisa em movimento, desobstruindo a visão do motorista. Pelo recorte, podemos ver que Alvarez estava sentado no banco do carona. A foto parece ter sido tirada de forma rápida, como se Alvarez tivesse sacado a câmera rapidamente e feito o registro, enquanto o veículo se movia pela estrada. No segundo plano, no canto superior do quadro, vemos a sinalização que indica os possíveis caminhos a seguir. Sul, Leste e Oeste, cada um mostrando um destino. Estamos, assim como Alvarez, diante de uma encruzilhada. Passo o mouse sobre a imagem. Em cada uma das placas há um destino, em cada uma delas o ponteiro do mouse me indica um link, uma possível janela que se abre.

Nas três placas observamos direções, cidades do Arizona para a qual cada uma das rotas levaria. A primeira placa indica o Sul. Ao clicarmos na imagem somos direcionados imediatamente para uma segunda imagem (Imagem 42). O quarto de hotel parece iluminado apenas pela luz que vem da televisão ligada. A cama está desfeita, como se alguém tivesse

acabado de levantar. Ao lado da cama uma pequena mesa de cabeceira, como as que vemos em outras imagens do ensaio. Sobre ela alguns papéis, livros e um abajur. *Budget Motel – Nogales, Arizona, janeiro de 1997*, a legenda da foto nos apresenta o endereço. A partir da placa na estrada, somos levados para o interior seguro e seco de um quarto de hotel. Provavelmente onde Alvarez dormia.



**Imagem 42 - Budget Motel – Nogales, Arizona, janeiro de 1997,**

Retorno então à imagem da autoestrada. A segunda placa me indica o leste. Clico e sou direcionado a uma terceira imagem. Dessa vez já não nos deparamos com o interior seguro de um quarto de hotel. *Santa Isabel – San Diego, janeiro de 1997*. Diante do nosso olhar, um plano aberto de um cemitério (Imagem 43). O chão de terra escura contrasta com as dezenas de cruces brancas fincadas ao chão. Aqui e ali podemos observar a presença de uma lápide, uma cruz caída na terra, uma outra de coloração mais enegrecida. Na paisagem não vemos ninguém, tudo parece tão silencioso. A única presença humana ali é a das cruces, que povoam a paisagem como marcas, indicando o fim inevitável ao qual somos destinados. Diante de nossos olhos, uma paisagem calma e desoladora ao mesmo tempo. Mais uma vez Alvarez nos põe diante do retrato da morte, do fim e do destino inevitável do ser humano.



**Imagem 43 - Santa Isabel – San Diego, janeiro de 1997**

Demoro ainda um tempo sobre essa imagem. Nos fundos do plano da fotografia, observamos árvores e um campo aberto. Tudo parece rodeado de um silêncio aterrador. O céu parece nublado, toda a paisagem está iluminada de forma igual. Como se estivéssemos diante de uma cidade abandonada, deixada para trás por algum motivo misterioso. Porque a figura da morte? Penso na ideia de utopia de que falava Alvarez ao descrever o próprio trabalho. Como se, através das imagens, ele se desse conta, dia após dia, que seria impossível parar o tempo, preservar o que quer que fosse.

Retorno à primeira imagem, a estrada. A terceira placa indica o oeste. Preparo-me para mais uma viagem ao lado de Alvarez, deixo-me levar. A terceira imagem me direciona a uma estrada aberta (Imagem 44). Diferente da primeira imagem, da estrada fotografada através do interior de um carro em movimento, esse registro parece ter sido feito de forma bastante cuidadosa. O enquadramento nos põe exatamente no meio da estrada, que segue até o horizonte. O céu permanece com essa tonalidade cinza, como se estivéssemos na eminência de um temporal. A paisagem, fotografada com a precisão de alguém que pinta uma tela, parece ainda mais desoladora que aquela do cemitério de cruzeiras brancas.



**Imagem 44 - Arizona, January 1997**

De alguma forma essas quatro imagens se fundem em nossa imaginação, como se escapassem para além do quadro, para além do tempo as quais pertencem, para além do lugar ao qual foram destinadas. Mas seria possível aprisionar uma imagem? Sou tomado por um sentimento de vazio, uma espécie de melancolia. *In dreams* parece cercado por esse sentimento, como se estivéssemos diante de algo que nos parece tão próximo, mas que não conseguimos tocar. Uma nostalgia inevitável, que se dá pela própria natureza da fotografia, de ser sombra de algo perdido no passado. Mas também pela forma que Alvarez dá a ver sua própria alma. A delicadeza, os gestos banais, a intimidade que se abre de forma franca. Embora não seja o seu corpo que esteja presente na maioria das imagens, é sobre ele que contam.

Cada uma dessas quatro imagens fala desse sentimento de melancolia e nostalgia. No entanto, quando me deparo com esses saltos, que me permitem mergulhar hora em um tempo/espço, hora em outro, cria-se em volta de mim uma espécie de ar, como o descreve Barthes (1984). “Talvez o ar seja, em definitivo, algo moral, trazendo misteriosamente para o rosto o reflexo de um valor de vida? (...) O ar é, assim, a sombra luminosa que acompanha o corpo.” (BARTHES, 161, 1984). O ar, como afirma o autor, não é algo facilmente identificável, como um enquadramento ou uma iluminação. É algo que escapa e me atinge, que está para além da representação.

Sinto que de alguma forma, através do que sinto ao olhar para essas imagens, através do olhar delicado e por vezes melancólico, das cores, das luzes, pudesse pressentir a presença dessa figura ausente, desse sujeito por trás do aparelho, de Luis Alvarez. Para Inês Gil (2011),

o ar de uma fotografia poderia ser essa “impressão silenciosa que o leitor teria ao olhar para ela, que pouco a pouco se desvaneceria na atmosfera” (p. 183). Como se algo estivesse ali, vinculado desde o momento da captura à superfície fotográfica e que toca o agora do meu olhar, me atinge, se dissipando em volta de mim, cercando meu corpo, minha sensibilidade. Como se libertássemos algo que esperava há muito para escapar, algo que se mistura ao meu próprio ar.

Esse algo, esse ar que emana da imagem e que de alguma forma me envolve, se mistura a mim, cria como que uma “atmosfera”. Para Gil (2011), que busca pensar o conceito de atmosfera no cinema, ela é algo produzido pela imagem e que nos toca, nós espectadores:

É um meio e um ligante, como a gelatina que liga os sais de prata da imagem fotográfica. Permite aos elementos do mundo de se conhecer e de estar consciente da natureza do seu estado. A atmosfera rege as relações do homem com o seu meio ambiente e sujeita-o à sua disposição de humor. Não é por acaso que os expressionistas alemães a associam ao conceito de “Stimmung”, espécie de disposição de espírito e de alma, imanente das “coisas” do mundo. (GIL, 2011, p. 1)

Gil (2011) busca compreender o conceito de atmosfera como uma figura fílmica, ou seja, como algo presente na própria forma fílmica e que nos ajude a compor uma análise. Embora não lide com o cinema, as fotografias de Alvarez me levam a pensar diretamente em imagens em movimento, na forma como essas imagens se relacionam e de algo que extravasa o espaço da fotografia e me atinge. Através da aparente imobilidade da imagem fotográfica podemos promover deslocamentos. “No fundo, o que conta é o que a imagem transmite, através do ritmo das suas linhas, dos seus tons ou das suas luminosidades.” (GIL, 2011, p. 183).

Essa atmosfera que se cria em torno das imagens de Alvarez estão presentes em sua linhas, no que ilumina e no que deixa nas sombras. Mas se forma, principalmente a partir dos seus encontros, dos seus movimentos. Embora trate aqui de imagens estáticas, penso o movimento como algo que se dá através do encontro entre essas imagens bem como do encontro da minha subjetividade com as mesmas. A partir da imagem da autoestrada, Alvarez nos leva para uma jornada junto dele. Aos poucos, todas as quatro fotografias parecem invadir o espaço uma da outra, é nesse movimento que algo dessa atmosfera nos atinge, nos toca a imaginação, a memória, mas também nosso corpo.

Penso em cada uma delas. Primeiro a imagem tirada de dentro do carro em

movimento. O gesto, o risco, a pressa em fazer a captura, a chuva lá fora, a paisagem meio desfocada. Depois, em cada uma das outras três imagens, nos deparamos com paisagens cuidadosamente registradas. Em todas, a presença humana só se mostra através dos seus rastros. Em um quarto de hotel, com sua cama desfeita e iluminado pela luz de uma TV ligada. Depois um cemitério a céu aberto. Então uma estrada que segue até onde a vista alcança. O céu nublado só não é visto no quarto de hotel, mas a chuva da primeira imagem parece invadir o espaço do quarto, como se, mesmo lá dentro, pudéssemos ouvir o barulho da chuva. Não se trata, observando essas quatro imagens, de pensar em lugares ou tempos, não apenas. Ao que me parece, diante desses atravessamentos, mergulhamos no interior desse homem.

Gil (2011) fala em três tipos principais de atmosfera, divisões que ajudam a compor uma análise fílmica. A atmosfera plástica, na qual os elementos formais do próprio cinema ajudam a compor uma atmosfera (iluminação, enquadramento, cores); uma atmosfera dramática, expressa principalmente pelos elementos da diegese do filme; e uma atmosfera concreta, quando é dada por elementos materiais dentro do filme, como um nevoeiro ou um efeito de chuva. Embora essa metodologia de análise proposta por Gil (2011) seja defendida em seu uso no cinema, a autora também busca pensar a ideia de atmosfera na fotografia. A autora defende, a partir do conceito de “ar” de Barthes (1984) que atmosfera fotográfica nos atinge como esse silêncio que emana da imagem, de suas linhas, de suas formas.

Penso então, a partir da ideia de atmosfera de Gil (2011) alguns elementos das imagens presentes em *In dreams*. A fotografia aqui, especificamente nessas quatro imagens que descrevi a pouco, parecem me causar um estranhamento dado pela sua própria construção. Penso se essa ideia de uma atmosfera plástica e concreta não poderia me dar pistas de como e porque elas me atingem. Na imagem do cemitério (Imagem 43) e da segunda estrada (Imagem 44) a iluminação é bastante semelhante. A luz é natural e suave, resultado do céu cinza e pouco iluminado que parece banhar a paisagem por igual e dando um tom misterioso ao ambiente. O enquadramento é pensado de forma que nos coloca como que diante de uma tela.

A imagem do quarto (Imagem 41) também nos causa estranheza, seja pela luz da televisão ligada, única fonte de iluminação do ambiente, seja pelo enquadramento, como se o fotógrafo estivesse de pé, num canto qualquer do quarto, como um fantasma que paira nas sombras. A impressão que tenho é que há uma espécie de silêncio que povoa essa imagem e nos atinge. Para Gil (2011) a impressão sonora de uma imagem fotográfica dialoga com a ideia de atmosfera, como algo que é dado pelo que está ali, no recorte fotográfico, nas linhas,

na luz. “A dissolução das formas através do desfocado, o aplanamento do espaço à superfície da imagem, ou a conversão da figura numa linha ou numa mancha podem induzir uma impressão sonora, musical” (GIL, 2011, p. 184).

Nessas três imagens que mencionei, o silêncio se faz presente exatamente por uma certa imobilidade e perfeição. A primeira imagem da estrada (Imagem 41) parece imprimir um gesto arriscado, como quem captura algo de forma apressada. O desfocado, os pontos pouco nítidos, o enquadramento, tudo parece nos atingir como que um ruído, como algo que nos coloca em alerta. Ao me deparar com as outras três imagens, silenciosas, sinto como se um movimento se fizesse. Mais do que pensar em como cada uma delas opera separadamente, busco pensar no espaço que se cria com seu encontro, com o seu choque. É nesse meio, nesse entre, que essa atmosfera se forma e atingir meu corpo. Um jogo entre mostrar e esconder, entre soar e calar, entre mover-se e ficar estático.

#### **4.4 O sofá do fim do caminho**

Em agosto de 1999, Luis Alvarez viajava com sua companhia de teatro pela região da Borgonha, França. Todos ficaram hospedados em uma casa, no intuito de ensaiarem para o seu novo espetáculo. Alvarez e os outros integrantes ficaram alojados ali por quase um mês. Foi lá que conheceu e se apaixonou por Enrico Roccaforte, um jovem ator italiano. No ensaio *enrico*, composto por 21 fotografias, acompanhamos fragmentos desse romance.

O ensaio *enrico* parece construir uma espécie de ode ao amor. Todas as imagens falam de Enrico, ou melhor, da paixão que Alvarez nutria por ele. O fotógrafo parece segui-lo por todos os lugares, registrando cada gesto, cada olhar, seus objetos, seus vestígios. Ao ver as fotografias temos a impressão que Alvarez buscava incessantemente registrar aquele universo que os cercava, como se intuisse de alguma forma a sua finitude.

Nessas imagens nada é entregue por completo. Das 21 fotografias que compõe o ensaio, a única que demonstra algum contato físico entre os dois homens é a “*Nossas pernas misturadas*” (Imagem 45), em que vemos entrelaçadas as pernas de ambos. O recorte da fotografia revela apenas um fragmento dos corpos, um pequeno vestígio do desejo. É assim em todo o ensaio, alguns gestos banais, um olhar, um fragmento qualquer daquele mundo que os cercava. Trata-se aqui, penso eu, de um microuniverso cercado de beleza, de um caráter sublime, como pensa Lopes (2006). O artista aqui retrata a paixão e o que o arrebatava, mas através do mínimo e do comum:

Nada de mais grandioso, transcendental, mas menor, banal, cotidiano, concreto, material. O sublime é uma alternativa tanto ao discurso fatigado das transgressões tardo-modernas que artistas performáticos, cineastas experimentais insistem em ressuscitar quanto diante de um mundo povoado de imagens, clichês e informações, não para recusá-lo, mas de dentro dele afirmar uma adesão ao mundo. (LOPES, 2006, p. 176)



**Imagem 45 - our mingled legs - Burgundy, august 1999**

Nada de espetacular. Gestos banais, olhares, fragmentos, objetos aparentemente sem nenhuma importância, o cotidiano, o espaço interno da casa. Embora o ensaio tenha o mesmo nome do personagem principal, Enrico, o que percebo é que temos diante de nós um retrato do amor de Alvarez, da sua paixão pelo jovem. Diferente de muitas outras imagens sobre as quais me debrucei anteriormente, nesse ensaio, os retratos de Enrico são feitos de forma muito cuidadosas, como se o artista tivesse perdido um tempo a observar o amado e só então fizesse o registro. Isso fica claro quando fotografa *A curva do nariz de Enrico* (Imagem 46). No primeiro plano da imagem vemos o perfil de Enrico, recortado de modo a nos dar uma profunda sensação de proximidade, como se o homem ali presente estivesse para além do quadro, como se partilhasse conosco (espectadores) o mesmo plano e tempo. Todo o resto da fotografia está desfocado, como se o fotógrafo não quisesse que nada mais fosse visto além do seu amado, do detalhe do seu rosto.



**Imagem 46 - the curve of his nose - Burgundy, august 1999**

A delicadeza no olhar de Alvarez para seu amado pode ser visto ainda na sequência de três fotografias, presentes no ensaio, que mostram um gesto banal e mínimo, o sorriso de Enrico (Imagem 49). Na primeira imagem, o jovem olha diretamente para a câmera e sorri. O enquadramento nos aproxima do seu rosto, nos permitindo ver cada traço, cada contorno, cada mudança na fisionomia. Na segunda fotografia vemos Enrico em uma posição exatamente igual a da primeira, mas dessa vez olha para baixo, como se estivesse envergonhado. A terceira, exatamente igual as anteriores, vemos o rapaz olhar para câmera, dessa vez não há sorriso, mas uma profundidade no olhar, como se de alguma forma nos olhasse também. As três fotos, em sequência, parecem fundir-se, como que diante de um fotograma de um filme. Algo escapa por entre elas, entrevemos um movimento, um pequeno gesto, simples e preciso, que nos fala de um olhar apaixonado.



**Imagem 47 – Sequência de *enrico***

Que gesto é esse que Alvarez parece querer registrar? Que espécies de afeto e de olhares estão em jogo? Ao que me parece, seja quando fotografa a curva do nariz do amado ou seus gestos mais sutis, estamos diante de um retrato do próprio Alvarez. Como se no olhar de Enrico, ou no seu sorriso franco e envergonhado, pudéssemos enxergar o rosto apaixonado do

artista, como que num espelho. Mais do que registrar as noites de amor, o beijo, os corpos nus, o que Alvarez parece interessado aqui são nos elementos mais banais. Penso se não fazemos isso quando estamos apaixonados. Passamos a perceber os detalhes, os gestos ordinários?

No ensaio, mais do que pensar na relação entre esses dois homens, busco investigar exatamente essas pequenas pistas e marcas. É no olhar que se desvia timidamente da câmera, no enquadramento tão aproximado quanto possível do rosto do amado, nos objetos que fotografa, nas marcas deixadas sobre a cama e o sofá onde fizeram amor, tudo são vestígios de um momento no tempo em que o casal estava apaixonado. Através da marca de uma mordida deixada na mão conseguimos imaginar todos os gestos. Em “O jogo de morder” (Imagem 48), imagino o casal correndo pela casa, numa espécie de brincadeira ao mesmo tempo infantil e erótica, deixando marcas um no corpo do outro. Algo da imagem, algo que ultrapassa o que vejo, que escapa da superfície da fotografia, do seu recorte e me atinge.



**Imagem 48 - the biting game - Burgundy, august 1999**

É a partir do ensaio *enrico* que Alvarez irá produzir *The couch*, um dos quatro vídeos presentes em *In dreams*. *The couch* parte de um desejo de revisitar imagens, de problematizá-las de alguma forma. Alvarez, dez anos depois que o ensaio fotográfico foi feito, decide retornar para a casa onde ficou hospedado com sua companhia de teatro e com seu amor Enrico. O vídeo, feito com uma câmera portátil amadora, mescla imagens videográficas coloridas com as fotografias preto e branco presentes no *enrico*. A partir do sofá – daí o nome

do vídeo “*the couch*”, ou “o sofá” – ele investe numa espécie de jornada em busca do que ficou para trás, apesar do tempo.

Essa casa grande no filme é um lugar onde passei um mês com uma companhia de teatro, trabalhando em um show, onde conheci Enrico e onde eu me apaixonei por ele. Assim, o filme era sobre a "história" do sofá, que foi o receptáculo de minha história com Enrico. É também um filme sobre o vazio deixado pela ausência de alguém. (ALVAREZ, 2013)

É a partir dos objetos, dos móveis e do espaço interno da casa, que Alvarez constrói sua narrativa. O sofá, protagonista dessa história, é o lugar onde ele e Enrico fizeram amor pela primeira vez. Nas imagens do vídeo, é ele que abre a narrativa (Imagem 49), mostrando-se lá, inteiro e preservado, apesar do tempo, apesar das ausências. Diante da câmera de vídeo, Alvarez segura a fotografia colorida do sofá. Assistimos, através do aparelho, a tentativa em focar a imagem diante de si, como quem abre os olhos ao acordar e tentar construir uma imagem nítida de um novo mundo. Através de uma fotografia, ou seja, de um vestígio do passado, Alvarez nos convida a abrir os olhos, a mergulhar nesse espaço entre o sonho e o real, entre o passado e o agora.



**Imagem 49 – frame de *The couch***

A fotografia do sofá que abre o vídeo é colorida, o que me faz pensar sobre sua origem. Em que ano teria sido feita? Na mesma época em que foram feitos os registros contidos em *enrico*? De fato, o elemento cromático na imagem me faz duvidar do seu tempo. Depois de acompanhar um universo baseado em apenas tons de preto e de branco, a cor aqui me salta aos olhos, como se mergulhasse em universo paralelo ao que estava acostumado.

A partir da primeira imagem do sofá, Alvarez nos convida numa espécie de jornada

pela casa e pelo tempo. Lembro de um filme da cineasta francesa Agnès Vardas, feito em 1982. Em *Ulysses*, Vardas busca reconstruir uma linha do tempo que liga uma velha fotografia que tirou com o presente. A fotografia e o filme têm o mesmo nome, *Ulysses*. É ela, a foto, a protagonista da história. É a partir desse registro que a cineasta escava o tempo em busca de respostas que nunca são de fato encontradas. No final, nada se descobre de fato sobre aquela fotografia, “[...] a imagem resiste aos golpes de picareta e lixa, permanecendo pura superfície sobre a qual derrapam as tentativas de consistência, de exumação de sentido [...]” (DUBOIS, 2012, p. 14).

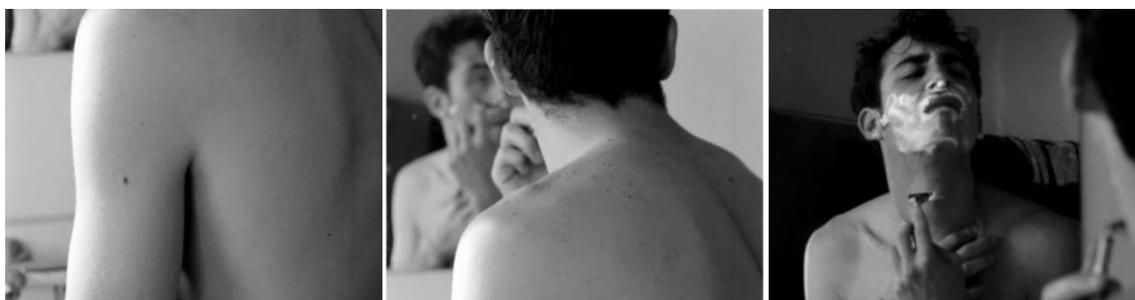
Como Vardas, Alvarez parte em busca do passado. Mas não se trata de revelar uma linha do tempo que conecta essa fotografia a sua história. O que o fotógrafo parece buscar é construir uma narrativa que dê conta de falar dos desaparecimentos e do que permanece. Em *The couch*, após nos apresentar o protagonista do vídeo, Alvarez apresenta, através da sua câmera de vídeo, os espaços da casa onde dez anos antes viveu sua história de amor com Enrico. Um corredor vazio é mostrado. Ao fundo ouvimos o barulho que vem do ambiente, como o ruído de carros que passam na rua ali perto. Depois nosso olhar é direcionado ao quarto. A cama vazia e o criado mudo estão iluminados pela luz do sol que entra pela janela. De repente, a imagem colorida é intercalada com o preto e branco de uma fotografia presente no ensaio *enrico*. A duas imagens parecem se fundir, criando uma espécie de brecha entre o passado e o presente do vídeo. O som ambiente continua, como algo que conecta as duas temporalidades.

O vídeo segue e dessa vez somos levados para uma espécie de lavanderia. Na imagem colorida vemos algumas roupas penduradas no varal. A câmera está parada. Temos a impressão que estamos diante de uma fotografia, se não fosse uma mosca que passa voando rápido, cortando a cena de um lado ao outro. Ao fundo, ouvimos o barulho de água, como se chovesse ou um chuveiro ali perto estivesse aberto. No varal, as roupas penduradas nos levam diretamente a outra fotografia. “*As roupas lavadas de Enrico*” (Imagem 14), presente em *In dreams*, nos coloca novamente nessa fronteira entre tempos distintos. Dessa vez ele não intercala a imagem do vídeo com o preto e branco da fotografia, somos nós que fazemos isso. Nossa imaginação promove atravessamentos. Completamos a imagem com as memórias de Alvarez, agora também parte do nosso olhar, da nossa própria memória.

É graças à junção de planos intercalados que criamos a ideia de movimento. E esse movimento não se trata apenas de uma simples justaposição de frames (fotografias) criando uma ilusão de ótica. Esse movimento se dá principalmente em relação a algo que passa de um plano para o outro, como se uma imagem “contaminasse” outra. Nosso olhar completa a

imagem. Graças a esse efeito de montagem que conseguimos enxergar toda uma complexa relação que liga o passado e o presente, o tempo da fotografia e o do vídeo, a cor e o preto e branco, as memórias de Alvarez e as minhas próprias. Uma imagem por si só possui uma potência própria, de janela, ou melhor, de porta, como afirma Didi-Huberman (2011). No entanto, sua potência e seu entorno ganham uma nova força quando são postas uma diante da outra, através uma da outra. Podemos visualizar toda uma ideia de fronteira, de fratura, de algo que se dá no "entre".

Alvarez nos leva, através das imagens do vídeo, a explorar o espaço da casa. É então que somos levados novamente em direção ao passado, para o lugar da fotografia. O som ambiente, que até então permanecia o mesmo, numa espécie de ligante entre imagens e tempos distintos, muda e observamos o ombro de Enrico, numa fotografia preto e branco. A câmera direciona o nosso olhar pela superfície fotográfica. De um pequeno detalhe do ombro de Enrico, a imagem se abre pouco a pouco, como numa dança, revelando mais da cena. Acompanhamos uma sequência de imagens compostas por fotografias de Enrico barbeando-se em frente ao espelho (Imagem 50). O gesto aparentemente banal nos leva diretamente ao passado, ao romance entre Enrico e Alvarez, ao olhar apaixonado de um homem por outro.



**Imagem 50 – Sequência de *The couch***

As imagens se revelam pouco a pouco, como se olhássemos por um buraco na fechadura, num exercício voyeurístico de tentar espiar dentro do banheiro. O som que acompanha a sequência é mais suave que nas cenas anteriores. Ainda temos a impressão de ouvir os ruídos do ambiente. Uma torneira pingando, o ruído do vento, mas o volume é mais baixo, mais melódico. De repente, a imagem preto e branco de Enrico tirando a barba se abre. Como se uma porta fosse finalmente aberta, vemos a cena por completo. Através de um movimento de câmera sobre a própria foto, notamos a presença do corpo de Alvarez, ali, refletido no espelho (Imagem 51).



**Imagem 51 – Frame de *The couch***

O sujeito da imagem se revela. Finalmente Alvarez se mostra. No entanto, não estamos diante do corpo do artista, mas de uma espécie de reflexo. Em *The couch*, o olhar do artista está por trás da câmera de vídeo. É ela que passeia pelas imagens preto e branco do passado, é ela que revela pouco a pouco a cena no banheiro, ela que expõe o rosto de Alvarez refletido no espelho da pia, segurando sobre o rosto uma câmera, como quem segura um escudo. Ele nos olha nos olhos, como se estivesse consciente da nossa presença ali, como se nós, também naquele momento estivéssemos sendo revelados. Mas não se trata de um gesto revelatório de fato. Não é Alvarez que está ali, no preto e branco, mas uma imagem do seu passado, como se ele mesmo, munido agora de sua câmera de vídeo portátil se deparasse com sua imagem na parede, sua sombra, seu vestígio. É ele que se encara através do espelho, numa espécie de *mise en abyme*<sup>27</sup>

Como disse, o som que acompanha a sequencia é mais suave que dos planos anteriores, como se mergulhássemos em uma outra paisagem, como que cercados de uma outra atmosfera. Quando a imagem se abre até revelar a presença do fotógrafo no espelho, uma música começa a soar. Ela preenche a imagem e também conta uma história. Cria-se, a partir do som, o que Gil (2011) chama de uma “atmosfera sonora”, na qual o som atravessa a imagem e nos atinge, transformando nosso olhar.

<sup>27</sup> *Mise en abyme* é um termo em francês que costuma ser traduzido como "narrativa em abismo", usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

Tanto imagem quanto som promovem uma espécie de passagem do presente (do vídeo) para o passado, do real para o sonho. Essa sequencia constrói uma atmosfera como se de alguma forma adormecêssemos e aos poucos adentrássemos no mundo dos sonhos, aquele mundo em que Alvarez deita pequenos grãos de areia em nossos olhos e nos leva a um cenário em que tudo possível, que o tempo é fluido e atravessado de agoras. Se as primeiras imagens (videográficas e coloridas) são acompanhadas de um som ambiente duro e realista, aos poucos, com a aparição do detalhe em preto e branco do ombro de Enrico, o som vai ficando suave, como se adormecêssemos. No final, quando a cena é completada pela presença do reflexo do fotógrafo no espelho, a música começa, como se finalmente mergulhássemos nos sonhos, em *In dreams*.

O tempo todo durante o vídeo, Alvarez choca essas imagens coloridas do vídeo e o preto e branco das fotografias, passeia por entre esses labirintos que cruzam o passado e o presente. Ele mescla não apenas imagens distintas, mas camadas de imagens e sons. A imagem do vídeo é acompanhada pelo som ambiente que nos corta de forma seca como se nos colocasse no real, no espaço da matéria. Com a aparição do preto e branco e dos rostos do passado, somos envolvidos por uma atmosfera musical, suave e repleta de delicadeza. Não se trata, todavia, de criar uma tensão entre dois polos distintos, um real e um onírico, um que está no passado e outro no agora. Ao que percebo, Alvarez não busca promover um duelo maniqueísta entre peso e leveza, mas construir atravessamentos.

Entre imagens e sons, Alvarez se utiliza da materialidade da fotografia e do vídeo para construir sua narrativa. Os rastros de sua existência e de seus afetos está marcado não apenas pelo que captura com o aparelho, mas na forma como a materialidade dessas imagens e desses sons dialogam, dançam. Se de um lado temos a superfície asséptica da fotografia, do outro temos o ruído e a fragilidade do vídeo. A cor e o preto e branco, o som ambiente e a trilha sonora não diegética, tudo se choca para que uma paisagem seja montada. Paisagens que, como Lopes (2011) busca pensar, vão além de um lugar ou um estilo de pensar e escrever, mas como uma forma de perder-se, de criar um universo de sentido, dissonante e fluido:

A paisagem é mais do que um estilo de pensar e escrever, é uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leveza do devaneio. Ao invés de pensar, caminhar; salvar-se no mundo das coisas e não apenas ser voyeur ou consumidor, deixando rastros, idéias para trás a cada novo momento, a cada encontro; renovar-se constantemente, mesmo que seja num modesto passeio, um deixar-se, uma dissolução, mesmo quando voltamos para casa. (LOPES, 2011, p.136)

Através do vídeo, Alvarez manipula essas imagens de uma forma muito livre. Nosso olhar passeia pela superfície da fotografia, invade o espaço da casa, dos ruídos. Para Dubois (2005), o vídeo, mais do que um suporte, é uma forma de pensar imagens. “O vídeo é, na verdade, esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado” (DUBOIS, 2005, p. 116). Através das possibilidades que o vídeo liberta, passeamos, junto a Alvarez, pelas fraturas entre tempos, espaços e materialidades distintas.

Diferente da fotografia, o vídeo, enquanto prática artística e campo de estudos, ainda é uma zona de experimentações e incertezas. Para Dubois (2005) ele é um “pequeno objeto”, “flutuante” e “mal determinado”, ou seja, um espaço no qual as imagens não se fecham em si mesmas nem buscam construir certezas. As imagens videográficas ilustram um processo, notadamente contemporâneo, que busca tencionar as fronteiras e possibilidades:

No vídeo, monta-se (na verdade, edita-se) muito mais do que no cinema. Em vez de poucos e longos planos-sequência, como no cinema, o vídeo prefere multiplicar uma grande quantidade de fragmentos fechados e curtos. Mas, em lugar de obedecer a uma sequência linear de planos, as imagens videográficas são “coladas” umas sobre as outras (sobreimpressão), ou umas ao lado das outras (efeito-janela), ou ainda umas dentro das outras (incrustação) e sempre *dentro do mesmo quadro*. Uma imagem pode terminar e ser substituída por outra, mas outra imagem presente no mesmo espaço do quadro pode continuar sem cortes. Dessa maneira, fica impossível saber quando termina um plano e começa outro, pois a própria noção de *plano*, fundante no cinema, entra em colapso quando transportada para o quadro videográfico. (DUBOIS, 2005, p. 15)

Alvarez parece tencionar esse espaço de fronteira entre a materialidade do vídeo e da fotografia, como se buscasse a partir disso promover em campo de tensão entre o real e o ficcional, entre passado e presente. Em *The couch*, tenho a impressão de que o desejo utópico de preservar memórias se transforma numa inquietação por criar universos múltiplos e fluidos. A memória enquanto imagem já não obedece ao enquadramento ou ao espaço do plano. Ela se liberta para além dos próprios limites e do tempo o qual tocou. Seja intercalando planos ou guiando nosso olhar por um único plano, o que percebo é que o vídeo fala de um entre-lugar. Alvarez nos convida a habitar o espaço entre mundos. Diante de nós uma anacronia. O passado gravado no preto e branco da fotografia, o tempo da fotografia em cores do sofá, o tempo das imagens videográficas, o tempo do nosso olhar. Entre tantos atravessamentos temos apenas a impressão que construímos uma narrativa.

Em um determinado momento de *The couch*, nos deparamos com a fotografia presente em enrico. Na imagem em preto e branco, Enrico sorri enquanto braços de alguém que não vemos o rosto o envolvem na altura do peito. Aos poucos a imagem vai sendo fundida com as imagens da câmera de vídeo. O preto e branco vai, pouco a pouco, dando espaço a cor. O corpo de Enrico vai desaparecendo lentamente até que suma por completo. As camadas de tempo se misturam diante do mesmo espaço. A sala que antes abrigava a cena afetuosa do passado vai ficando vazia e ruidosa, como se fossemos despertando (Imagem 52).



Image

m 52 – Sequência de *The couch*

Algo semelhante acontece quando a fotografia em que aparecem os pés de Enrico e Luis entrelaçados passa aos poucos para uma o na qual vemos apenas os pés de Alvarez. É como se a presença de Enrico fosse aos poucos desaparecendo (Imagem 53). Mas não se trata de um desaparecimento de fato. Embora a imagem passe do preto e branco para o colorido e com essa passagem o corpo de Enrico já não possa ser visto, o branco para a cor, o som permanece. A música que tocava no plano da fotografia invade o plano do vídeo. É como se o preto e branco se prolongas na cor e a cor se prolongasse sobre o preto e branco, a imagem estática da fotografia se prolongasse através das imagens em movimento. A atmosfera sonora funciona como uma espécie de ponte que liga um estado a outro.



Image

m 53 – Sequência de *The couch*

*The couch* funciona como uma espécie de jornada em busca das próprias memórias, de uma necessidade de redescobrir e desconstruir o passado, de tirá-lo do pedestal de coisa sagrada, envolta por uma aura. Como o personagem Ulisses de *A Odisseia*, que se perde no mar e esquece o caminho de casa, *The couch* me parece uma tentativa de fazer o caminho de volta, de retornar a origem. Do desejo de perder-se, do *wanderlust*, o caminho agora me faz pensar numa necessidade de aportar na terra natal. *In dreams*, como o mar inumado no qual Ulisses se perde, é esse universo entre o real e o sonho, no qual tudo é possível, onde o tempo não age sobre os corpos da mesma forma que no “mundo real”. Sinto que se alguma forma, *The couch* finaliza a trajetória do nosso herói decaído, do homem ordinário que buscava de alguma forma sobreviver apesar de tudo.

O vídeo é a travessia de Alvarez em busca das próprias origens. Ao final, retornamos para a imagem do sofá, a mesma que abre *The couch*. Diante da câmera, Alvarez segura a fotografia do sofá. Aos poucos ele vai afastando a mesma da lente, revelando seu corpo (através do dedo de sua mão) e o espaço atrás da imagem fotográfica. É como se ao final, o artista nos revelasse um segredo. Era tudo imagem, era tudo um sonho, despertamos (Imagem 54).



**Imagem 54 – Sequência final de *The Couch***

Meu olhar aqui é voltado exatamente para essa travessia no mar de imagens e de memórias. Um universo que nem está no real nem no ficcional, mas um lugar entre esses dois mundos. Um mar como uma constelação, repleta de fragmentos que me levam a conhecer o rosto por trás de cada vestígio, de cada olhar, de cada gesto por mais banal que seja. Enquanto

nas fotografias dos ensaios eu parecia seguir pistas, construir pontes e atalhos que me levassem a pensar o caráter autobiográfico dessas imagens, penso se em *The couch* eu não estaria lado a lado com esse homem, abrindo juntos todas as portas. Talvez isso seja resultado do olhar videográfico, como disse, incerto e flutuante.

Mas mesmo diante do fim, essas imagens permanecem, atravessando meu olhar, minha imaginação. Como quando lemos as últimas palavras de um livro que acabamos de ler. Mesmo depois de lermos “FIM”, nosso olhar permanece como que coberto por um véu bem fino, como se a realidade fosse encoberta por essas imagens vindas de um outro lugar, um outro tempo. Como quando despertamos de um sonho e passamos ainda algumas horas nesse entre lugar, entre sonhos e memórias, *IN DREAMS*.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que resta depois do final? Certezas? Como escreveu Clarice Lispector no seu *Encarnações Involuntárias*: “Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, se não no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações”. O que dizer ao final, quando permaneci durante tanto tempo olhando através dos olhos de uma outra pessoa, encarnando suas memórias, seus sonhos, seus afetos? Sinto como se de alguma forma essas imagens me tomaram de um modo que jamais poderia retornar a mim mesmo. Luis, Kebra, Terry, Enrico, esses nomes ressoam em meus ouvidos como aqueles que compartilham meu dia a dia. Não seria sobre isso que *In dreams* fala, sobre confundir-me, sobre partilhar de um mesmo olhar? Acredito que sim.

Concluo que ao final tudo é envolto muito mais por processos e atravessamentos do que por certezas. Minha premissa era a de que *In dreams* seria essa narrativa autobiográfica, na qual Luis Alvarez imprimia seu rosto através de vestígios, através de ausências. Nos gestos mais banais, no espaço interno da casa, nos olhares afetuosos e apaixonados, nas negações, nos traços, nas cores, em tudo ali enxergo a presença desse homem. Alguém que nunca conheci pessoalmente, que nunca ouvi a voz, que nunca estive perto, mas que de alguma forma passei a conhecer. Provavelmente por essa intrusão, encarnação involuntária. O compreendo, sem sê-lo.

Alvarez paira sobre esse espaço entre o real e o sonho como uma presença, que nos atinge como essa atmosfera da qual Inês Gil (2011) fala. Autorretrato feito de paisagens e afetos. Embora envolto nesse sem sentido próprio da contemporaneidade, *In dreams* é mais sobre incertezas e atravessamentos do que por sentidos concretos e fechados. O banal, o contemporâneo, o sonho, a memória, tudo perpassa essas imagens sem delas exigir lugares definidos. O terreno é incerto como talvez o seja o abismo no qual temos vivido nas últimas décadas. Ao final a sensação de que o espaço que separa o meu olhar do olhar dessas imagens é território móvel. O movimento parece ser o lugar, ou melhor, o não-lugar que elas habitam. As imagens são como borboletas.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

-----**A comunidade que vem**. Autentica, 2013.

ALVAREZ, Luis. **In dreams**. Disponível em <<http://www.luisalvarez.be/indreams.html>>. Acesso em: dez, 2013.

ALVES, Rubem. **Retratos de amor**. Campinas: Papirus, 2002.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Anablume, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara – Notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta. **Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia**. In: Compós, XXIII, 2014, UFPA, Anais, Pará, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAZIN, André. **Ontologia da Imagem Fotográfica**. In: Cinema e outros ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

----- **Obras Escolhidas I: Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

----- **Obras Escolhidas II: Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

----- **Passagens**. Editora UFMG, 2006.

BRETAS, Aléxia. **A constelação do sonho em Walter Benjamin**. Editora Humanitas, 2008.

CHIARA, Ana. **No mês do cavalo**. In: LOPES, Denilson. **A Delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. UnB, 2007.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como Des-figuração**. Tradução Joca Wolff. Florianópolis: Sopro, 2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Rosimeri de Oliveira. Imaginar. In: FONSECA, Tania; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia. (Org). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

DIAS, R. O. **Formação Inventiva de Professores**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

----- **Diante do Tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução. de Alberto Pucheu. Paris: Minuit, 2000.

----- **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

----- **O Rosto e a terra**: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Porto Arte 9.16, 1998.

----- **O que vemos, o que nos olha**. Ed. 34, 2010.

----- **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, 2012.

DUBOIS, Phillipe. **A Imagem-Memória**. Laika. São Paulo: USP, 2012.

----- **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

----- **O ato fotográfico e outros ensaios**. Papirus Editora, 1993.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Vol. 105. Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Los gestos**: fenomenología y comunicación. 1994.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Revista Concinnitas, ano 6, v.1, b.8, p. 162-186, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Graal, 2004.

----- **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

----- **O que é um autor?** Lisboa: Passagem, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. Editora 34, 2006.

GIL, Inês. **A Atmosfera no Cinema**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005

----- **O som do silêncio no cinema e na fotografia**. In Babilônia. Revistas Lusófona

de Línguas, Cultura e Tradução, n 10-11, p 177-185, 2011.

GOULART, F. G. **Entre a comunicação e a arte**: experiência estética e vida ordinária em Calle, Dias e Riedweg. Cinema e estética. n. 13, set., Famecos, PUCRS, 2005.

HOFFMANN, Jens. **A exposição como trabalho de arte**. Rio de Janeiro: Concinnitas. Ano 5, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea." Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

LAZZAROTTO, Gislei Domingos Romanzini. . Experimental. In: FONSECA, Tania; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia. (Org). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LISPECTOR, C. **Encarnação involuntária**. In: \_\_\_\_\_. Felicidade clandestina: contos. 10 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Fotografias de conflito**: o que permanece? Discursos Fotográficos, Londrina, v.7, n.11, p.13-32, jul./dez. 2011.

LOPES, Denilson. **A Delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB, 2007.

----- **Por uma crítica com afeto e com corpo**. Em Revista Grumo, Buenos Aires/ Rio de Janeiro, n. 2, p.52-55, 2003

----- **A estética do neutro em Ozu e sua atualidade**. Contracampo. Niterói. n 22, 2011

----- **Beleza, beleza e nada mais**. Revista Ilha do Desterro, Florianópolis, SC, n51, jul.-dez., 2006a, p. 165-181. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/1494/1238>>. Acesso em: 15 de set. 2014.

MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo (Coleção ArteFíssil). Rio de Janeiro, Contraponto / Museu de Arte do Rio, 2013.

PARENTE, Alessandra Affortunati Martins. **A encenação dos sonhos**: imagens de Freud e de Benjamin. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica 17.1, 2014.

PROCHET, Neyza. **De que são feitos os sonhos?** Cadernos de psicanálise. Rio de Janeiro: 35.28, 2013

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

----- **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

----- **O inconsciente estético.** São Paulo: Ed.34, 2009.

----- **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: LINS, Daniel (Org.). Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves de; VASCONCELOS, Larissa Souza. **Da porta para dentro:** Nan Goldin, Cia de Foto e as poéticas da intimidade na fotografia contemporânea. Em *Questão: Porto Alegre*, v.19, n. 1, p. 225-245, 2012.

RIVERA, Tania. **A Fotografia e o Retorno do Sujeito:** sobre a dor de Sophie Calle. *Revista Concinnitas*, ano 16, volume 02, número 27, 2015.

----- **O Averso do Imaginário:** Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

ROLNIK, Suely. **Furor de Arquivo.** In: *Arte e Ensaios*, número 19, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ (pp.195-209) Rio de Janeiro, 2009.

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

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Companhia das letras, 2007.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade.** trad. Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SHINKLE, Eugenie. **Boredom, repetition, inertia:** contemporary photography and the aesthetics of the banal. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, volume 37, n 4, p. 165-184. 2004

STRELCZENIA, Marisa. **Fotografía y memoria:** la escena ausente." II Jornadas de Fotografía y Sociedad. Facultad de Ciencias Sociales (UBA) (2001).

WOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway;** tradução Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015.

## ANEXO A – CORRESPONDÊNCIA COM LUIS ALVAREZ

### Correspondência enviada por Luis Alvarez, em 29/04/2013, por email.

Quem eu sou?

Eu moro em Bruxelas desde os quatro anos de idade, vindo da Espanha com meus pais. Eu sempre fiz um monte de coisas diferentes na arte; meu interesse está nas fronteiras entre as diferentes disciplinas artísticas. Fiz fotos, dança, teatro, performance, filmes ... Sempre interessado em como misturar essas disciplinas diferentes.

Eu tiro fotos desde os 17 anos. Eu acho que tudo começou com o "retratos de família". Meu pai gostava de tirar fotos da família. Quando ele me deu sua câmera, eu me comecei eu mesmo a fotografar, com um ponto de vista diferente. Penso que todas as minhas fotos desse período (o "Período In dreams") começaram a partir da ideia desses "retratos de família". Eu queria registrar pessoas, para manter os traços, primeiro da família, em seguida, expandindo para meus amigos mais próximos e mais tarde os amantes. Era como um círculo crescendo em volta de mim, me abrindo para o mundo e descobrindo novas pessoas para fotografar.

Como eu digo no texto do site, o meu desejo era manter os traços do que eu estava vivendo, e especialmente dos amores da minha vida, que eram as coisas mais importantes, eu acho, naquela época...

Não havia nenhum desejo de fazer arte com isso, não era algo para expor, mas algo para guardar para mim, para lembrar-me daqueles que eu amei/perdi. Arte era algo que eu estava fazendo paralelamente, além de que eu fiz outras fotos e obras que para mim onde realmente artísticas, o resto era privado. Tudo mudou quando eu descobri a obra de Nan Goldin. Eu percebi que essas fotos, minhas fotos privadas, poderiam ser expostas. Talvez seja a razão da forte intimidade que salta da fotografia daquele período; lá elas não foram feitas para os outros, para uma audiência, elas foram feitas por mim com uma total liberdade do que expor.

Depois das fotos preto e branco do período In dreams, eu comecei a fazer fotos coloridas, e meu ponto de vista mudou. Minha maneira de fazer fotos evoluiu dos retratos para espaços sem pessoas, objetos e vestígios de eventos. Eu passei a me interessar mais pelos traços dos eventos do que pelas pessoas dos próprios eventos. Os resíduos, os traços podem mostrar mais do que a própria coisa, porque a coisa em si era impossível fotografar.

Recentemente, com a série "Private Parts", eu experimentei com o fragmento, o "off-screen", como dizem no cinema (algo que está em cena, mas que não é mostrado na imagem, que permanece além). Para essas "séries" eu fiz o que eu sempre quis fazer quando eu era mais jovem com as fotos preto e branco: tirar fotos com uma pequena câmera que você pode levar com você em todos os lugares, mesmo para a cama, e mostrando momentos muito íntimos sem realmente "mostrar".

### **O projeto In dreams:**

Quando comecei a fazer apenas fotos coloridas, em 2000, decidi fazer uma seleção das fotos preto e branco, pensando em uma exposição. Levei um tempo para fazer todas as impressões (eu mesmo), então percebi que em vez de uma exposição aquilo poderia ser um website (com um público maior), e a pergunta era o que mostrar e como organizar. Eu optei por mostrar a seleção de fotos numa linha do tempo, mas agrupado por pessoas, com ligações que poderiam conectar pessoas ou momentos diferentes. Era importante para mim manter a história, para ver a evolução, a passagem do tempo. Eu escolhi as pessoas mais importantes da minha vida, mesmo que, por vezes, houvesse apenas algumas fotos dessa pessoa.

Esse foi o primeiro passo. Então eu tive a ideia de um tipo de evento, misturando performance, exposição, som ... Lá haveriam as fotos, eu atuando, uma trilha sonora e filmes.

Os filmes "Movies" e "The Sleepers" foram feitos para essa ocasião em especial, que eu performei duas vezes. Pouco depois que me veio a ideia dos outros filmes: "The couch", "The Lake" e " Ghost train" (que estou terminando agora). Levei um tempo para produzir os filmes, porque eu sou muito lento.

Olhando para trás, essas imagens, vindas de um passado pelo qual já não tenho interesse, me parecem interessantes pela possibilidade de gerar ficção, e é isso que me interessa agora. A construção de novas histórias a partir dessas imagens que todo mundo pode "manipular", mesmo eu. Isso é o que eu queria fazer com os filmes.

O ponto inicial do filme "The couch" foi a ideia de que objetos e lugares "falassem". Voltei para o lugar onde eu tirei as fotos, cerca de 10 anos antes, desta vez para filmar o mesmo cenário, mas vazio. Esse sofá ainda está lá depois de 10 anos, ele tem um significado para todos que conheceram o lugar, mas para mim ele ainda carrega os momentos que passei com Enrico, quando descansávamos e brincávamos nesse sofá em particular. Lugares e objetos mantinham os traços do nosso passado, pelo menos se soubéssemos como trazê-los para fora. (Essa casa grande no filme é um lugar onde passei um mês com minha companhia (de teatro), trabalhando em um espetáculo, onde conheci Enrico e onde eu me apaixonei por ele)

Assim, o filme era sobre a "história" do sofá, que foi o receptáculo da minha história com Enrico. É também um filme sobre o vazio deixado pela ausência de alguém. É também um filme sobre a memória; a fotografia colorida do sofá que abre e fecha o filme é, e si, parte do passado. Depois que os espaços se esvaziaram do que lá aconteceu, só restou uma fotografia, antes do seu próprio desaparecimento (a história de *The couch* é a história dessa fotografia).

Então, o que aconteceu com o projeto "In dreams" é que ele partiu de um relato, um diário, para evoluir (com os filmes e a performance) para uma espécie de ficção, tentando transformar uma realidade em uma história fictícia. (Mesmo se eu percebesse que esses filmes eram muito apegados a realidade de uma vida em movimento)

Sobre o "sublime", eu não sei. Como chegar ao "sublime" de momento comum? É provavelmente apenas uma questão de aparência, a qualidade do olhar. Mas o que está por trás do olhar?

## ORIGINAL

*Who I am?*

*I'm living in Brussels since the age of 4, coming from Spain with my parents. I always did a lot of different things in art; my interest goes to the boundaries between different artistic disciplines. I made photos, dance, theatre, performance, films. Always interested in how to mix those different disciplines together.*

*I take photos since the age of 17. I think it all started with the "family portrait". My father liked to take pictures of his family. When he gave me his camera, I started myself with a different point of view. I think that all my pictures from that period (the "In dreams period") take start in this idea of the "family pictures". I wanted to shoot people, to keep traces, first of the family, then growing up of my closest friends and later of lovers. It was like a circle growing around me, opening myself to the world and discovering new people to photograph.*

*As I say in the text of the website, my wish was to keep traces from what I was living, and specially from my love life that was the most important thing, I guess, at that time.*

*There was no desire to make Art with that, it was not something to show but something to keep for myself, to remember the ones I love/lost. Art was something that I was doing aside, besides that I made other photos and works that for me where really artistic, the rest was private. All changed when I discover the work of Nan Golding. Than I realise that those photos, my private photos, could be shown. Maybe its the reason of the strong intimacy that comes out from the pictures of that period; there where not made for others, for an audience, they where made for me with total freedom of what to show.*

*After the black and white pictures of the In dreams period, I started taking colour pictures, and the point of view changed. My way of making photos has evolved from the portraits to spaces without people, objects and traces of events; I was then more interested in the traces of the events or the people than in the events themselves. The residues, the traces could show more than the thing itself, because the thing itself was impossible to photograph.*

*Recently, with the series "Private parts", I experienced with the fragment, the "off-screen" as they say in cinema (something that is in the scene but that is not shown in the image, that stays besides). For that "series" I made what I always wanted to do when I was younger with the black and white photos: taking pictures with a very small camera that you can carry with you everywhere, even in a bed..! and showing very intimate moments without really "showing".*

### ***The project In dreams:***

*When I started making only colour pictures, in the year 2000, I decided to make a selection in the black and white pictures thinking about an exhibition. It took me time to make all the prints (by myself), than I realise that instead of an exhibition it could be a website (with more audience), and the question was what to show and how to organise. I choose to show the selection of photos in the timeline, but grouped by people, with links that could connect different people or moments. It was important for me to keep the story, to see the evolution, the passing of time. I choose the most important people of my life, even if sometimes there was only a few photos from that person.*

*It was the first step. Than I had the idea of a kind of event, mixing performance, exhibition, sound... There where the photos, myself acting, a soundtrack and films.*

*The films "Movies" and "Sleepers" where made for that special occasion, that I performed twice. Shortly after that came the idea of the other films: "The couch" "Lake" and "Ghost train" (that I am finishing now). It took me time to produce those film because I'm very slow...*

*Looking back at those pictures, coming from a past where I don't want to pleasure, it seems to me that their interest comes from their ability to generate fiction, and that's what interest me now. Building new stories from those images that everybody can "invest", even myself. That's what I wanted to do with the films.*

*The starting point of the film "The couch" was the idea of objects and places "talking". I came back to that place where I took the photos some 10 years before, this time to film the same setting, but empty. That couch is still there after 10 years, he has a meaning for everyone knowing the place, but for me he still hold all the moments I spent with Enrico , when we rest and play on that particular couch. Places and objects hold the traces from our past, if only we knew how to take them out.*

*(That big house in the film is a place where I spent a month with a theatre company, working on a show, where I met Enrico and where I fell in love with him)*

*So the film was about the "story" of the couch, which was the container of my story with Enrico. It is also a film about the emptiness left by the absence of someone. It is also a film about the memory; the opening and closing colour photo of the couch shows that the film itself is part of the past, after the spaces emptied of what happened there, only remains the picture of it, before its own disappearance... (the story of the couch becomes the story of the picture)*

*So, what happened with the "In dreams" project is that it started from a report, a diary, to evolve (with the films and the performance) to a kind of fiction, trying to transform a reality into a fictional story. (Even if I realise that those films are very attached to the reality of the lived moment)*

*About the "sublime", I don't know. How to get to the "sublime" of the ordinary moment? It is probably only a question of look, the quality of the look. But what is behind the look..?*

**Correspondência enviada por Luis Alvarez, em 20/09/2013, por email:**

Dear Pedro,

I'm not sure I can tell you how these photos represent a form to capture moments and people, as you say.

As I told you, my project was "utopian" because I thought I could capture "life" by simply taking a picture. That didn't really work. But indeed, something worked, something went out. How exactly did that work? I'm not sure I can answer...

I had no plans, no specific project, just the will of capturing the image of people before they leave. The rest is a question of look, as I said, and a question of choice when the decision came to show those pictures. In the mass of all the pictures I made, I had to choose a few, I had to make a drastic choice, I waited for over 10 years to make that choice (20 years between the first pictures and the printing). It is necessary to be less emotionally engaged, to have a new vision on the photos. So that distance that we don't have at the moment of the shooting we can have it when we make the final selection of the photos.

What made me want to expose those photos? you ask

Well, everybody wants to show his work, I guess, but I really decided to get these photos to the public when I realised that this private occupation of mine (to keep souvenirs from your life) could also be considered as an "art" project. It was the end of a period (I started taking pictures in colour instead of black and white) and the sum of all the "private" pictures I took until then was like the summary of my "youth". It looked like the big picture of my youth, and from that point of view it could become public, and become an "art object". (Moreover, when I started the printing of the photographs, the project was called "My youth" before it became "In dreams")

You ask me if it's right to say that I was trying to recreate (with images, sound and projections) my intimate and personal world and memory and show it to the public? No, it's not really true. My intention since the beginning of the web site was to create narrative. Giving clues to create stories. In the beginning by staying in the reality of what happened (with the titles of the photos or using series of the same moment for example), and then (with the films) by taking distance from that reality. I am interested now in fiction. I don't mean to create new stories myself, but to allow the public the opportunity to create its own stories.

I am not really interested in re-create the past, but more in using that past to create new narrative possibilities.

That's what I did with the video "The movies". I put together different photos of the same moment, building a kind of cinematographic sequence, and then I choose sounds from movies that could match the photos and create a possible new interpretation of it. With the sound you can give a new meaning to these images. For some sequences I choose sounds that match the real moment of the photos, like "Goodbuy George..." on the photos of my lover (Jean-Pierre) leaving, making a sign with his hand, or "Ti amo Rocco ti amo..." on the photos of my italian lover (Enrico) whom I was so in love... For others, music and dialogues dramatize an ordinary moment, like the music from the film "Maurice" on the photos of the window closed and opened and my lover sleeping and then the empty bed. Some other times, the sound completely "opens" the meaning, like the sounds of fighting and "your a bloody pussycat" over the image of the guy drinking and offering a drink.

The people on the video "The movies" are lovers or friends, whose photos are on the website as you know. On the website they have their own separated section. For the video I used some other pictures that where not part of the selection for the website, to create a narrative sequence, as I just told you.

On the video "The couch", the person is Enrico. (<http://www.luisalvarez.be/enricoe.html>). In my first letter I told you about him. In the year 1999, I was part of a theatrical project as a performer and we where a group of 10 persons rehearsing and working in the big house of the film. That big house is where I met Enrico who was part of the project too. I fall deeply in love with him almost at first sight, and we share some intense moments together,. We started a relation but it was very hard for me because we had to keep it hidden. Enrico didn't want that the others new about our relation. He wasn't in love with me, and made me suffer with his behaviour most part of the time, one day tender and the other distant.

The couch in the big living room is the place where we all rest between rehearsals. Enrico especially was using that couch and in my mind it is associated to him.

I took the black and white pictures in the time of my relation with Enrico when we where working in that house. Ten years later I went back to that big house to film. I wanted to film the same places than in the photos, now and without Enrico. That's what you see in the video, first the old photos with Enrico, then the exactly same place now and empty. Even the picture of our mingled legs is turning into the film of my legs only. So yes, of course, I am the narrator of the video. But I already told you about the video in my first letter...

What can I tell you about my relationship with images and the idea of memory? It is the thing I work on the most. I didn't choose it. It is part of me...