

Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente

*From Snapshot to Anachrony: Photography as a
Tool of Delay in the Production of a Melancholy
of the Present*

*Del instantâneo a el anacrónico: la fotografía
como herramienta del retraso en la producción de
una melancolía del presente*

Taila Idzi

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: taila@idzi.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8439-219X>

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: cacau_freitas@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2851-9392>

RESUMO

Este artigo examina a série de heliogravuras *A melancolia luminosa*, de Taila Idzi, na qual a artista submete registros fotográficos instantâneos, feitos com o celular em viagens, a um processo complexo, que combina fotografia e gravura em metal. A técnica acrescenta camadas de sentido às imagens na tentativa de reter alguma coisa que se perde na velocidade do trânsito. Dessa forma, convidamos o leitor a imergir conosco em um processo que se pergunta a respeito das discontinuidades produzidas pela velocidade dos tempos de partida na tentativa de colar sentidos fragmentados, escavando algo que

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

parece ser uma angústia partilhada na poesia de Fernando Pessoa e de João Cabral de Melo Neto, na filosofia de Giles Deleuze e na música de Adriana Calcanhotto.

Palavras-chave: *Errância; nomadismo; arquivo; memória; heliogravura.*

ABSTRACT

This paper examines a collection of heliogravures, *A melancolia luminosa*, by Taila Idzi, in which the artist presents instant photographic records, taken with her cell phone while traveling, and its complex process, which combines photography and metal engraving. The technique adds layers of meaning to the images, in an attempt to retain what is lost in the speed of traffic. Therefore, we invite the readers to immerse themselves with us in a process that questions discontinuities produced in the speed of times of departure, in an attempt to gather fragmented meanings, excavating what seems to be a shared angst in poems by Fernando Pessoa and by João Cabral de Melo Neto, such as in Giles Deleuze's philosophy, and Adriana Calcanhotto's songs.

Keywords: *Wandering; nomadism; archive; memory; heliogravure.*

RESUMEN

Este artículo examina la serie de heliograbados *La melancolía luminosa*, de Taila Idzi, en los que la artista somete registros fotográficos instantáneos, tomados con su teléfono celular, mientras viaja, a un proceso complejo, que combina fotografía y grabado en metal. La técnica añade capas de significado a las imágenes, en un intento de retener algo que se pierde en la velocidad del tráfico. De esta manera, invitamos al lector a sumergirse con nosotros en un proceso que se pregunta por las discontinuidades producidas por la velocidad de los tiempos de partida, con el interés de hacer una costura de significados fragmentados, excavando algo que parece ser una angustia compartida en los poemas de Fernando Pessoa y João Cabral de Melo Neto, en la filosofía de Giles Deleuze, en la música de Adriana Calcanhotto.

Palabras clave: *Deambulaciones; nomadismo; archivo; memoria; heliograbado.*

Introdução

Neste artigo apresentaremos a série de heliogravuras *A melancolia luminosa*, de Taila Idzi, que integra sua tese de doutorado *Quero ter tempo para rever as coisas que tenho: escritas de si, errância, arquivo*¹ (2023), no intuito de discutir e aprofundar questões como tempo, errância e imobilidade; memória e arquivo são abordados pela artista nesse trabalho, a partir da combinação de técnicas fotográficas analógicas e digitais na produção de uma melancolia do presente.

Ao falarmos de tempo, errância e imobilidade, discutiremos também como essas questões são compartilhadas pelo artista visual Richard John, pela musicista Adriana Calcanhotto e pelos poetas Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto, que tratam da “angústia de fuga do tempo” e das relações entre a errância e a imobilidade, presentes também no trabalho do filósofo Gilles Deleuze, criando um diálogo com o trabalho de Taila Idzi. Por fim, exploraremos a ideia de fotografia como máquina de arquivamento e, ainda como memória tangível, externa ao corpo, a partir de autores como Okwui Enwezor (2008), Jacques Derrida (2001), Bernard Stiegler (2002a, 2002b, 2004) e Moysés Pinto Neto (2013, 2015, *A Técnica...*, 2020, *A Filosofia Social...*, 2020, *Desorientação...*, 2020).

A melancolia luminosa

Este trabalho foi desenvolvido em dois momentos diferentes, iniciado com o constante trânsito da autora entre as cidades de Belo Horizonte, Minas Gerais (onde desenvolveu o Doutorado em Artes), e Porto Alegre, Rio Grande do Sul (onde residia). Esse tempo, que a autora chamou *tempo do trânsito*, foi sucedido pelo *tempo do isolamento*, que corresponde ao período da pandemia da Covid-19, quando ela se dedicou à produção da série de gravuras em metal² intitulada *A melancolia luminosa*, que acompanha sua tese. Dessa forma, os conceitos aqui mencionados dizem respeito a diferentes tempos e espaços de produção da série, que teve origem em um diário de bordo fragmentado,

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

constituído de fabulações sobre a vida e, principalmente, registros fotográficos de lugares de passagem, como a paisagem da estrada, pistas de aeroportos, vistas panorâmicas da cidade: visões de um mundo enquadrado, na maioria das vezes, por janelas – do carro, do ônibus, do avião.



Figura 1. "BR 448", série *Diários de voos*, de Taila Idzi (2018-2019). Fonte: arquivo pessoal da artista.

Se o tempo do trânsito é da inquietude, em que o corpo não encontra morada, o tempo do isolamento torna-se aquele no qual é possível olhar para o que foi produzido em uma vida que passa veloz pelos olhos. Ele convida à elaboração de sentidos acelerados, fragmentados, e a uma convivência maior com o universo da casa. Dessa maneira, no tempo do isolamento, a artista se dedica à constituição de um laboratório, ele mesmo errante uma vez que os *ateliers* nos quais ela desenvolvia suas gravuras foram fechados durante a pandemia. Suas contínuas mudanças de moradia restringiram seu próprio *atelier* a uma caixa-laboratório, montada no ambiente doméstico, onde e quando fosse possível instalar e instaurar a produção – um *atelier* errante. Foi sob essas condições que começou o trabalho de selecionar as imagens instantâneas feitas com o celular, produzir positivos fotográficos e preparar as chapas de gravura em metal para o processo da heliogravura.

A técnica que descrevemos aqui como heliogravura pode ser mais bem compreendida a partir da descrição detalhada de Marco Buti e Anna Letycia, no livro *Gravura em Metal* (2002), e é uma adaptação do processo conhecido como fotogravura, criado por William Henry Fox Talbot (1880-1877). Trata-se de uma técnica que remonta ao nascimento da fotografia – em uma combinação de uma imagem gerada em uma superfície metálica previamente preparada com uma solução fotossensível de gelatina e dicromato de potássio – com todo o processo da gravura em metal. A revelação da imagem é obtida com um banho de água morna e, logo em seguida, água gelada. A imagem deve secar e endurecer, sendo novamente exposta ao sol. A fixação é feita por meio da técnica de gravura denominada água-tinta, que utiliza uma camada finíssima de breu em pó, que é aquecido para aderir à chapa, para criar os diversos tons e semitons da imagem fotográfica. A chapa passa, então, por diversos banhos de imersão em percloroeto de ferro com diferentes gradações, visando criar uma ampla gama de tons e semitons na gravura.³ Essa prática específica de incisão na chapa de cobre é denominada heliogravura em entalhe.⁴

Durante o processo, a gelatina bicromatada atua como uma barreira protetora, gerando sulcos nas áreas que não devem ser corroídas, enquanto a resina em pó contribui para a formação da granulação necessária. Esses sulcos retêm a tinta utilizada no processo de impressão. O termo heliogravura – derivado do grego *ἥλιος* (latinizado como *helius*), que significa sol – reafirma a importância da exposição à luz solar para que a imagem se forme sobre a gelatina. Esse termo se torna especificamente adequado ao trabalho de Taila Idzi, uma vez que a artista utiliza a luz solar para a exposição da gelatina fotossensibilizada. O uso de uma luz artificial ultravioleta poderia tornar esse processo mais preciso. Em contrapartida, a luz do sol se converte em um elemento poético do trabalho, obrigando a artista a desenvolver uma sintonia mais orgânica com o tempo, já que, nesse caso, a precisão é mais bem obtida nos dias de sol pleno.



Figura 2. Processo de gravação com percloroeto com a corrosão em evidência. Fonte: IDZI, 2023, p. 105.

Aqui, a técnica da heliogravura ganha o sentido de um adensamento hiperbólico da experiência da viagem. A hipérbole é uma expressão exagerada para se referir a uma situação, uma figura de linguagem, e a heliogravura, por sua vez, fornece um mergulho em uma imagem pouco vívida, muitas vezes, também, pouco nítida, em que o foco é comprometido, já que é produzida na estrada – além de passar por um mergulho literal, como veremos adiante. O trabalho da artista com a heliografia combina a artesanaria de uma fotografia analógica que remete à história das técnicas fotográficas, utilizando processos físicos e químicos de obtenção e reprodução da imagem com a gravura em metal. A fotografia analógica exige a sensibilização de uma superfície com materiais sensíveis à luz, a exposição desse material à luz com o negativo (ou positivo) fotográfico e, posteriormente, a revelação e a fixação das imagens, o que requer um duplo mergulho nessa superfície: primeiramente, em uma substância reveladora (usamos água corrente) e, depois, em uma substância fixadora da imagem, o que, na heliogravura, acaba sendo o processo de gravação do metal.

IDZI, Taíla; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

A inconstância dos tempos da pandemia se somou à dificuldade técnica de produzir imagens com meios analógicos como a heliogravura. Esse processo é particularmente desafiador, porque requer o controle da temperatura e da umidade, e a aquisição do domínio técnico é lenta. Por sua vez, o material utilizado para gravar as chapas de cobre – o percloroeto de ferro, um sal corrosivo – vai agregando partículas de cobre em seu volume e perde a sua força de corrosão. Para obter imagens em heliogravura, é necessário utilizar diferentes densidades de percloroeto, que vão lentamente produzindo os diversos tons da fotografia: as soluções menos concentradas produzem gravações mais suaves na camada da gelatina que protege a superfície do cobre, enquanto os líquidos mais concentrados penetram mais profundamente nessa camada protetora do metal, resultando em uma gravação mais forte e criando os tons mais intensos da imagem.

Aprender uma técnica se faz com tentativas e erros, e todas as tentativas e erros foram associados ao processo e ao próprio material: o cobre corroído das inúmeras tentativas da artista foi agregado ao percloroeto usado, que foi perdendo a força e tornando a reação mais lenta. Assim, um processo de gravação que levaria por volta de 5h acabou levando períodos entre 18h, 23h e 48h. E esse é o sentido hiperbólico de mergulho nas imagens ao qual nos referimos, uma vez que o trabalho da artista começou na estrada, a partir de fotografias feitas em poucos segundos com o celular. É como se a fotografia instantânea não desse conta de falar da experiência e precisasse de um processo exaustivo e intenso, mais intenso do que a própria viagem, se dando como uma segunda viagem. Essas intensidades se produzem no corpo metálico da chapa de cobre e no corpo da artista, que deve reiniciar todo o processo manual de tratamento e polimento do cobre para reutilizar as mesmas chapas em novas tentativas.

Desse modo, a errância se torna um conceito cujo duplo sentido é explorado na poética da artista. O dicionário online Houaiss traz, na etimologia da palavra *errar*, tanto os significados de “vagar, andar sem destino, apartar-se do caminho, perder-se” (Errar..., [2023]) quanto os sentidos figurados de “cometer uma falta, enganar-se, hesitar, duvidar” (Errar..., [2023]). Logo, podemos pensar a errância como processo de andarilhar por diferentes paisagens, mas também o de se enganar, hesitar, dando voltas em uma mesma questão; até que a artista não tenha adquirido o entendimento e a compreensão da técnica, ela trilhará um caminho árduo de erros e acertos, para só assim acertar, em algum momento, os ponteiros do relógio da técnica e do desejo de adensar as imagens.

Esse duplo sentido pode ser expresso por meio das imagens dos processos e do caderno que a acompanha na jornada de acertar o relógio. Os *Cadernos de bancada* (2018-2021) são como diários de anotação de lições que Taila dá a si mesma, adquiridas errando muito, acertando progressivamente e tomando nota do que lhe dizem gravadores mais experientes. Nesses cadernos, ela anota conselhos como “Lição do dia: um processo por dia, a gelatina leva 24h para secar” (anotação feita no “Caderno Preto”, série *Cadernos de Bancada*, em 19 nov. 2019), ou “Nesse processo nada se acelera” (anotação feita no “Caderno amarelo”, série *Cadernos de Bancada*, em 23 out. 2021), fórmulas para a produção da gelatina bicromatada, marcas de gelatina utilizadas, as condições do tempo no momento de emulsionar as chapas de cobre, incluindo, muitas vezes, a umidade do ar.

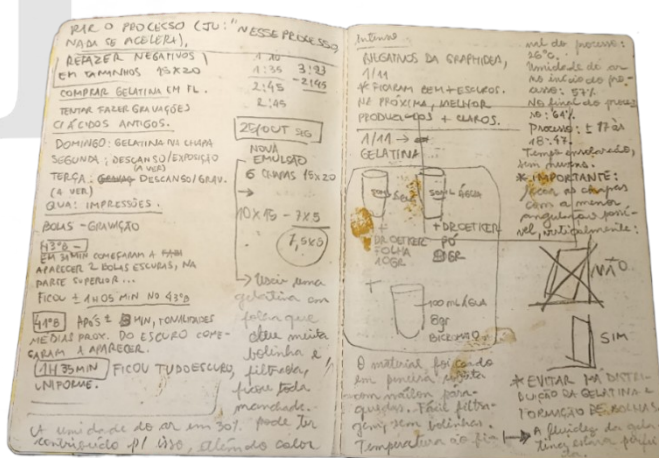


Figura 3. “Caderno amarelo”, série *Cadernos de Bancada*, de Taila Idzi (2021). Fonte: arquivo pessoal da artista.

A tentativa hiperbólica de mergulhar na imagem, por fim, é também a tentativa do impossível que é fazer coincidir imagem e memória ou imagem e experiência. Assim, tendo apresentado a série fotográfica *A melancolia luminosa* e o processo engendrado pela artista na produção das imagens, aprofundaremos questões que dela pinçamos a partir de outros criadores que também se colocam a pensar as errâncias, os tempos e suas discontinuidades e a fragmentação daqueles que erram.

Em suas canções, Adriana Calcanhotto relata uma errância literal e uma vida estradeira da qual sente falta durante a pandemia. Fernando Pessoa e Gilles Deleuze falam da viagem como angustiante e nos mostram que a aparente imobilidade pode ser um lugar de profundas incursões em si

mesmo. João Cabral de Melo Neto, por sua vez, nos convida a mergulhar na angústia de um eu-lírico que deseja habitar a fina pele do tempo. Frente a isso, nos perguntamos: seria o tempo uma angústia compartilhada? Tentaremos responder a essa pergunta a partir da análise do que dizem os versos e os escritos desses autores, bem como a partir da relação particular que eles desenvolvem com o tempo e com o espaço, ora na errância, ora na imobilidade.

Ser e estar no tempo: uma angústia compartilhada?

A presente seção tem por objetivo pensar como dois movimentos aparentemente opostos do corpo em relação ao tempo e ao espaço, a errância e a imobilidade, podem se complementar e se tensionar mutuamente, gerando processos de criação. Para além do nosso movimento em relação ao tempo e ao espaço, há também o movimento que o tempo faz em relação a nós e que nos faz perceber nossa própria finitude. Assim, se morre o tempo, sua passagem nos faz premeditar a morte de todas as coisas que, como nós, estão vivas no presente. E essa consciência de que o tempo nos escapa gera diferentes reações na poética e na filosofia de diferentes pessoas, tornando-se uma angústia compartilhada, como discutiremos aqui.

A experiência da errância, no trabalho de Idzi, produz o que ela chama de *melancolia luminosa* ou *melancolia do presente*: trata-se de uma atitude ética frente ao tempo, a de estar consciente do seu próprio gesto. Em trajetos de carro, ônibus ou avião, a artista observa a beleza da paisagem e do céu ao amanhecer e ao entardecer. Entretanto, consciente de que não é possível parar o tempo nem mesmo o veículo para guardar, de alguma forma, a beleza da paisagem, lança mão da fotografia instantânea como quem guarda uma fatia de pizza para o café da manhã. Dessa forma, a consciência do gesto, fotografar, escrever e filmar, torna-se uma atitude ética e política na medida em que é engendrada como forma de resistência à velocidade e à própria necessidade dela, consequência da burocratização violenta do corpo e dos gestos do artista ao alienar sua força de trabalho.

A consciência do gesto como ferramenta de resistência é explorada também em obras como *Trabalho do trabalho* (2004-2018), de Richard John: um caderno de anotações de aula onde ele escreve, nos espaços entre essas anotações e nos tempos livres, a palavra “trabalho”, sempre em letras maiúsculas. No tempo – o intervalo entre um trabalho e outro – e no espaço entre uma

anotação de aula e outra, a palavra “trabalho” preenche uma página inteira. Assim, as anotações das aulas vão se perdendo em meio a uma escrita repetitiva que acaba por esvaziar o próprio sentido da palavra, remetendo aos processos de burocratização da vida, do trabalho e até mesmo da arte.

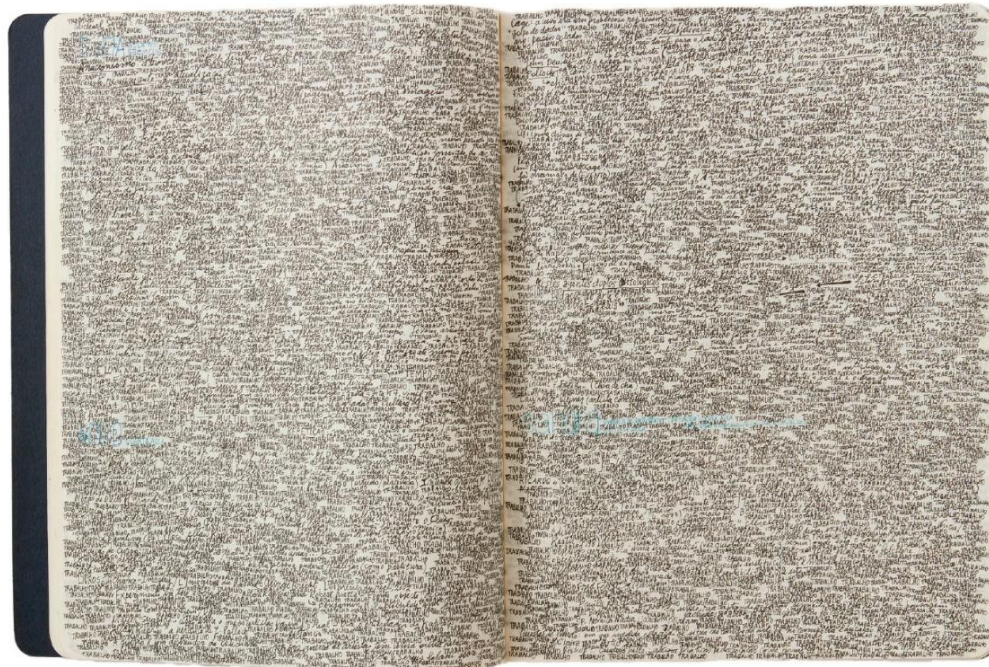


Figura 4. O *Trabalho do trabalho*, de Richard John (2004–2018). Caneta hidrográfica permanente sobre caderno, 25 × 38 cm (aberto). Fonte: JOHN, 2019.

A esse respeito, o artista comenta:

Sofremos todos de *horror vacui*, nos distanciamos de todas as formas de conscientização, saúde, sanidade e silêncio. Somos voluntários do controle panóptico, e este não se limita a câmeras de vigilância. De alguma forma, é preciso encontrar uma saída para esta espiral negativa. **A consciência de cada gesto talvez seja esta saída** (John, 2019, p. 152, grifos nossos).

É, pois, o desejo de estar presente no tempo e de ser consciente do próprio gesto que mobiliza Idzi a utilizar a fotografia instantânea, tirada a partir de alguma janela, como ferramenta de captura do tempo. *A melancolia luminosa*, é produto da percepção da fugacidade do agora: o presente, o instante vivido e vívido, logo dará lugar a um outro tempo. O passado é compreendido como a falta deixada por um tempo que já não retorna e a fotografia, por sua vez, serve de recurso a essa

compreensão melancólica do tempo. A necessidade de deslocamento, de chegar rapidamente a lugares, cria o movimento oposto, que é o desejo de esticar o tempo, arrastar o tempo, como se ele nos fugisse.

A fugacidade do tempo também parece ser uma questão compartilhada na poética de João Cabral de Melo Neto e de Fernando Pessoa. Destacamos o trecho do conto “Entrei no barbeiro no modo do costume” (Pessoa, 2008), um texto de Bernardo Soares, um dos tantos heterônimos de Fernando Pessoa, que diz muito desse lugar do trânsito que não é somente passagem, mas a própria vida. No texto, o narrador-personagem é surpreendido pela morte do barbeiro que trabalhava na cadeira ao lado de onde está sentado, o que lhe provoca profunda reflexão acerca da própria vida:

Saudades! Tenho-as até do que me não foi nada, por uma **angústia de fuga do tempo** e uma doença do mistério da vida. Caras que via habitualmente nas minhas ruas habituais – se deixo de vê-las entristeço; e não me foram nada, a não ser o símbolo de toda a vida (Pessoa, 2008, grifos nossos).

Em seguida, o narrador-personagem começa a listar sujeitos conhecidos, com os quais costuma topar nas ruas, cujo desaparecimento lhe causaria tristeza, ainda que a relação com essas pessoas não tivesse se aprofundado. Então ele se põe a pensar no próprio desaparecimento: e se ele mesmo sumisse e, junto com ele, o universo que representa para si mesmo? A fugacidade do tempo o angustia porque essa mesma fugacidade que ameaça os sujeitos que não lhe foram nada também ameaça a sua própria existência e o torna consciente não só da sua presença no tempo como de sua finitude.

Já na poesia de João Cabral de Melo Neto (2008), a angústia de fuga do tempo se expressa em um eu-lírico que deseja viver o tempo na ponta da agulha:

Habitar o tempo

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;

habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

2

E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e, como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois, como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto
(Neto, 2008, p. 267-268).

Na primeira estrofe, percebemos um desejo de materialização do tempo. As descrições do autor são quase palpáveis e tornam possíveis ao personagem viver na ponta da agulha, furando o tempo. Para isso, há um momento de isolamento em que o personagem se torna capaz de sentir o tempo correndo ao vivo, vazio, transparente. Dessa forma, ele percebe que “o instante a habitar passa invisível”, só é possível preencher essa transparência matando o tempo nas ruas, onde é possível dar cor ao miolo transparente do tempo. Como conclui Rosanne Bezerra de Araújo (2022, p. 165), “na tentativa de frear a ação passageira e corrosiva do tempo, resta-nos viver cada instante intensamente, dentro da pele do tempo”. João Cabral de Melo Neto (2008) parece encontrar uma solução para a angústia de fuga do tempo, sentida por Pessoa na inevitabilidade mesma da vida. Se a morte é certa, resta-nos viver. E se nos resta viver, vivamos, pois, intensamente.

Durante o período da pandemia da Covid-19, as relações com o tempo, com o espaço e com o movimento passaram por uma abrupta ruptura para uma grande quantidade de pessoas que se viu presa à casa. Em meio às incertezas e na necessidade de reinvenção das formas de vida e de trabalho, a noção de tempo de alguns passou a se dar a partir da relação desenvolvida com o ambiente doméstico. Por sua vez, a série de heliogravuras de *A melancolia luminosa* só foi possível a partir do momento em que Idzi encerrou suas viagens a Belo Horizonte e, em casa, passou a seleci-

onar imagens do trânsito. Nesse sentido é que a complementaridade entre errância e imobilidade pode ser pensada como geradora de processos de criação, como veremos, nas poéticas de outros artistas.

Em maio de 2023, três anos desde o começo da pandemia, a cantora, compositora, intérprete, instrumentista, escritora e ilustradora Adriana Calcanhotto lançou o álbum *Errante*, no qual ela mostra que o movimento constante é, para ela, um lugar poderoso de autoelaboração. Em uma das canções do álbum, “Nômade”, ela diz:

Nômade quer dizer sem porto
Nômade é quando a **casa é o corpo**
Que é onde te recebo
E é o que te entrego
E sou tudo o que carrego amanhã cedo
E é onde te recebo
E é o que te entrego
E sou tudo o que carrego amanhecendo
(Nômade..., 2023, grifos nossos).

A segunda estrofe de “Nômade” pode ser aproximada⁵ à obra *A casa é o corpo* (1968) de Lygia Clark: uma instalação formada por enorme balão de plástico transparente, cercado por dois compartimentos laterais e um grande labirinto. Segundo Maria Alice Milliet (1992), a obra deve ser adentrada pelo corpo, o participante passa por “compartimentos chamados ‘penetração’, ‘ovulação’, ‘germinação’ e ‘expulsão’”, sendo “levado a experienciar sensações táteis, de perda de equilíbrio, de deformação, resgatando a vivência intrauterina” (Milliet, 1992, p. 111). Nesse processo, ocorre uma integração corpo-obra, na qual

A roupa desvestida ou a casa desabitada podem ser apreciadas por suas qualidades formais, mas estão desinvestidas de suas funções básicas: abrigar o homem. Exemplos desse esvair de significados são os “parangolés” de Oiticica quando tristemente pendurado em galerias ou museus, como almas desencarnadas. Parecem flores murchas donde toda energia vital foi retirada (Milliet, 1992, p. 114).

Nessa comparação com a obra de Hélio Oiticica, com as almas desencarnadas e com as flores murchas, Maria Alice Milliet nos convoca a pensar as relações entre o corpo e a casa em diferentes aspectos da canção de Adriana Calcanhotto. A primeira delas talvez seja o fato de que o próprio corpo do eu-lírico de Adriana se faz casa, para ele mesmo e para o outro, nos versos: “E é onde te recebo/E é o que te entrego/E sou tudo o que carrego amanhã cedo” (Nômade..., 2023). A comple-

IDZI, Taíla; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

mentaridade entre imagem, som e poesia ocorre também nas imagens do clipe musical de “Nômade”, quando esse corpo-casa se transforma em superfície para a criação de uma poética da portabilidade.

Em “Nômade” (2023a), Calcanhotto caminha por uma estrada, sendo iluminada pela luz de faróis que em alguns momentos evidenciam sua silhueta, recortada na escuridão da noite e, em outros, dão a ver, junto com os recortes da câmera, adereços que vão compondo sua roupa, uma túnica preta que se mescla com a noite. A câmera percorre esses elementos dentro de uma gaveta e, em seguida, na própria roupa da artista. A poética da portabilidade está nesses pequenos elementos, ora na gaveta, ora na túnica que Adriana veste, carregados de memória, lembrando *souvenirs* comprados em viagens ou mesmo em mercados das pulgas. São conchas, um espelhinho, um invólucro plástico de fotografias 3x4, um pedaço de uma trama de palha. Daí se pode extrair inúmeros significados. Um deles nos remete a um ritual religioso com o uso de diferentes materiais simbólicos, como guias, búzios, entre outros. Ou, ainda, parecem aludir aos pequenos estojos com frascos que os viajantes carregam consigo.

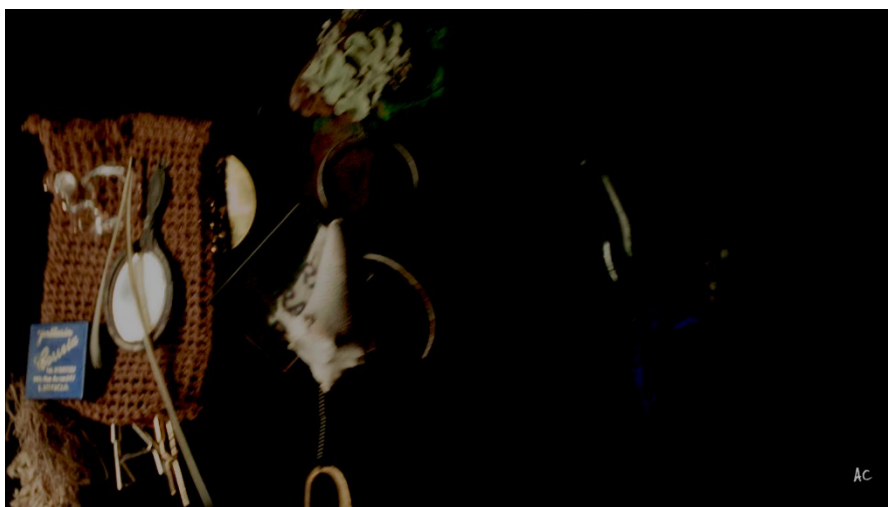


Figura 5. Detalhe: objetos presos à túnica que Adriana Calcanhotto veste no vídeo clipe de “Nômade”.
Fonte: NÔMADE..., 2023.

Na obra de Taila Idzi, a poética da portabilidade reside em práticas próprias da errância, de quem se vê fazendo do corpo uma extensão da casa. Depois das fotografias instantâneas, a caixa-*atelier* da qual se vale para criar a série *A melancolia luminosa*, com seus cadernos de instruções e processos,

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

também à estrada, como a canção “Lembrando a estrada”. Para a artista, estar confinada a transportava mental e imagetivamente para as lembranças da estrada, uma vez que ela própria se considera nômade. A imobilidade, que parece reforçar o desejo da cantora de estar em movimento, também afirma a potência das intensidades que oferece. Assim, Adriana Calcanhotto nos fornece elementos para desconfiar da imobilidade, como se houvesse nela um outro tipo de movimento para além das aparências.

A leitura de autores como Fernando Pessoa e Gilles Deleuze nos ajuda a compreender como a viagem pode estar além de um movimento físico. Em entrevista concedida à jornalista Claire Parnet entre os anos de 1988 e 1989 (Deleuze, 1994-1995), Gilles Deleuze revela não ser muito afeito à ideia de viajar, ao menos não no sentido literal. A entrevistadora vê isso como um paradoxo, visto que o próprio Deleuze funda o conceito de nomadismo. Entretanto, justamente por isso, ele explica sua relação com o nomadismo por meio do entendimento de que os nômades, na realidade, não viajam, mas se deslocam entre suas próprias terras:

Sim, os nômades sempre me fascinaram, exatamente porque são pessoas que não viajam. Quem viaja são os imigrantes. Há pessoas obrigadas a viajar: os exilados, os imigrantes [...] Mas os nômades viajam pouco. Ao pé da letra, os nômades ficam imóveis. Todos os especialistas concordam: eles não querem sair, eles se apegam à terra. Mas a terra deles vira deserto e eles se apegam a ele, só podem “nomadizar” em suas terras. É de tanto querer ficar em suas terras que eles “nomadizam”. Portanto, podemos dizer que nada é mais imóvel e viaja menos do que um nômade. Eles são nômades porque não querem partir (Deleuze, 1994-1995).

Sua relação com o nomadismo, portanto, habita o paradoxo do deslocar-se somente em casos de extrema necessidade. Trata-se de um imobilismo que é somente aparente, como explicou o filósofo na entrevista concedida a Parnet:

Não preciso sair. Todas as intensidades que tenho são imóveis. As intensidades se distribuem no espaço ou em outros sistemas que não precisam ser espaços externos. Garanto que, quando leio um livro que acho bonito, ou quando ouço uma música que acho bonita, tenho a sensação de passar por emoções que nenhuma viagem me permitiu conhecer. Por que iria buscar estas emoções em um sistema que não me convém quando posso obtê-las em um sistema imóvel, como a música ou a filosofia? Há uma geo-música, uma geo-filosofia. São países profundos. São os meus países (Deleuze, 1994-1995).

Essa ideia de viagem, que se efetiva sem que haja deslocamento, também se expressa em Fernando Pessoa, podendo ser lida no poema “Viagem”, de 1933:

VIAGEM

Viajar! Perder países!
Ser outro constantemente,
Por a alma não ter raízes
De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
Ir em frente, ir a seguir
A ausência de ter um fim,
E a ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
Mas faço-o sem ter de meu
Mais que o sonho da passagem.
O resto é só terra e céu
(Pessoa, 2014).

O sentido desse “viajar” enquanto “perder países” é explicado em um artigo de Diego Lock Farina (2016), que percebe, desde os primeiros versos, a manifestação de um eu fragmentado, que não pertence a lugar nenhum, desapegado “das coisas do mundo, do pensamento e da própria existência constantemente em metamorfose” (Farina, 2016, p. 192) e que não se prende a qualquer ideia de essência. Trata-se de um Fernando Pessoa que, tendo “viajado” por diferentes heterônimos, já não pode caber mais em si, voltar a ser “ele mesmo”. Estando em constante devir, ele já não é capturável. E se ele mesmo se encontra fragmentado, assim mesmo é a sua visão enquanto viajante: fragmentada. “De viver de ver somente!” se trata disso. Vê-se, portanto, “pelo espontâneo da visão que nunca dá conta de uma totalidade inteligível, que tal qual não pode mimetizar, sendo incapaz então de ‘ganhar’ países, de descobri-los, dominá-los” (Farina, 2016, p. 193).

A viagem constante de Pessoa entre um heterônimo e outro o faz perder países, no sentido de que “Países, nações, pátrias, são, de praxe, signos de identificação pessoal, de pertença e comunidade” (Farina, 2016, p. 194). Dessa forma, o eu-lírico se encontra completamente desarraigado da noção de identidade. É a perspectiva, também, da impossibilidade de levar consigo qualquer coisa, de qualquer coisa possuir, exceto o sonho “da passagem de um estado a outro. Da vida no movimento e no afeto”, explica Farina (2016, p. 194).

A relação que aproxima Deleuze e Pessoa na ideia de viagem é, portanto, a de viagem enquanto experiência sensorial, aparentemente estática, desarraigada, desterritorializada, como o próprio conceito de nomadismo criado por Deleuze, ou desassossegada, como é a poesia de Pessoa. Trata-se de figuras que se movem em direção à “ausência de ter um fim/E a ânsia de o conseguir!”, como na imagem ambígua do nomadismo de Deleuze: são nômades que andam na direção de um ideal; assentar-se, não mais viajar, poder, finalmente, apegar-se à sua própria terra. São figuras que abraçam o paradoxo que é mover-se saindo de si, sem jamais partir.

Seja no movimento literal, enquanto viaja para frequentar as aulas do curso de doutorado e trabalhar, seja no movimento poético que faz em sua casa durante o isolamento social da pandemia ao percorrer instantâneos produzidos em viagens, Idzi faz da melancolia do presente uma poética da errância, explorando os diferentes sentidos de errar aqui elucidados: nos erros e acertos implicados no processo de dominar uma técnica e no ir-e-vir de uma viagem literal ou mental, que é feita ao percorrer imagens de arquivo. Assim, ela partilha também da angústia de fuga do tempo, sentimento que aparece na poética de João Cabral de Melo Neto e de Fernando Pessoa. Diante dele, a artista costura o tempo fragmentado da viagem como quem costura a si mesma e às suas próprias memórias – já que é disso que trata a angústia de fuga do tempo: a certeza de que algo se perde nessas rupturas espaço-temporais.

O que se cria, nos entremeios de um tempo do trânsito e um tempo do isolamento, em *A melancolia luminosa*, é, portanto, uma relação de complementaridade entre as aparentes oposições entre errância e imobilidade. Há uma errância na imobilidade, que se caracteriza por uma inquietude do pensamento: ele se mostra capaz de viagens a “países profundos” (Deleuze, 1994-1995). Enquanto isso, há uma coisa que se perde na errância: é a possibilidade de ampliar o tempo da contemplação. A angústia de “perder países” (Pessoa, 2014) ao se viajar pode ser interpretada também como a impossibilidade de desenvolver uma relação com os países aos quais se viaja, devido à breve passagem. E a própria angústia produz a necessidade de acumular: a fotografia e o hábito colecionista de Taila Idzi são estratégias de frear a velocidade, manter-se parada diante dela.

Em casa, a artista é capaz de transitar pelas memórias e, a partir disso, recriá-las. A fotografia se torna uma forma de anotação para um momento posterior e a casa, uma espécie de veículo onde a memória é elaborada, processada, revivida. Tanto a fotografia digital quanto os processos analógicos possibilitados pela caixa-*atelier* acabam constituindo ferramentas de memória: uma memória externa, coextensiva ao corpo.

Fotografia: máquina de arquivamento, memória tangível

Se a fotografia constitui uma espécie de memória externa em *A melancolia luminosa*, interessa-nos pensar os efeitos das sobreposições de duas diferentes tecnologias nesse trabalho: os recursos analógicos e digitais, como produção de memória e também como camadas de sentido que acrescentam ao trabalho. Se *A melancolia Luminosa* se produz como uma espécie de resistência à velocidade da vida e à impossibilidade de contemplação plena, como a fotografia, enquanto tecnologia, pode nos oferecer uma forma de alongar o tempo da contemplação?

Com o objetivo de responder a esse questionamento, a presente seção explora a ideia de fotografia como memória externa a partir do pensamento de Okwui Enwezor (2008) e, posteriormente, de dois autores, Jacques Derrida (2021) e Bernard Stiegler (2002a, 2002b, 2004), que nos oferecem luzes para conjecturar o que se cria nos interstícios entre a memória humana e a técnica, entendida também como “prótese” por Derrida. A conexão entre esses dois pensadores será mediada pelo pensamento do professor e doutor em filosofia Moysés Pinto Neto (2013, 2015, *A Técnica...*, 2020, *A Filosofia Social...*, 2020, *Desorientação...*, 2020), que contribui para elucidar a confluência de ideias entre os autores.

Ao mapear as relações entre arte e arquivo na produção moderna e contemporânea, Okwui Enwezor (2008) observa que o papel da fotografia passa a ser, ao mesmo tempo, o de fornecer uma evidência documental e um registro arquivístico. Dessa forma, a câmera fotográfica se torna uma *máquina de arquivamento*. *A popularização do acesso à fotografia* gera, ao longo da história, uma infinidade de arquivos e “se torna o **análogo soberano da identidade, memória e história, unindo passado e presente, virtual e real**, dando ao documento fotográfico a aura de um artefato antropológico e a autoridade de um instrumento social” (Enwezor, 2008, p. 13, tradução nossa, grifos nossos). Com isso, os artistas se voltam para a fotografia nos últimos anos para *inter-*

rogar “o **status do arquivo fotográfico** como um local histórico que existe entre evidências e documentos, memória pública e história privada” (Enwenzor, 2008, p. 13, tradução nossa, grifos nossos).

A possibilidade de interrogar o *status* do arquivo a partir da arte, da qual fala Enwenzor, coloca em dúvida a aparente neutralidade da fotografia enquanto evidência documental. Antes dele, Jacques Derrida postulou, em *Mal de arquivo* (2001), uma teoria do arquivo na qual ele assinala a impossível transparência ou neutralidade do meio utilizado para o arquivamento:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, **prótese ou técnica hipomnésica** em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. **O arquivamento tanto produz quanto registra o evento.** É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (Derrida, 2001, p. 28-29, grifos nossos).

Dessa forma, longe de ser um mero repositório de conteúdo, o arquivo deixa no conteúdo arquivado rastros do próprio meio utilizado para tanto. Assim, a fotografia, como máquina de arquivamento, está longe de ser um meio neutro, transparente. Não existirá, a partir do ato de fotografar, no sentido de guardar um momento, uma simples convergência da imagem com o que vemos: o meio de obtenção da imagem imprimirá, no conteúdo, as marcas temporais que lhe são próprias: o grão, o pixel, as distorções características do tipo de lente utilizados, os problemas focais das circunstâncias de arquivamento.

Em *A melancolia luminosa*, a velocidade do carro, do avião, do ônibus, a distância da paisagem fotografada, tornam difícil de obter um foco perfeito na grande maioria das imagens. Da mesma forma, ao se gerar instantâneos com o celular, a técnica carrega vestígios temporais de uma sociedade na qual, cada vez mais, o uso da fotografia se faz presente em nosso cotidiano. O celular permite que uma imagem seja compartilhada instantaneamente nas redes sociais. Muitos dos registros da artista foram, de fato, postados inicialmente em uma rede social, como uma necessidade de parti-

lhar seu cotidiano. O acréscimo de camadas temporais de uma técnica anacrônica, como a helio- gravura, cria um produto estranho ao tempo do trânsito, podendo ser somente produto de um tempo mais denso, como é o tempo do isolamento.

Derrida postula que o arquivo seria como uma memória externa ao corpo, à qual ele se refere como “prótese”. Nesse sentido, ele abre caminhos para pensarmos não uma mera oposição entre a memória externa e a memória interna, mas a colaboração entre essas duas estruturas. Isso tudo faz parte de uma outra ideia já formulada pelo autor anos antes, em seu livro *Gramatologia* (1973), no qual ele argumenta que a escritura teria possibilitado materializar o pensamento. Assim, a superfície ou técnica se torna um lugar não somente de inscrição, mas também torna possível ao ser humano liberar o pensamento e a memória para ir adiante.

O professor Moysés Pinto Neto (*As raízes...*, 2017) explica que uma das leituras fundamentais a esse pensamento de Derrida é o livro *Evolução e Técnica: o homem e a matéria* (1971), do arqueólogo, paleontólogo, paleoantropólogo e antropólogo francês André Leroi-Gourhan. Leroi-Gourhan estuda profundamente as interações entre o humano e as ferramentas e contribui para desfazer as cisões entre o humano e a técnica, que durante muito tempo constituiu um paradigma para as ciências humanas de modo geral. De acordo com ele, o humano, tal como o conhecemos hoje, é um produto do surgimento de diversas práticas nas quais o uso de uma técnica ou de uma ferramenta vai liberando partes do corpo para outras funções. No processo de aquisição da postura ereta, por exemplo, liberamos as mãos para o uso de ferramentas.

Por sua vez, tanto as ideias de Leroi-Gourhan quanto as de Derrida alicerçam o pensamento de outro teórico, Bernard Stiegler. Na esteira de Leroi-Gourhan, Stiegler pensa de que forma processos como a transição da escrita cuneiforme para a escrita ortográfica, o nascimento da prensa e mais recentemente, o computador e a internet suspendem os modos tradicionais e dão início a uma nova forma de colocar questões (Neto, 2015).

Entretanto, nada disso vem isento de problemas e é justamente na investigação dessas interações dos órgãos internos (relacionados ao corpo) e externos (os aparatos que servem à memória), bem como de seus efeitos, que o pensamento de Stiegler nos é importante aqui. O autor faz uma crítica bastante sensível sobre o efeito da tecnologia em relação à memória. No caso da fotografia e,

posteriormente, as possibilidades criadas pelo digital, incluindo a internet e as redes, o que ocorre é um encurtamento do tempo real. Sua crítica à indústria cultural recai sobre esse achatamento do tempo e da experiência que ela provoca.

A fotografia, na qualidade de memória externa, seria, por um lado, a certeza de que algo esteve ali, fornecendo a evidência de um acontecimento, mais do que a pintura pôde oferecer em tempos anteriores (Neto, 2015). Entretanto, o conceito de *punctum* assinalaria a capacidade desse meio de fornecer mais do que a certeza. O *punctum*, formulado por Barthes em *A câmara clara* (1980) é descrito por Stiegler (2002b) como uma situação inominável, singular e indescritível, que ocorre diante da fotografia. Uma espécie de movimento que atrai o espectador, um ponto de captura. O *punctum* está profundamente atrelado à experiência de Barthes diante do retrato de sua mãe, ao elaborar o luto de sua morte. Ele seria o ponto de incerteza dentro da certeza que a fotografia poderia oferecer.

Stiegler também comenta que a fotografia seria um *relógio de ver* ou *de voltar a ver*, dotado de

[...] uma melancolia objetiva em que o tempo e a técnica se entrelaçam, mas sempre foi assim ao longo da história daqueles olhares que só se constituem nas suas superfícies instrumentais e tecnológicas de refração temporal e espacial: uma diferença que num único movimento é espaçamento e retemporalização (Stiegler, 2002b, p. 34, tradução nossa).

Dessa forma, a fotografia teria a capacidade reflexiva, especular, de nos fazer olhar para nós mesmos enquanto olhamos para ela. Entre tantas coisas que ela poderia possibilitar, uma delas seria a de rever algo ou estender o tempo da contemplação. Contudo, a necessidade de transmissão instantânea dos acontecimentos na nossa era acaba por não dar tempo necessário para que o pensamento reflexivo aconteça. Esse *relógio de voltar a ver* acaba por ser achatado. E com isso ocorre um processo de industrialização da memória e, conseqüentemente, um empobrecimento daquilo que Stiegler chama de *espírito*: um processo psicossocial, coletivo e individual, que se dá nos objetos técnicos (Desorientação..., 2020).

Ao falar sobre a tecnologia e o que ela proporciona, Bernard Stiegler utiliza o termo grego "*pharmakon*", que pode ser traduzido tanto como "remédio" quanto como "veneno" (Neto, 2015). É exatamente essa ambigüidade que Stiegler explora em sua filosofia, acreditando que a interação

humana com as ferramentas externas à memória pode, também, ser utilizada como uma forma de vencer o que ele chama de industrialização da memória pela sociedade capitalista (Desorientação..., 2020).

Diante disso, seria necessário, possível e até mesmo urgente utilizar a própria técnica para alargar o tempo. Na perspectiva de Stiegler, essa seria uma estratégia importante para contrabalançar os efeitos negativos da aceleração tecnológica e cultural. Alargar o tempo envolve a criação de espaços e tempos de reflexão, contemplação e crítica, que permitem que as pessoas resistam ao ritmo frenético da vida contemporânea. Ele acredita que o tempo é essencial para a construção de uma memória coletiva rica e a preservação do conhecimento cultural. Nós acreditamos que a arte pode ser uma forma de resistência à lógica da instantaneidade e do consumo rápido, permitindo que as pessoas explorem questões mais profundas e construam uma relação mais significativa com o mundo ao seu redor.

Tratando-se do nosso objeto, a série fotográfica *A melancolia luminosa*, a prática de criar imagens analógicas a partir de fotografias digitais pode ser uma forma de explorar a ambiguidade da tecnologia e refletir sobre nossa relação com ela, em especial, naquilo em que os processos engendrados por Taila criam uma conexão inusual entre passado, presente e futuro da tecnologia de produção de imagens. Se os recursos digitais, tais como a câmera do celular e a possibilidade de veiculação instantânea da imagem, podem promover um achatamento das relações com a imagem, é possível pensar o processo da heliogravura como uma forma de devolver às imagens fotográficas sua função de relógio de ver e voltar a ver.

Todo o processo iniciado pela artista durante o tempo do isolamento promove diversos mergulhos na imagem: há um tempo de seleção e edição dos positivos fotográficos, um tempo de preparação das superfícies, um tempo de exposição dessas superfícies à luz solar, juntamente com os positivos, um tempo de revelação e um tempo de fixação das imagens. Por fim, a última fase, da gravura em metal, permite um mergulho profundo em um tempo incerto, no qual a superfície é lentamente ferida. Comumente a gravação da chapa na gravura em metal é feita com percloreto de ferro ou ácido nítrico. A diferença é que o ácido nítrico é mais rápido e desgasta a superfície dos metais em formato de V, enquanto o percloreto promove uma incisão consideravelmente mais lenta e mais

profunda, como se fosse capaz de furar o metal com uma agulha. O tempo do percloro é lento e incisivo. Isso faz desse líquido, no qual mergulhamos os metais a serem gravados, uma espécie de mergulho simbólico na experiência da imagem.

Se, como afirma Derrida, o ato de arquivar não apenas cria, mas também documenta o acontecimento, temos um bom exemplo de como a combinação de duas técnicas distintas de obtenção de imagens é capaz de dar corpo a um produto contaminado pelo pixel e pelo grão. Ao ser entintada e impressa, a imagem também ganha uma profundidade, caracterizada principalmente pela marca da prensa no papel, que é própria da gravura em metal. Os tons de preto e de cinza e o grão, resultados das corrosões, também contribuem para adensar a imagem. A experiência política diante dos meios de informação se efetiva ao se resistir ao próprio tempo, em uma prática totalmente anacrônica e até mesmo incompatível com o tempo presente.

Considerações finais

Na primeira parte deste artigo, tratamos de apresentar a série *A melancolia luminosa*, de Taila Idzi, um trabalho composto por dois tempos diferentes, o tempo do trânsito e o tempo do isolamento. Apesar da diferença entre esses dois espaços temporais, a segunda parte do artigo mostrou a complementaridade entre a errância, que caracteriza o tempo do trânsito, e a imobilidade, que caracteriza o tempo do isolamento. Em seguida, um passeio pela obra de Adriana Calcanhotto – contemporânea aos tempos de produção de *A melancolia luminosa* – expôs alguns traços dessa complementaridade. “Nômade”, canção composta em um tempo posterior à pandemia, nos mostra que o corpo se faz casa enquanto a artista está na estrada e dá indícios da produção de uma poética da portabilidade, pensada a partir dos adereços que vão se somando à sua roupa ao longo do clipe musical. A poética da portabilidade também se expressa na obra de Taila Idzi, em dispositivos como o “Kit café em qualquer lugar” e a caixa-*atelier*. Em contrapartida, Fernando Pessoa e Giles Deleuze nos convidam a outras viagens, somente possíveis na imobilidade.

O trabalho de Idzi, por sua vez, a aproxima de artistas como Richard John, uma vez que ambos procuram atravessar o tempo da velocidade e o tempo morto da burocracia a partir da consciência do gesto. Essa consciência se torna uma ferramenta política e de resistência diante de um tempo que nos engole. Assim, *A melancolia luminosa*, produto da percepção da fugacidade do presente,

nasce de uma ação que é, de início, cumulativa: guardar os fragmentos dos dias. Essa memória externalizada encontra, finalmente, seu destinatário: os dias de isolamento social vividos durante a pandemia. O desejo expresso no título da tese, que é o de ter tempo para rever as coisas que se tem, enfim se materializa, apesar das circunstâncias estranhas e improváveis. Assim, a artista vive um tempo semelhante àquele de Adriana Calcanhotto, que faz do seu tempo do isolamento um momento de recordar a estrada.

No artigo intitulado “O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas”, Mauricio Lissovsky (2008) explora aquilo que nomeia “dimensão poética dos arquivos”: algo que não refere a um passado consumado, mas àquilo que, nas lacunas existentes entre eles, “evoca a memória de um pretérito ainda por se realizar” (Lissovsky, 2008, p. 26). Dessa forma, por guardarem futuros possíveis dentro do que chamamos de passado, os arquivos permanecem vivos, fazendo emergir histórias extraordinárias do que julgamos consumado. Como ovos em um ninho, prestes a serem chocados, a fotografia guarda dentro de si não somente um instante no passado, mas inúmeros “agoras” prestes a acontecer.

Talvez seja justamente essa profusão de possibilidades que Idzi armazenava, no desejo de resistir à velocidade e de se demorar na contemplação da paisagem, imaginando o que poderia acontecer se ela pudesse simplesmente parar e olhar para o pôr do sol, ou reviver os minutos intensos de um dia, enquanto, na estrada, as paisagens se repetiam. Quando, finalmente, o desenrolar dos fios do tempo permitiram à artista mergulhar em um processo da memória, a heliografia, uma escrita solar, revelou-se uma forma poética de trazer à luz os momentos guardados no tempo do trânsito, como quem abre um baú do tesouro.

A fotografia gerada inicialmente no celular pela artista, produto de um arquivamento tão cotidiano quanto fugaz, reviveu, em um processo histórico, o sonho de ser, outra vez, um *relógio de voltar a ver*. Como a própria noite, o percloro de ferro, líquido escuro que corrói o metal, embala as imagens em uma alquimia misteriosa. A solução aquosa espelha o rosto da artista, enquanto, se tudo der certo, a memória externa poderá reavivar a memória interna. Mas a técnica artesanal escapa às intenções humanas. E, para além disso, contribui com aquilo que a singulariza: a beleza do grão cobre as imprecisões e as lacunas da fotografia digital. Uma cidade se revela como se acor-dássemos com a artista, bem na hora em que ela chega à cidade de sua morada.



Figura 7. "Porto Alegre", heliogravura de Taila Idzi (2019-2020). Fonte: arquivo pessoal da artista.

Epílogo (para uma poética da demora)

Na maioria das publicações de Bernard Stiegler, o termo francês *défaut*, que em português poderia ser traduzido como "falha", aparece com frequência. A expressão *défaut* não é usada no sentido negativo de uma inadequação, mas sim como uma quebra, uma abertura que possibilita um espaço para a demora e a reflexão. Esse conceito está vinculado à ideia de criar uma pausa no fluxo acelerado do tempo para permitir uma experiência mais significativa e uma relação mais profunda

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

com a técnica, a cultura e a memória. A ideia da errância no trabalho de Taila Idzi dialoga bastante com o sentido de *défaut* enquanto “falha”, uma vez que, na arte, as falhas podem ser incorporadas de inúmeras formas ao trabalho. No caso da heliogravura, a técnica é escolhida justamente por ser capaz de produzir falhas que nos remetem a um passado longínquo, em uma espécie de viagem em um tempo imaginário.

Já o termo *retard*, em francês, é utilizado pelo autor para se referir à demora, atraso, pausa. Esses dois termos, *default* e *retard*, não são facilmente tolerados por uma cultura da pressa e por isso são muitas vezes negativados na sociedade ocidental. Na tradução em inglês, *retard* é geralmente traduzido como *delay*: uma palavra difícil de traduzir para o português em uma só palavra, mas que pelo uso da tecnologia acaba sendo acoplada ao nosso vocabulário, sendo usada para se referir a um intervalo de tempo. A falta de uma palavra melhor em português nos leva a traduzi-la muitas vezes como “demora”. A inexatidão dessa expressão nos levou à criação de várias outras neste artigo: esticar o tempo, atrasar o tempo, arrastar o tempo, ampliar o tempo, alongar o tempo, alargar o tempo, estender o tempo, criar tempo. Todas elas falam sobre a necessidade de criar, na vida e na cultura, alternativas à fuga do tempo, à fragmentação do tempo, ao encurtamento do tempo, achatamento do tempo, à refração temporal e à fugacidade do presente – para recordar outras expressões que usamos aqui.

No trabalho de Idzi, o exercício empenhado por ela é o de furar o tempo, adensar o tempo, vivendo tempos: da contemplação, da errância, do isolamento, da preparação, da exposição, do percloro: lento e incisivo. Em suma, criar outros tempos possíveis, abraçando a demora, o *delay* e o *default* enquanto geradores de possibilidades improváveis, abridores de portas do extraordinário, desestabilizadores das certezas, necessárias aos tempos velozes: retroceder para avançar, retroceder para prospectar possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ADRIANA CALCANHOTTO fala sobre os passos que a levaram a “Errante”, seu novo trabalho. Reportagem: Enize Vidigal. Publicado pelo canal do Jornal O Liberal. Belém: O Liberal, 2023. 1 vídeo (23 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oncdbUPPWws>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto**. Natal: EDUFRN, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/46783>. Acesso em: 14 abr. 2023.
- BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (org.). **Gravura em metal**. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- DELEUZE, Gilles. O abecedário de Gilles Deleuze. [Entrevista concedida a] Claire Parnet. Realização de Pierre-André Boutang (Paris: Éditions Montparnasse). **Canal TV Arte**, Paris, 1994-1995. Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedario-de.html>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1973.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESORIENTAÇÃO e o tempo do cinema. Aula do professor Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (32 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBmjTSITnK0&list=PLRrHPCSYEQggsXkbnxDMGlcWLgqRqVrkF&index=3>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- ENWEZOR, Okwui. **Archive Fever**: Uses of the Document in Contemporary Art. New York: International Center of Photography; Göttingen: Steidl, 2008.
- ERRAR. *In*: Dicionário Houaiss. São Paulo: Uol, [2023]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 5 nov. 2023.
- FARINA, Diego Lock. Conversações entre Gilles Deleuze e Fernando Pessoa: viajar para perder países. *In*: COLÓQUIO DE LINGÜÍSTICA, LITERATURA E ESCRITA CRIATIVA, 9., 2016, Porto Alegre. **Anais do IX Colóquio de Linguística, Literatura e Escrita Criativa**: (des)limiaries da linguagem. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016. v. 1, p. 192-197.
- A FILOSOFIA SOCIAL de Bernard Stiegler. Aula do professor Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (38 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: https://youtu.be/5yUAWBzRtO4?si=HsGtTdcyJmA1_WXH. Acesso em: 5 nov. 2023.
- GUERREIRO, Ana Santos. Deslocamento e estranheza: poéticas de translação e de imobilismo. *In*: ACCIAIUOLI, Margarida; RODRIGUES Ana Duarte (coord.). **Arte & viagem**. Lisboa: Instituto de História de Arte: Estudos de Arte Contemporânea, 2012. p. 183-194.
- IDZI, Taila. **Quero ter tempo para rever as coisas que tenho**: escritas de si, errância, arquivo. 2023. 374 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

IDZI, Taila; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

JOHN, Richard. **Desenhos miméticos e a tirania da forma**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e Técnica: o homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, São Paulo: Martins Fontes, 1971.

LISSOVSKY, Maurício. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas. *In*: BARRENECHEA, Miguel (org). **As dobras da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 26-36.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/8759/lygia-clark-obra-trajeto>. Acesso em: 11 abr. 2023.

NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NETO, Moysés Pinto. Nós fora de nós: Derrida, Stiegler e os sistemas de cognição estendida. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 329-346, 2013.

NETO, Moysés Pinto. Bernard Stiegler, pensador da tecnologia e do humano. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 111-118, abr. 2015.

NÔMADE. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Produção de Adriana Calcanhotto com Domenico Lancellotti, Alberto Continentino e Davi Moraes. Direção de Barbara Ohana. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tTBSuDR7n7k>. Acesso em: 11 abr. 2023.

NÔMADE. *In*: Dicionário Houaiss. São Paulo: Uol, [2023]. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#5. Acesso em: 10 abr. 2023.

PESSOA, Fernando [Bernardo Soares]. Entrei no barbeiro no modo do costume. *In*: AREAL, Leonor. **Arquivos Pessoa**. Lisboa: Obra Aberta, 2008. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4522>. Acesso em: 18 maio 2023.

PESSOA, Fernando. **Poesia Completa de Fernando Pessoa**. Salvador: Nostrum Editora, 2014.

POR TRÁS de “Prova dos Nove”. Produção de Adriana Calcanhotto com Domenico Lancellotti, Alberto Continentino e Davi Moraes. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RE4zp68074E>. Acesso em: 26 maio 2023.

AS RAÍZES científicas da Gramatologia. Aula do professor Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mSrK3fQ3xfl>. Acesso em: 5 nov. 2023.

RETICÊNCIAS. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Produção de Adriana Calcanhotto com Domenico Lancellotti, Alberto Continentino e Davi Moraes. Direção de Barbara Ohana. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vnpuCM-T2M8>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SAFF, Donald; SACILOTTO, Deli. **Printmaking: History and Process**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.

STIEGLER, Bernard. **La técnica y el tiempo, v. I: el pecado de Epimeteo**. Euskal Herria: Hiru Argitaletxea; Madrid: Gráficas Lizzara S. L., 2002a.

IDZI, Taíla; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

STIEGLER, Bernard. **La técnica y el tiempo, v. II:** la Desorientación. Euskal Herria: Hiru Argitaletxea S. L.; Madrid: Gráficas Lizzara S. L., 2002b.

STIEGLER, Bernard. **La técnica y el tiempo, v. III:** el tiempo del cine – la question del malestar. Euskal Herria: Hiru Argitaletxea S. L.; Madrid: Gráficas Lizzara S. L., 2004.

STULIK, Dusan C.; KAPLAN, Art. **Photogravure:** The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2013.

A TÉCNICA e o Tempo em Bernard Stiegler. Apresentação de Moysés Pinto Neto. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (33 min). Publicado pelo canal Transe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNAC-lneSGs&list=PLRrHPCSYEQggsXkbnDMGlcWLgqRqVrkF&index=2>. Acesso em: 5 nov. 2023.

IDZI, Taíla; VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Do instantâneo ao anacrônico: a fotografia como ferramenta da demora na produção de uma melancolia do presente.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48805> >

NOTAS

1 Defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023

2 A gravura em metal é uma técnica que utiliza como matriz uma placa de metal que pode ser gravada por meio da incisão direta de linhas ou imagens utilizando ferramentas como a ponta seca e o buril, ou por meio da gravação, com a utilização de soluções ácidas. Após a gravação, é feita a entintagem da placa, quando as áreas gravadas são preenchidas com tinta e as superfícies não imprimíveis são limpas. Através da pressão exercida pela prensa, a imagem é transferida para o papel, gerando a estampa (ver SAFF; SACILOTTO, 1978).

3 Ver STULIK; KAPLAN, 2013.

4 Para maiores detalhes do processo completo, sugerimos a leitura de Buti e Letycia (2003) e de Idzi (2023, p. 74).

5 Como, de fato, a artista assume, na descrição do videoclipe da canção "Errante", no Youtube, com o uso da expressão francesa *d'après*, que quer dizer "a modo de" ou "à maneira de": "*d'après* Gilberto Gil ('não tem o que não dê trabalho') e Lygia Clark ('a casa é o corpo')". O uso da citação é comum em suas músicas e reafirmam seus gostos e referências artísticas e também sua identidade enquanto mulher brasileira.