Habitar "vazios": entre lugares e memórias de Alberto Bitar

Inhabiting "empties": between places and memories of Alberto Bitar

LUISA PARAGUAI

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

Resumo: O texto aborda o fotofilme "Vazios" (2012), composto por outros dois justapostos "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011), do artista brasileiro Alberto Bitar, enquanto um exercício poético sobre as dimensões do habitar no cotidiano. Entre o quadro estático e a sucessão de imagens, a fotografia e o filme, Bitar desequilibra a estabilidade das linguagens e usa a transversalidade como lógica operacional. Entre contração e distensão, o interior e o exterior, a narrativa evoca tempos vividos, que recuperam e acumulam o passado sobre o presente (Bergson, 1999) a partir de um arquivo imagético do artista, enquanto questiona as relações entre lugares e memórias, ficção e realidade.

Palavras chave: fotofilme / habitar / memórias.

Abstract: *The text addresses the photofilm "Vazios" (2012), composed of two other juxtaposed "Todo o Vazio" (2011) and "Qualquer Vazio" (2011), by the Brazilian artist Alberto Bitar, as a poetic exercise on the dimensions of inhabiting in daily. Between the static picture and the succession of images, the photography and the film, Bitar unbalances the stability of languages and uses transversality as an operational logic. Between contraction and distension, the interior and the exterior, the narrative evokes times lived, which recover and accumulate the past over the present (Bergson, 1999) starting from an artist's image archive, while questioning the relationships between places and memories, fiction and reality.*

Keywords: *slide-motion fim / inhabit / memories.*

Donati, Luisa Angélica Paraguai (2021) "Habitar "vazios": entre lugares e memórias de Alberto Bitar." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 eISSN 1647-7316. *11*(35), julho-setembro:109-117.

Submetido: 15/02/2021 Aceitação: 01/03/2021

1. Introdução

O texto aborda o fotofilme "Vazios" (2012), do artista brasileiro Alberto Bitar, que apresenta justapostos dois outros: "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011), ainda que capturados em ambientes diferentes, ambos evidenciam as relações existenciais entre distintas dimensões de presença, permanência e lugares de memórias, respectivamente, entre o apartamento no qual o artista viveu por mais de 25 anos e quartos de hotéis recém abandonados por hóspedes.

Alberto Bitar nasceu em Belém em 1970 e é formado em Administração pela Universidade da Amazônia (Unama). A partir de 1991, envolve-se com a fotografia, através das oficinas da Associação Fotoativa, passando a trabalhar posteriormente, de 1996 a 2002, como repórter fotográfico para a Revista Troppo, publicação do jornal *O Liberal*. A partir de 2002, dedica-se à produção de filmes e vídeos de curta duração produzidos com fotografias de cenas noturnas no espaço urbano. Assim, faz-se compreensível sua escolha pelo formato narrativo do fotofilme, que desvincula o movimento de captura, característico da câmera de vídeo, para ordenar um tempo próprio de descrição e reflexão sobre os espaços habitados. Bitar chega ao filme pela fotografia e entre um ir e vir pelas dimensões técnicas da imagem, ele valida, sem distinção ou intenção de escolher, ambas linguagens.

Assim, primeiramente, pretende-se contextualizar "Vazios" (2012) como fotofilme — uma operação narrativa entre fotografia e vídeo, que na sua "transterritorialidade, ou seja, no cruzamento de diversas formas de representações visuais" (Dubois, 2012: 1) instala o ritmo dramático, não mais atrelado ao dispositivo tecnológico, mas dependente de "um segundo movimento, ideal, feito de imobilidades sucessivas e diferentes" das fotografias (Metz apud Hausken, 2011: 90), que revelam memórias do artista. Valida-se assim o conceito de "duração" (Bergson, 1999) como chave emancipatória de encadeamento e ordenação da narrativa, que literalmente apreende "o passado e o futuro, que coexistem com a imagem presente" (Pelbart, 2015: 13).

Em seguida, aponta-se o habitar, como fenômeno conformador de práticas sociais e culturais, que pelo recente distanciamento social na pandemia do COVID-19 tem reforçado relações contundentes entre a casa e o sujeito, referenciadas neste texto em Bollnow (2019), Proust (2006) e Segaud (2016), enquanto formas expressivas de apropriação, de trânsito, de recolhimento e até de partida. Compreender o significado de habitar, implica problematizar a articulação inerente e constitutiva das distâncias e da presença. Assim, propomos pensar sobre uma topografia do tempo determinada no/pelo espaço habitado, a partir do fotofilme de Alberto Bitar, quando instala um outro regime temporal pelas







Figura 1 · Alberto Bitar. "Vazio" 2012. Frame 00:44. Fonte: https://vimeo.com/abitar.
Figura 2 · Alberto Bitar. "Vazio" 2012. (01:03-05"). Fonte: https://vimeo.com/abitar.
Figura 3 · Alberto Bitar. "Vazio" 2012. (03:16"). Fonte: https://vimeo.com/abitar.

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. *11*(35), julho-setembro:109-117.

imagens, que descentra a percepção do movimento para situar os modos de morar enquanto um exercício poético.

2. Fotofilme: imobilidades sucessivas

No fotofilme "Vazios" (2012), o artista usou um arquivo de aproximadamente quinze mil fotografias na edição, distribuídas entre "Todo o Vazio" (2011) e "Qualquer Vazio" (2011), inicialmente programados para serem vistos separadamente (Mokarzel, 2017). Ambos partem de duas situações distintas de mudanças: a saída do apartamento em que Bitar viveu com a família por mais de 20 anos e os quartos recém desocupados de hotéis. Esta oposição e aproximação quanto aos tempos de permanência nestes lugares constituem o díptico que revela do lado esquerdo o apartamento vazio em "Todo o Vazio" (2011) com as paredes e chão desgastados dos cômodos (sala, quarto, cozinha, banheiro), marcas do habitar. E do lado direito, em "Qualquer Vazio" (2011), quartos de hotéis comuns, com poucos e simples móveis. Uma cama desfeita com lençóis, resultado de corpos que ali se sentaram, deitaram (Figura 1).

Ao acompanhar a sequencia imagética percebe-se que não há proposta em retomar a estrutura clássica do movimento, mas ao contrário, revelam-se fragmentos, que deixam de desfilar "uns depois dos outros num espaço/tempo contínuo" (Machado, 2011: 102) para assumir as descontinuidades como elemento discursivo da narrativa e de operacionalização da temporalidade. Não há sincronização entre as imagens que se seguem ou entre os fotofilmes justapostos, pois não se pretende aproximar períodos do dia, nem características espaciais, para criar alguma ilusão de verossimilhança, mas evocar/sugerir outros modos de ocupação dos espaços/cômodos apresentados. Assim, o artista parece nos chamar para "'[...] a existência de um mundo que, se não fosse ali convocado, não existiria. Tudo existe dentro do universo fechado da ficção', inclusive as cenas ausentes que se movimentam na imaginação daquele que as recortou e daquele que as vê" (Mokarzel, 2017).

Para tanto, alguns recursos de linguagem audiovisual ainda estão presentes na constituição da narrativa como a câmera fixa e objetiva, os planos próximos, que enquadram a janela como elemento protagonista na construção das aparências, enquanto registram o movimento externo das nuvens e árvores, que se contrapõe ao tempo indefinido interno do apartamento, em suspensão, sem acontecimento. Nada se espera. Nada urge. Acompanha-se também a claridade externa do sol, que entra pela janela, enquanto inscreve linhas e define ângulos, e desenha nas paredes e no chão, sugerindo tempos passados (Figura 2).

Foto-romance, *foto-play*, fotomontagem, e aqui neste texto traduzido como

"*slide-motion film*" conforme Hausken (2011), são noções usadas para esta produção imagética (de ficção ou factual, descritiva, poética ou argumentativa), que se define visualmente como uma composição de *stills*, incluindo o *freeze--frame,* e não se diferencia disciplinarmente entre fotografia ou filme. Mas, para além desta dicotomia, propõe-se "o *slide-motion* como uma expressão fílmica, uma forma particular de *stasis* no campo das imagens em movimento" (Hausken, 2011: 91). Para a autora, esta tensão rítmica evocada entre o quadro estático e a sucessão de imagens, desequilibra uma condição estável de uso da linguagem audiovisual e coloca como lógica a transversalidade disciplinar,

> *[...] o enviesamento. Partir, por exemplo, da simples ideia de que o melhor revelador da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela. Neste caso, tentar aprender algo a respeito da fotografia pelo viés do cinema (ou então o inverso). Em suma, colocar-se na dobra (no sentido deleuziano) de interseção que articula esses dois meios, tão frequentemente considerados antagônicos* (Dubois, 2012: 2).

Desta instabilidade, temos uma imagem que, "ao vislumbrá-la a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, por uma outra, como uma outra" (Dubois, 2012: 1), se constitui em movimento pela característica do estático, pois a sequencialidade das imagens técnicas no tempo, repetição e regularidade, para construção do movimento interno no plano diegético deixa de ser uma opção para o artista.

Entre contração e distensão, entre o passado e o presente, entre o interior e o exterior, a narrativa em "Vazios" (2012) aponta um tempo vivido, subjetivo e qualitativo, no plano da ação pessoal, que se prolonga no atual. Neste exercício reflexivo retoma-se a "duração" de Bergson (1999) para abordar as lembranças e percepções do artista, quando recupera e acumula o passado sobre o presente, que não se separam, mas se diferenciam.

Entende-se que no fotofilme a sucessão de instantes justapostos passa a ser norteada por esta relação de penetrabilidade recíproca, que emancipa o tempo para além do movimento típico da sequência fílmica. Do encadeamento entre as imagens percebe-se certa "incongruência temporal, ligações transversais, coexistência de incompossíveis" (Pelbart, 2015: 16), que mobilizam as lembranças e a percepção, das adaptações e mudanças vividas, sejam no apartamento da família ou nos quartos de hotéis.

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 11(35), julho-setembro: 109-117.

3. Ocupar lugares: habitar memórias

"Casa de partida. Casa de chegada. Quarto de hotel. Todo Vazio, Qualquer Vazio, Breve Vazio invadem o espaço, permitem que o ar escape, atravesse a porta e perca-se no outro lado da janela" (Mokarzel, 2017).

O contexto da narrativa do fotofilme "Vazios" (2012) aborda as várias dimensões do habitar — moradia ou domicilio, residência ou casa, alojamento ou habitação, mobilizadas pelas memórias do artista e dependentes das suas atividades e práticas realizadas, pois, conforme Bachelard (2000: 25) afirma "[...] todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa". Neste exercício poético, Bitar reconhece no cotidiano a força que modela, ordena e singulariza os ambientes, e passa a contar, a partir de sua perspectiva também localizada, a sua experiência pessoal, que guarda as marcas da disposição dos objetos e móveis nos cômodos, das atividades domésticas, dos vínculos afetivos — um léxico de formas e sentidos.

Habitar significa sentir-se num determinado local com pertinência e permite inferir distâncias, que demarcam o próximo e o familiar e assim definem uma oposição aguda entre dentro e fora, entre o conhecido e o estranho (Bollnow, 2019). Identificar o entorno implica em orientar-nos, em reconhecer o espaço, articulando com situações anteriores já vividas, quando por exemplo acordamos em um quarto não habitual, um quarto de hotel, e tentamos reestabelecer rapidamente relações referenciais com alguns outros onde já dormimos e onde poderíamos estar. Como Proust (2006) descreveu:

> *Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, apresentava-lhe sucessivamente, vários dos quartos onde havia dormido, enquanto entorno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoinhavam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as circunstâncias, ele — meu corpo — ia recordando, para cada quarto, a espécie de leito, a localização das portas, o lado que davam as janelas, a existência de um corredor* (Proust, 2006: 23).

Neste limiar entre o aparecer e o desaparecer das "imagens-lembranças" (Bergson, 1999), Bitar flerta com as memórias dos cômodos/quartos ocupados, recorrendo insistentemente às técnicas visuais de claro e escuro — o branco ou o preto total (Figura 3), que inviabilizam descrever os detalhes, seguidos de outras sequencias que possibilitam o reconhecimento dos móveis, do abajur, dos azulejos faltantes, do emaranhado dos fios. Essa manipulação recorrente

da luminosidade da imagem: um escurecer e clarear, implica um ofuscar e um desvelar possibilidades de sentidos. Nestes momentos de claridade, o artista apresenta indicadores de passagem do tempo, como o movimento das nuvens, das folhas das árvores, reforçando e materializando as dinâmicas e ambíguas relações com o exterior, que rompem com a recolhimento do interior e se desdobram em possíveis outros lugares, mediados pelas janelas.

[...] uma intensa luz que invade a sala sem que se possa enxergar a mobília ausente ou as linhas arquitetônicas que delineiam o ambiente e o tornam ainda mais vazio. O excesso de luz cega. A memória e o esquecimento se formam no vácuo e através da lembrança devolvem sentimentos e imagens agora intermitentes, traduzidos em escuridão e luz. Sempre presente, a recorrente janela demarca o dentro e o fora que não permite esquecer que a cidade não para (Mokarzel, 2017).

Assim, as janelas, de uma perspectiva, definem contornos, recortam e "idealizam a porção de mundo" a ser reconhecida e representada, e, de outra, apontam para uma atitude, uma disponibilidade pessoal de movimento, de esvaziar para "fazer lugar para um outro, uma vez que nós mesmos recuamos" (Bollnow, 2019: 172-37) para observar, deixar entrar e incorporar o que ainda não nos pertence.

Bitar encadeia e justapõe as fotografias do apartamento da família e dos quartos de hotéis, como possibilidades de ocupar lugares, um espaço ficcional, no qual podemos nos mover, nos desdobrar, nos identificar. As estórias não são contadas explicitamente pelo artista, que joga lampejos, cabendo a cada leitor escolher, organizar e saber lê-los em suas infinitas relações com a própria realidade. Uma provocação que desestabiliza referências temporais e espaciais precisas, mas que evoca lembranças comuns que todos partilhamos.

Desta maneira, ao abordar modos de ocupação temporárias ou efêmeras, Bitar inventa continuidades entre interior e exterior, estabelece composições entre o apartamento familiar e o quarto de hotel, enquanto usa seu arquivo pessoal, um inventário imagético, para valorizar as marcas de apropriação e de uso, de permanências e de presenças, que constituem formas de resistência ao não vivido. E, ainda que o termo vazio carregue o titulo da obra, nos parece que conforme Depaule (2002 apud Segaud, 2016: 56) conclui "Ao levantar a questão da relação entre simbologia e o espaço, que desse ponto de vista, não pode ficar vazio, Perec revela uma impossibilidade que parece constitutiva do habitar".

Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. *11*(35), julho-setembro: 109-117.

Considerações finais

O fotofilme "Vazios" (2012), como Salles (2003: 92) escreve, pode ser compreendido como "documento de processo, parece ter a vocação para o registro daquilo que ainda está em estado provisório", na medida em que as fotografias utilizadas pelo artista, recortam lembranças passadas para configurá-las, estendê-las e transformá-las em uma outra experiência atual. Como afirma Bergson (1999) o passado é contemporâneo e coexiste no presente.

As fotografias, oriundas do arquivo de Bitar, são organizadas em tramas, que costuram aproximações entre imagem e memória, ficção e realidade. São índices imagéticos que transcendem as relações de verossimilhança para criar arranjos no/do tempo, impregnados da noção de presença e de presente. São apreendidas como "brecha no tecido dos dias" que descrevem o cotidiano, e diante da "impossibilidade de decifrá-lo" nos rendemos à "paixão de recolhê-lo, e de oferecê-lo à leitura" (Farge, 2017: 14-21). São vestígios, e ao mesmo tempo que seduzem e instigam, nos questionam: sentimos a força do conteúdo, a impossibilidade de decifrá-lo, a ilusão de restituí-lo. Habitamos vazios: entre lugares e memórias.

Agradecimentos

Agradecimentos pelo Auxílio à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 2018/05363-8), e pela Bolsa de Produtividade em pesquisa do CNPq — Nível 2.

Referências

Bachelard, Gaston (2000) *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-0234-0.

Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1021-1.

Bollnow, Otto Friedrich (2019) *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR. ISBN 978-85-8480-147-3.

Dubois, Philippe (2012) "A imagem-memória ou a mise-en-filme da fotografia no cinema autobiográfico moderno." *Revista Laika*. Vol. 1 (1): 1-37. [Consult. 2020-12-22] Disponível em URL: //www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37.

Farge, Arlette (2017) *O sabor do arquivo*. Tradução Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN 978-85-314-1167-0.

Hausken, Liv (2011) "The Temporalities of the Narrative Slide Motion Film". In Eivind Røssaak (editor). *Between Stillness and Motion Film, Photography, Algorithms*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Machado, Arlindo (2011) *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus. ISBN 978-85-308-0935-5.

Mokarzel, Marisa (2017) *Sobre o Vazio [1]: Fotografias e Vídeos de Alberto Bitar*. [Consult. 2021-01-20]. Disponível em URL: http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/2017_02.html.

Pelbart, Peter Pál (2015) *O tempo não reconciliado. Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0151-0.

Proust, Marcel (2006) *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. São Paulo: Globo. ISBN 978-85-250-4225-5.

Salles, Cecília Almeida (2003) "Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras." *ARS*. Vol. 1 (2): 88-108. [Consult. 2020-12-22]. Disponível em URL: https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000200008.

Segaud, Marion (2016) *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. Tradução Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições SESC São Paulo. ISBN 978-85-69298-81-6.

Nota biográfica

Luisa Paraguai é artista visual e professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Pós-Doutorado no MediaLab da Universidade Federal de Goiás (UFG) e na Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão, Italia. Doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Vice-coordena o Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. A principal linha de investigação é a interrelação Arte e Design, atravessada pelas tecnologias digitais.

ORCID: http://orcid.org/0000-0002-3886-8118

Email: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

Morada: Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.