

***Lost Utopia*: a ausência do corpo como marca da história**

Luísa Martins Waetge Kiefer
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A partir da série *Lost Utopia*, de Romy Pocztaruk, o presente artigo aborda como os rastros e indícios presentes na imagem estabelecem a presença de um corpo ausente, capaz de narrar a história e a memória política, social e cultural de uma cidade marcada pelo sonho, pela colonização, pelo fracasso e pelo esquecimento no tempo. Colocando em discussão a relação da fotografia com o real, com base no conceito de índice e de ato fotográfico, discutido por David Green e Joanna Lowry, vale-se, também, do conceito de ficção de Jacques Rancière, que proporciona uma leitura política-poética da obra da artista, além de mais um caminho para pensarmos a fotografia na arte contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia; Corpo; História; Memória; Ficção.

Having as a starting point the series *Lost Utopia*, by Romy Pocztaruk, this article approaches how different traces on the image tell us about an absent body, capable of creating a narrative on the political, social and cultural history and memory of a village marked by the lost of a dream, colonization, failure and forgetfulness in time. Discussing the relationship between photography and reality, underpinned by the index concept and the photographic act, as proposed by David Green and Joanna Lowry, also draw on the concept of Fiction from Jacques Rancière, which permits a political-poetic reading of the artist's work, besides pointing out another path to think about photography in contemporary art.

Keywords: Photography; Body; History; Memory; Fiction.

Em 2011, a artista brasileira Romy Pocztaruk saiu em uma expedição ao norte do país. Sua proposta era cruzar a Rodovia Transamazônica, percorrendo, ao mesmo tempo, a história daquele empreendimento de futuro, e também seus rastros e ruínas. A obra faraônica, empreendida no governo de Emílio Garrastazu Médici, prometia 8 mil quilômetros de rodovia pavimentada, conectando o norte e o nordeste do Brasil com os países vizinhos, Peru e Equador. Entretanto, antes mesmo de ficar pronto, o trajeto foi abreviado. Em 1972, foi inaugurada uma estrada com pouco mais de 4 mil quilômetros, muitas falhas e interrupções. Foi entregue ao país um sonho que nunca prosperou.

Nos arredores da rodovia, cidades, vilas e vilarejos paradas no tempo guardam uma fatia esquecida da história de nosso país. Romy parte, então, interessada em descobrir o que restou desta utopia. O que havia antes e o que existe agora? Operando como uma artista etnógrafa, no sentido atribuído por Hal Foster, carrega em suas escolhas um ato de alteridade, um desejo de desvendar o outro, cultural ou étnico, que é também brasileiro, parte de nós, mas vive tão longe e apartado dos centros urbanos e econômicos do país. Segundo Foster, "é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta"¹.

De sua viagem resulta uma série de trabalhos, em fotografia e vídeo, realizados em diferentes etapas e locais do percurso. Aqui, propomos uma reflexão sobre a série fotográfica *Lost Utopia*, que, apesar de ter sido originada nesta expedição transamazônica, narra uma utopia anterior, do tempo de um Brasil ainda explorado como produtor e fornecedor de matéria prima para a indústria internacional, e que, tal como a obra de Médici, viu, ainda antes, o sonho de prosperidade fracassar.

A utopia perdida

Em 1928, o empreendedor da indústria automobilística Henry Ford fundou, no norte do Pará, a cidade de Fordlândia. Situada às margens do rio Tapajós, no município hoje conhecido como Aveiro, no meio da Floresta Amazônica, a cidade foi erguida com o propósito de estabelecer uma linha de produção de borracha para abastecer fábricas da Ford, nos Estados Unidos. Era o plano perfeito para desvencilhar-se da dependência da matéria-prima britânica.

O empresário americano estabeleceu ali, então, uma cidade-colônia. Convidou brasileiros de todo o país a rumarem ao norte, com a promessa de trabalho, salário e moradia em uma cidade que era nova, recém fundada e, ainda por cima, um oásis da modernidade americana em pleno solo brasileiro. A utopia estava instalada e era convidativa, em uma época em que o país presenciaria o fim da política do café-com-leite, que mantinha as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais como centros de poder dominantes, e o início da Era Vargas.

¹ FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Porém, por diferentes motivos, a empreitada estava fadada ao fracasso. Ford não sabia, mas os solos da região eram inférteis, o ciclo da borracha no país havia sido esgotado pelo menos desde o início do século e a verdade é que a colonização americana na área provocou entraves na adaptação dos brasileiros às novas condições de vida e trabalho. Passados menos de 20 anos, em 1945, a borracha sintética foi inventada e Ford decidiu cancelar o empreendimento nas terras brasileiras. A cidade, uma vez promessa de futuro, ficou à mercê do esquecimento. Os americanos bateram em retirada, alguns brasileiros rumaram a outras regiões do país em busca de trabalho e outros permaneceram.

É a partir dos que optaram por ficar que Romy escolhe falar. Em *Lost Utopia*, a artista chega à Fordlândia passados 67 anos desde o fim da operação de Ford na região. Vemos, em suas fotografias, uma paisagem que pouco parece ter mudado. Os registros mostram casas simples, construções antigas, paredes com a tinta desbotada e descascada. A ação e a passagem do tempo podem ser percebidas nos detalhes que a imagem fotográfica revela. Assim, seu olhar volta-se para os resíduos da colonização americana, encontrando nos ambientes internos, ao mesmo tempo, características que imprimem à imagem marcas da história mas, também, do tempo presente. Objetos de decoração anacrônicos, pinturas antigas e gastas pelo tempo estão ao lado de flores de plástico, televisão à cores, e tecidos de cores vibrantes, como podemos ver na Figura 1. O que, por um lado, parece ser apenas rastro, passagem e memória do tempo de Henry Ford, por outro, revela, pela ausência, um corpo presente, que habita e conta a história.



Fig. 1 | Sem Título, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

A marca da marca da história

A artista registra estes locais em planos frontais, abertos, com grande profundidade de campo e luz natural do ambiente. O resultado são retratos de ambientes internos, cômodos de uma casa, salas de estar e quartos mobiliados, que, vistos em seu conjunto, constroem uma narrativa a partir das marcas deixadas pela história: móveis, fotografias, retratos, pinturas e outros objetos que, provavelmente, datam da época de construção de Fordlândia e da mudança destas famílias para a região. Nas fotografias de Romy, a ausência das pessoas revela-se como presença da história. Os indícios de vida contidos na imagem – todas as marcas que nos apontam para a sobrevivência desses lugares no tempo – são os responsáveis por evocar e requisitar do espectador seus sentidos, criando uma relação distinta com a memória e a história, como afirma Company². Para ele, a fotografia tem assumido “uma nova estética funcional, mais próxima da fotografia forense”, uma vez que estas imagens “exibem um estilo de fotografia especialmente estático, frequentemente sombrio e bastante direto”³. Uma fotografia tardia, que chega depois do acontecimento, com tempo para a realização e a reflexão, da mesma forma que Romy chega à Fordlândia anos depois do seu triunfo e fracasso.

As vezes podemos ver que algo aconteceu, as vezes nos é permitido que o imaginemos ou que o deduzamos, ou podemos nos informar do fato por outros meios. Nas imagens, as vezes não há presença humana e sim uma grande quantidade de rastros de atividade. (...) É fácil supor que a fotografia tem assumido, nos últimos tempos, um papel protagonista como sepulteira, cronista ou contadora. Aparece tarde, deambulando pelos lugares onde aconteceram as coisas, somando os efeitos da atividade do mundo. É um tipo de fotografia que precede a representação de acontecimentos que estão ocorrendo e logo os cede para outros meios.⁴

A artista visita e retrata o que sobrou desta utopia perdida com uma habilidade, de fato, forense. O que vemos em suas fotografias, como apontado por Company, são rastros de atividade, indícios sutis, sugeridos pelos objetos que compõem a cena, de que aqueles lugares não estão abandonados, mas sim habitados. Eles resistem ao tempo. Assim, a ausência de um corpo presente na imagem é suplantada por seus rastros, que dão conta de apontar a existência e a sobrevivência da história de Fordlândia. É graças a estes corpos ausentes na imagem que podemos encontrar os indícios de que passado e presente se misturam e resistem ao tempo, ao isolamento e a utopia perdida. Nos detalhes capturados pelo olhar da artista, encontramos as marcas da história:

² COMPANY, David. *Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía"*. In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. (Colección FotoGGrafía)

³ Ibidem, p.136

⁴ Ibidem, pp.136-138

Documentei não apenas o que está visível na cidade, mas também o que hoje continua sendo utilizado nas casas dos habitantes locais. Móveis, objetos e fotografias da época da colonização americana na Amazônia, revelam não apenas a história de Fordlândia, mas também são testemunhos de uma história esquecida. Nesse cruzamento de memórias, há um estranhamento evidente. Se por um lado, os objetos já foram completamente integrados à paisagem íntima local, por outro apresentam uma dissonância em relação a mesma.⁵

Romy sugere-nos, então, por meio de suas fotografias, uma espécie de cidade-fantasma, onde os resquícios do que um dia foi prosperidade e sonho estão, hoje, integrados à realidade local de anacronismo e abandono. Essa mistura, faz das fotografias um lugar de denúncia poética. As imagens, em grande formato e fortemente coloridas, aproximam-se de uma narrativa fantástica, deixando ao espectador a dúvida sobre a simulação ou a mera documentação do real.



Fig. 2 | *Sem Título*, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

Nesse sentido, *Lost Utopia* nos proporciona pelo menos duas possíveis leituras e reflexões, relacionadas, e que exploraremos a seguir. De um lado, o evidente caráter político de sua produção e, a partir deste, um caminho para pensarmos a relação entre o real e o ficcional na fotografia artística contemporânea.

Real-ficcional: ausência e suspensão

⁵ POCZTARUK, Romy. Portfólio da artista, 2013.

A denúncia poética dos retratos de ambientes de *Lost Utopia*, nos permite pensar que a obra de Romy toca o âmbito da política, que, conforme Jacques Rancière “é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem os objetos comuns”⁶. O resultado poético é capaz de colocar em conflito vários regimes de sensorialidade, “reconfigurando a experiência comum do sensível”⁷. É o que o autor compreende como dissenso, e é neste ponto que entendemos que as fotografias desta série nos convidam à suspensão. É aqui que propomos que realidade e ficção comecem a imbricar-se.

A premissa de Rancière de que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”⁸, vem ao encontro do que podemos perceber na sequência destas imagens.

Por um lado, há um dado real: o lugar fotografado existe e carrega uma história de sonhos e fracassos. Não se trata de fotografia encenada, de construção de um cenário ou de montagem fotográfica, por mais que algumas das fotografias possam nos sugerir esta aproximação. As imagens de *Lost Utopia* retratam os locais tal e qual a artista os encontrou. Novamente, voltando à Company, Romy registra, assim, a marca da marca de um acontecimento. Captura com sua câmera os indícios daquilo que resistiu à utopia perdida, o que ainda sobrevive, e escolhe a ausência para contar esta história.



Fig. 3 | *Sem Título*, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.59

⁷ *ibidem*, p.63

⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009, p.58

Temos, então, por outro lado, o fato de que o resultado poético passa, sempre, pela decisão pessoal, pelo olhar do fotógrafo que transforma o real em imagem: o recorte, o enquadramento, o tempo de exposição, a luz, a escolha por um plano aberto ou por um detalhe, a opção pela presença ou ausência de pessoas. Estas escolhas criam a atmosfera da imagem e fazem transparecer a intenção do artista – um certo grau de subjetividade que propomos pensar, também, como coeficiente ficcional da imagem.

A partir disso, podemos pensar no ato fotográfico de Romy como um gesto performativo que aponta para o fato, que arrasta a realidade para o terreno da imagem, como propõem Green & Lowry⁹. Segundo os autores, foi Peirce quem demonstrou que o signo indicial tinha menos relação com as suas origens causais do que com o modo de referir-se ao ato de sua própria inscrição. “Por esta razão, as fotografias não são indiciais apenas porque a luz se registra em um instante sobre uma porção de película fotossensível, mas sim, e sobretudo, porque foram feitas”¹⁰.

De acordo com Green & Lowry: “estes dois exemplos de indicialidade, um como uma marca física de um fato, o outro como um gesto performativo que aponta para este fato, invocam uma relação com o real que parece ser consubstancial à imagem fotográfica”¹¹. Entretanto, se ambos carregam uma certa promessa de segurança em sua relação com o real – a fotografia não só registrou o que esteve diante dela, como também performou o ato fotográfico –, simultaneamente, ambos também subvertem esta segurança, supondo que a fotógrafa poderia reagir e escolher qualquer ponto de vista diante do fato, imagem, objeto ou paisagem. Ao compreenderem o ato fotográfico como performativo, Green & Lowry colocam em primeiro plano “a ideia de um gesto, uma maneira de sinalizar algo, também baseado na especificidade de um tempo e lugar concretos”¹², assim a fotografia, mais do que representar o real, serve para designá-lo. A postura dos autores, nos permite, desta forma, compreender as fotografias de Romy como imagens que vão além de um registro autêntico de algo ocorrido e, portanto, podemos entender a série *Lost Utopia* como documentos reais-ficcionais.

Voltando à Rancière, temos, então, que este trabalho da ficção estaria ligado às estratégias dos artistas, que se propõem a:

...mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos.¹³

⁹ GREEN, David. LOWRY, Joanna. *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica*. In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. (Colección FotoGrafía).

¹⁰ *Ibidem*, p.50

¹¹ *Ibidem*, p.50

¹² *Ibidem*, p.50

¹³ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.64

Quando Romy decide retratar locais habitados como se fossem cidades fantasma, onde a presença é somente revelada pela ausência e por seus rastros, ela provoca um jogo de suspensão, que rompe com as percepções pré-estabelecidas. Ela nos revela algo de uma ordem que seria comum e ordinária – a vida dos nortistas em cidades longínquas e isoladas do Amazonas, no caso de *Lost Utopia* –, porém o monumentaliza pela imagem. Suas fotografias são expostas em grande formato, fazendo parte de uma escola de artistas contemporâneos que, segundo Jean-François Chévrier¹⁴, teria, no campo da fotografia, herdado e transformado a forma do quadro da pintura, aderindo a uma definição tradicional da obra de arte.



Fig. 4 | *Sem Título*, Série *Lost Utopia*, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 40x60cm

Nas fotografias desta série podemos encontrar não só a memória da história de Fordlândia, mas a memória daqueles que para lá se mudaram em busca de um futuro melhor, que restaram para nos contar a história e, no entanto, não estão presentes na imagem. Essa memória pessoal, por meio da obra, retorna ao coletivo de que faz parte: a história de um Brasil que um dia sonhou com a modernidade.

Se falamos até aqui sobre uma história e memória verdadeiras, é a característica própria da imagem fotográfica que nos devolve à ficção. Com ela podemos circular entre o espaço da memória, da imaginação e da fantasia, ao mesmo tempo em que percorremos a história. A ficção atua, desta forma, como suspensão, tornando a fotografia um espaço real-ficcional. Rancière, novamente, afirma:

¹⁴ CHÉVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial G. Gilli, 2007.

Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras.¹⁵

Considerações finais

Entendemos que as fotografias de *Lost Utopia* são capazes de construir um espaço que nos falar sobre o real através de imagens que indicam um caminho ficcional para pensarmos o lugar e o corpo ausente como marcas da história. Assim, voltamos uma vez mais à Rancière:

Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras que se jungem e desjuntam a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível.¹⁶

Registrar estes lugares e apresentá-los por meio de fotografias de grande formato e de forte impacto visual, é a escolha poética da artista para entrelaçar, justamente, o visível, o dizível e o factível de que nos fala Rancière. É também um gesto sensível que, ao colocar o espectador em suspensão, poderá reconfigurar o seu olhar e suas percepções sobre a história.

Referências Bibliográficas

CAMPANY, David. *Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía"*. In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CHÉVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial G. Gilli, 2007.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.64

¹⁶ Ibidem, p.74

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GREEN, David. LOWRY, Joanna. *De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de la indicialidad fotográfica*. In: GREEN, David (ed.) *Que ha sido de la fotografía?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. (Colección FotoGGrafía)

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.