UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA EM MONTENEGRO
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS: LICENCIATURA

ANDRÉ DIAS VIEIRA

UM CONTO JAPONÊS:
o flerte da arte com a literatura

MONTENEGRO
2018

ANDRÉ DIAS VIEIRA

UM CONTO JAPONÊS:

o flerte da arte com a literatura

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.ª Dra. Carmen Lúcia Capra

MONTENEGRO

2018

Catalogação de publicação na fonte (CIP)

V657c Vieira, André Dias

Conto Japonês: o flerte da arte com a literatura, Um / André Dias Vieira – Montenegro, 2018.

36 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Unidade em Montenegro, 2018.

Orientadora: Prof.ª. Dr.ª Carmen Lúcia Capra

1. Ficção. 2. Memória. 3. Narrativas Visuais. 4. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). I. Capra, Carmen Lúcia. II. Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Unidade em Montenegro, 2018. III. Título.

Catalogação elaborada pelo Bibliotecário Uergs - Marcelo Bresolin CRB10/2136

ANDRÉ DIAS VIEIRA

UM CONTO JAPONÊS:

o flerte da arte com a literatura

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.ª Dra. Carmen Lúcia Capra

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.ª Dra. Carmen Lúcia Capra
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Prof.º Dr. Cristian Poletti Mossi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof.ª Dra. Mariana Silva da Silva
Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS

Aos meus pais Sandra Dias e Luis Vieira, pelo amor e pela formação de vida. À minha orientadora Carmen Capra, pela incansável dedicação e compartilhamento de sabedoria. A todos os professores, que participaram da minha formação acadêmica. Aos colegas, que compartilharam comigo as descobertas, desafios e realizações da graduação. Aos amigos, que de uma forma ou de outra contribuíram para que eu alcançasse os meus objetivos. Aos meus familiares, que forneceram a matéria-prima para a construção deste trabalho: as suas memórias. À minha amada e incansável esposa Vanessa Vieira, pelo amor, companheirismo e dedicação. E finalmente, aos meus filhos Andrei e Theo, razões do meu viver.

“A memória é uma ilha de edição”

Wally Salomão

RESUMO

Esta monografia apresenta o Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Visuais: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), uma pesquisa em poéticas visuais que buscou investigar a edição de memórias fragmentadas pelo tempo e que produzem no presente, novas narrativas baseadas em realidade e ficção. Por meio de procedimentos poéticos, tais como arqueologia, colagem, busca por fotografias antigas e memórias, foram criadas narrativas visuais e escritas sobre uma antiga história familiar envolvendo um japonês. O final do trabalho resultou na composição de uma obra literária e visual, cujo conteúdo é um conto ilustrado com fotografias instantâneas da época. O embasamento teórico e artístico que sustentou este estudo, teve como referência, filósofos e artistas como Georges Didi-Huberman, Joan Fontcuberta, Max Ernst, Sophie Calle, Ana Flávia Baldisserotto, Maria Helena Bernardes e Winfried Georg Sebald. A pesquisa transitou por lugares desconhecidos e fez descobertas relevantes sobre relações entre arte e literatura.

Palavras-chave: Memória. Ficção. Colagem. Narrativas Visuais. Literatura.

ABSTRACT

This monograph presents the final paper of Artes Visuais: Licenciatura of the Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), a research in visual poetics that sought to investigate the edition of memories fragmented by time and that produces in the present, new narratives based on reality and fiction. By means of poetic procedures, such as arqueology, collage, a search for ancient photographs and memories, it was created visual and written narratives about an ancient family history involving a Japanese man. The end of the work resulted in the composition of a literary and visual artwork, whose content is a tale illustrated with instant photographs from that time. The theoretical and artistic background that supported this study, had as reference, philosophers and artists as Georges Didi-Huberman, Joan Fontcuberta, Max Ernst, Sophie Calle, Ana Flávia Baldisserotto, Maria Helena Bernardes and Winfried Georg Sebald. The research transited by unknown places and did relevant discoveries about relationships between art and literature.

Keywords: Memory. Fiction. Collage. Visual Narratives. Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
1. ARQUEOLOGIA DE IMAGENS: GARIMPANDO FOTOGRAFIAS ANTIGAS .. 12
2. O DUELO DO NOVILHO 14
3. O DESCOBRIMENTO DAS FOTOGRAFIAS POLAROID 16
4. A COLAGEM COMO NARRATIVA, O TEXTO COMO COLAGEM 25
5. O FLERTE DA ARTE COM A LITERATURA 28
6. O PROJETO GRÁFICO DO LIVRO 32
7. ESCREVER NÃO É FÁCIL, MAS É BOM 34
REFERÊNCIAS 36

INTRODUÇÃO

A presente monografia relata o processo de pesquisa e produção de um livro construído a partir de fragmentos de memórias de pessoas, que compartilharam a mesma experiência em determinado período de suas vidas. Trata-se de um conto que se constitui de uma colagem de relatos que surgiram após a observação de um conjunto de fotografias Polaroid antigas, que foram encontradas nas casas de pessoas da minha família e que tinham em comum o fato de terem sido produzidas pelo mesmo fotógrafo, o japonês[1] Kazuo Nishimura. As memórias dessas pessoas foram despertadas pelas imagens e apresentaram, através de relatos, grandes edições sobre aquilo que de "fato" havia acontecido, ou seja, as versões eram relatadas de acordo com o ponto de vista particular de cada uma dessas pessoas. Ao organizar esses relatos em forma de conto, as memórias passaram a ser editadas novamente, produzindo uma nova narrativa baseada em realidade e ficção.

Inicialmente as fotografias instantâneas serviram apenas como disparadoras dos relatos, mas depois, mostraram-se ainda mais potentes em relação à sua própria condição de simples imagens impressas e esquecidas em caixas, álbuns e gavetas. Ao produzir um tipo de colagem imagética com algumas dessas fotografias, Nishimura brincou com a veracidade dos fatos e fez da própria vida, uma grande ficção. A montagem visual descoberta nas imagens quase 40 anos depois da sua produção, colocou em evidência neste trabalho a inexistência de verdade na fotografia.

A ideia de colagem que foi usada para construir o texto, também foi utilizada na tentativa de produzir ilustrações feitas com as fotografias Polaroid. Porém, no decorrer da pesquisa essa ideia acabou sendo desconstruída pela própria potência das colagens feitas por Nishimura nas fotografias originais. Ao apresentar "Um Conto Japonês" como uma colagem imagética e textual para a leitura de pessoas que não conheciam a história real na qual o conto foi inspirado e para pessoas que conheciam a história, foram analisadas as percepções de ambas em relação ao texto e às ilustrações criadas para ele. Aquelas pessoas que não conheciam a história do japonês Kazuo Nishimura, consideraram o texto mais importante do que as ilustrações e disseram sentir-se envolvidas pela narrativa que apreende a atenção e "engole" as

[1] Ao longo deste trabalho a palavra "japonês" aparecerá escrita de duas formas: iniciando com letra minúscula quando fizer referência à nacionalidade e iniciando com letra maiúscula quando referir-se ao apelido do personagem Kazuo Nishimura.

ilustrações que parecem ser desnecessárias no trabalho. Por outro lado, aquelas pessoas que conheciam a história original, apoiaram-se nas ilustrações para entender a narrativa editada que mescla os fatos reais e que serve para dar linearidade à escrita do conto.

Pensar nas atribuições funcionais dadas por essas pessoas ao texto e às imagens do trabalho, despertou uma reflexão que compreendia produzir relações da arte com a literatura e vice-versa. A partir desse ponto, algumas perguntas serviram como sustentação da pesquisa como um todo. Como escrever uma nova história a partir de memórias editadas? Como tensionar a harmonia visual entre texto e imagem?

Estas perguntas referem-se à pesquisa em artes visuais que estava em andamento, eram espaços que configuravam um debate entre aprendizagem e produção de pensamento. Amparado por leituras complementares de filósofos e artistas como Georges Didi-Huberman, Joan Fontcuberta, Max Ernst, Sophie Calle, Ana Flávia Baldisserotto, Maria Helena Bernardes e Winfried Georg Sebald, busquei dar consistência ao processo desenvolvido ao longo da pesquisa.

1. ARQUEOLOGIA DE IMAGENS: GARIMPANDO FOTOGRAFIAS ANTIGAS

O projeto desta pesquisa em artes visuais inicialmente visava trabalhar com narrativas visuais construídas a partir de colagens digitais de fotografias. No trabalho então pretendido, o ato de mesclar através de manipulação digital, imagens de tempos e lugares distintos, tinha como objetivo principal questionar a veracidade das fotografias. No entanto, logo no início da pesquisa, o aprofundamento teórico e os pensamentos elaborados nas orientações do Trabalho de Conclusão de Curso, fizeram-me entender que o conceito de "verdade" na fotografia é um engano e sujeita-se apenas ao fato descrito na imagem. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche "entende que a vontade de verdade decorre de uma vontade de engano" (CAMARGO, 2008, p. 95). Temos vontade de que aquilo que estamos vendo na fotografia seja verdade e essa vontade está vinculada a um sentido de necessidade de poder, de afirmação, ou seja, uma verdade que faça com que sejamos acreditados pelo que aparece na imagem, validando a nossa própria narrativa.

Com base nesse conceito e ainda com o objetivo de trabalhar com colagens e edição digital, passei a pensar na ideia de criar narrativas visuais ficcionais a partir de colagens feitas com fotografias encontradas em lugares já esquecidos pelo tempo, as fotografias antigas de família. Iniciei então, uma busca por fotos que estavam guardadas e esquecidas em álbuns, gavetas e caixas nas casas de familiares.

Durante a procura, surgiram várias histórias conhecidas e contadas pelos donos das fotos e algumas delas que ainda não haviam sido contadas por eles, mas que estavam associadas às histórias da minha família. Histórias que se deslocavam das imagens registradas, mas que estavam de certa forma ligadas a elas. Ao rever fotografias de meu falecido avô quando jovem, lembrei das histórias que ele me contava e que povoavam a minha imaginação, como por exemplo aquela do duelo que ocasionou a morte de seu avô, no caso meu tataravô, Virgílio Corrêa.

Assim como na arqueologia, em que o processo de escavação e coleta de materiais auxilia no estudo de costumes e cultura de povos antigos, a busca por fotografias antigas também envolve uma relação de descoberta e de releitura do passado. Olhar fotografias que foram produzidas em espaços e tempos diferentes daqueles em que estou inserido, mexeu com a minha memória e com a memória dos proprietários das fotos. Surgiram *histórias reais de seres imaginários e histórias*

imaginárias de seres reais[2], uma vez que essas imagens estavam escondidas, mas não esquecidas. Também foram criadas relações entre o passado e o presente despertando e movimentando pensamentos, no sentido de *transitar entre aquilo que é considerado real e aquilo que é ficção*, pois "olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117).

O garimpo de fotografias familiares antigas, que de certa forma poderia inspirar a criação de narrativas visuais inéditas, produzidas a partir de colagens digitais, acabou transcendendo as expectativas e conduzindo o trabalho à uma direção que antes não fora pensada. As lembranças, os esquecimentos, as histórias, a imaginação, o desconhecimento de fatos e a possibilidade de criação a partir de imagens conhecidas e desconhecidas associadas aos fatos do presente, serviram como disparadores para a produção de novas narrativas, só que desta vez, *narrativas textuais*.

Com o objetivo de exercitar essa forma de criar narrativas a partir de colagens de fragmentos de memórias, pensei então em escrever a história do duelo de meu tataravô em forma de conto e ilustrá-lo com colagem digital. A apresentação dos processos de escrita literária, neste trabalho terão um tratamento visual baseado na forma como algumas fotografias foram encontradas, ou seja, acompanhadas por anotações escritas à mão ou por máquina de escrever. O conto ilustrado que segue foi inspirado no relato de meu avô e na fantasia criada pela minha própria memória, pois como dizia o poeta brasileiro Waly Salomão (JEQUIÉ, 1943-2003): "*A memória é uma ilha de edição*".

[2] Expressões em itálico são as que têm maior relevância no processo de trabalho.

2. O DUELO DO NOVILHO

No ano de 1833, em uma ensolarada manhã de terça-feira de inverno gaúcho na cidade de São Pedro do Sul, Virgílio Corrêa, o pai do pai de meu avô, percebe que um de seus novilhos atravessara a cerca de arame farpado que separava as terras de seu pai da fazenda de Dino Marques, um dos mais ricos fazendeiros da região. No intuito de resgatar a rês, Virgílio invade as terras do vizinho sem perceber que este o aguardava em tocaia próximo à mata do Rincão dos Diesel.

Dino Marques era conhecido pela sua intolerância com aqueles que pisavam em suas terras sem a sua permissão. Havia relatos de que certa feita furou a bala um desavisado que traquejava galinhas magras nos arredores da região. Todos temiam a garrucha de dois tiros que Dino empunhava em todos os lugares por onde andava, pois sempre que se achava no direito, descarregava o chumbo no lombo de algum infeliz.

Virgílio, um gurizote redomão que pouco apreciava as lidas do campo, não tinha por costume cuidar do rebanho do pai, mas naquele dia, quis o destino que fosse ele o encarregado por recolher a junta de bois da invernada.

Ao avistar Virgílio conduzindo o novilho para suas terras, Dino Marques o interrompe de assalto, acusando-o de abigeato. Grosso que era, Virgílio não fez questão de dar explicações ao vizinho, limitando-se a intimar o taura para um duelo. Pois se de fato era macho, não deveria dar cabo de uma vida sem direito a defesa desta e sendo assim, o melhor meio para ajustar as contas do ocorrido, seria um duelo ao entardecer do mesmo dia. Duelos eram fatos corriqueiros naquele tempo. Qualquer desavença, por mais simplória que fosse, era resolvida como um jogo, onde quem perdia, pagava com a vida.

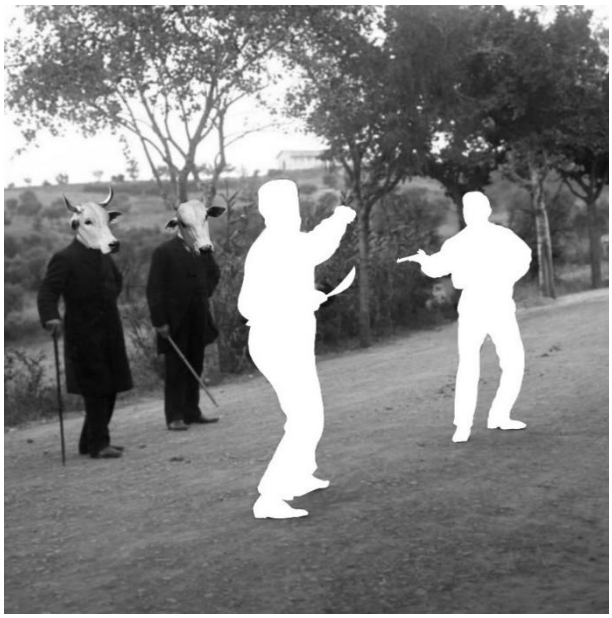
Ao chegar em casa Virgílio ordena que lhe preparem arroz com galinha para o almoço, relatando o ocorrido e sentenciando o encontro macabro do final da tarde.

Figura 1 – André Vieira. Colagem Digital, 2018.

Fonte: Acervo Pessoal

Já no campo de batalha, na luta previamente ajustada, Virgílio apresenta-se com uma faca de lâmina curta, enquanto que Dino Marques empunha sua garrucha de dois tiros. Em campo aberto e na presença de testemunhas, Dino desfere o primeiro tiro que atinge o peito de Virgílio, ao mesmo tempo em que recebe a primeira das duas facadas que lhe fizeram escorrer o sangue sobre o areal. Em menos de um minuto as contas estavam acertadas. Os corpos empoeirados e molhados de sangue empilharam-se sobre a agonia daqueles que assistiam. Estavam lavadas as honras de ambos, ainda que não tivessem mais utilidade para nada.

Figura 2 – André Vieira. Colagem Digital, 2018.



Fonte: Acervo Pessoal

No galope do novilho, o duelo entre o tiro e a navalha. Sangue, poeira, terra e dor. Não há mais vida, nem história pra contar.

...

Produzir arte a partir da memória é uma forma de pensar a verdade fragmentada pela própria memória, ou seja, *a verdade como um pouco de ficção e essa ficção, como um pouco de verdade editada*. A arqueologia das coisas que estão guardadas nas caixas e gavetas do nosso cérebro, permite fazer uma colagem imagética e textual de vivências que já não temos mais certeza se de fato existiram. Assim como o arqueólogo, que não está interessado apenas em explorar o passado, mas também em fazer um exercício para entender o presente, o artista por sua vez busca “esclarecer para além de sua técnica material, alguma coisa de essencial à atividade de nossa memória” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 129).

Atualizar o passado a partir das particularidades das suas imagens, o apresenta novamente no presente e nos faz pensar nas relações que essas imagens estabelecem com a nossa própria vida. Só há memória porque existe o presente, logo, as lembranças do passado passam a ser editadas e atravessadas por aquilo que somos hoje.

3. O DESCOBRIMENTO DAS FOTOGRAFIAS POLAROID

Imerso nas histórias que emergiam da memória a cada fotografia observada, descobri fatos a meu respeito que desconhecia e que até geraram um certo desconforto existencial. Como aquele dia em que eu, com apenas um ano de idade, fui sequestrado por Kazuo Nishimura, um japonês amigo da família, que arrependido, me trouxe de volta ao lar no final do mesmo dia em que me levara. Essa história começa a ser contada a partir da descoberta de uma série de 14 fotografias feitas com uma câmera Polaroid que pertencia ao Japonês e que estavam guardadas em diferentes lugares. Em várias dessas fotos minha imagem se fazia presente, sem que não houvesse de minha parte, nenhum resquício de memória sobre tais registros.

Figura 3 – Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

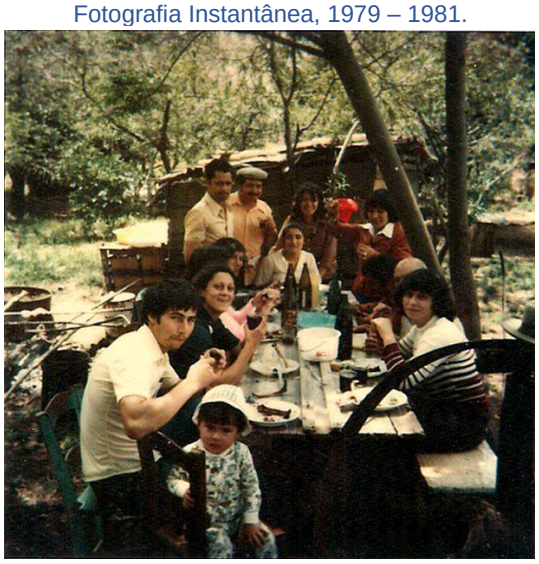
Fonte: Arquivo Pessoal

Começo apresentando as fotografias pela ordem de "descobrimento", interpolando a sequência das imagens com a narrativa relatada pelos meus familiares.

O menino que aparece nesta foto (Figura 3) sou eu[3], na época com aproximadamente um ano de idade. Esta fotografia foi tirada pelo Japonês no ano de 1980 em um campo de trigo que pertencia ao meu bisavô materno na cidade de São Gabriel, interior do Rio Grande do Sul. Segundo relatos, estávamos em um passeio que era feito anualmente à cidade natal de minha mãe. O Japonês havia levado todos em seu carro e sentia-se parte da família e a família por sua vez, o acolhia como se este fosse um de seus membros.

[3] Ao longo deste capítulo, as imagens e os relatos serão apresentados em primeira pessoa, pois sou eu quem conta as histórias que me foram contadas e que já aparecem editadas pela minha própria memória.

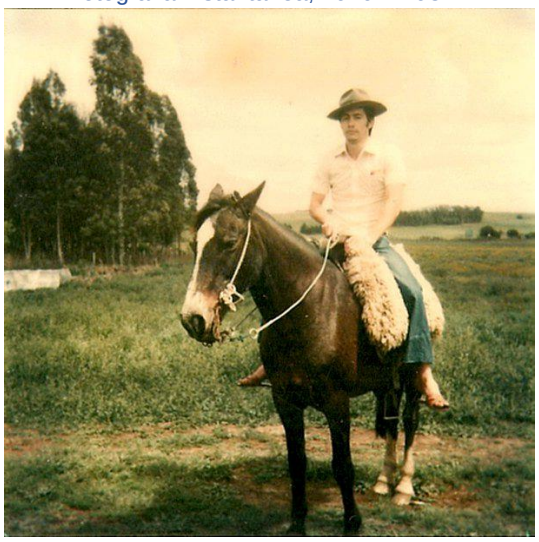
Figura 4 – Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.



Fonte: Arquivo Pessoal

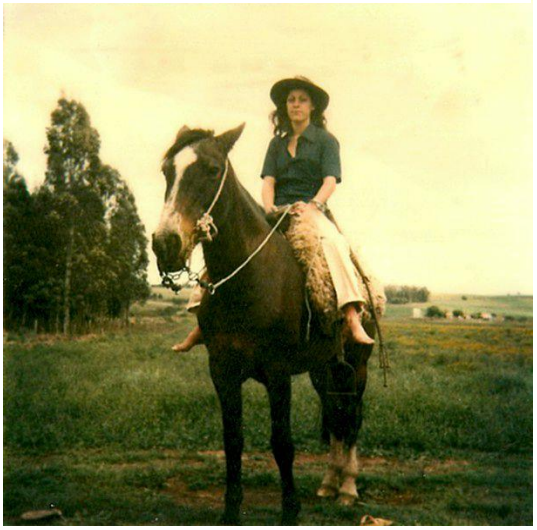
Meu bisavô sempre foi muito hospitaleiro e recebia as visitas com grandes churrascos que eram preparados na casa de campo, a casa de fora, como costumavam dizer. Na foto ao lado (Figura 4), também tirada pelo Japonês, estamos eu (de pijama e chapéu), o pai (roendo um osso), a mãe (com um copo na mão direita), a vó (ao lado esquerdo da mãe), uma das irmãs da vó (sentada à sua esquerda) o vô (em pé com camisa amarela), um dos tios da mãe (em pé com camisa laranja e boina) e a irmã mais nova do vô (sentada à direita com blusa listrada), que mais tarde descobri ser namorada do Japonês. As demais pessoas registradas na fotografia não foram reconhecidas.

Figura 5 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 6 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.



Fonte: Arquivo Pessoal

A fazenda de meu bisavô possuía uma grande área de plantação de trigo e arroz, além da criação de gado e cavalos. Todos adoravam cavalgar e o Japonês adorava fotografar. As duas fotografias acima (Figuras 5 e 6) mostram a mãe e o pai montando um dos cavalos da fazenda.

A casa de campo era grande, mas não possuía energia elétrica e nem água encanada. Nos dias de semana eram utilizados lamparinas e lampiões para iluminar

a casa. Os banhos eram tomados na cacimba ou no açude que ficavam próximos à residência, porém, quando chegavam visitas, meu bisavô ligava um conjunto de baterias que ficava no sótão e que abastecia a casa com iluminação e água quente.

Figura 7 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

A próxima fotografia a ser apresentada (Figura 7) foi tirada pelo Japonês em frente à casa de campo, logo na chegada da família à fazenda. Da esquerda para a direita estão meu tio (irmão da mãe), uma prima, uma das irmãs da vó, meu bisavô, a vó, o vô, uma desconhecida, a irmã do vô (namorada do Japonês), a mãe, o pai e eu.

Esta é a primeira fotografia (Figura 8) em que aparece o icônico Dodge Dart V8 vermelho etrusco, o carro do Japonês. Em uma época em que ter um fusquinha era luxo, Nishimura desfilava seu Dodge Dart 1975 empunhando uma câmera Polaroid, a sensação do momento. Na fotografia tirada pelo Japonês na fazenda, estão da esquerda para a direita, meu tio, um primo, eu, o pai e a mãe.

Figura 8 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 9 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

Eis que surge a primeira imagem (Figura 9) do japonês Kazuo Nishimura. Segundo relatos, ele adorava fotografar, mas não gostava de ser fotografado, no entanto, as fotografias que seguem contrariam essa informação. Neste registro, realizado pelo pai em frente ao campo de trigo da fazenda, estão da esquerda para a direita, o Japonês e a sua namorada, uma prima, a irmã da vó, a mãe, uma desconhecida, a vó, o vô, um primo e o meu bisavô comigo em seu colo.

Esta bela fotografia (Figura 10) já manchada pelo tempo, foi encontrada junto às coisas que pertenciam ao Japonês e apresenta a figura de um homem com estilo, que gostava de vestir-se bem e exibir seu carro. Embora a imagem contenha o nome de um estacionamento (Garage Umbú), o local é desconhecido. Em pesquisa no Google Maps, a sugestão do aplicativo apresenta o Hotel Umbu, na Avenida Farrapos em Porto Alegre, como possível local do registro, mas não há indícios visuais de que a fotografia tenha sido feita lá.

Figura 10 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

Na fotografia ao lado (Figura 11), mais uma vez o Japonês posa junto ao seu carro, desta vez em frente ao Estádio Olímpico Monumental, no bairro Azenha em Porto Alegre. A localização do registro deu-se pela identificação da bandeira do Grêmio no fusca branco estacionado à direita na imagem, assim como o desenho da estrutura do antigo estádio.

Figura 11 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 12 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

Os passeios eram frequentes em sua agenda e a foto de um animal na jaula (Figura 12), sugere uma visita ao Jardim Zoológico de Sapucaia do Sul. Segundo relatos, naquele dia, um domingo de primavera, o casal saiu cedo de casa a bordo do Dodge Dart vermelho para passear e conhecer os arredores de Porto Alegre e o Zoo foi um dos destinos daquele dia.

Figura 13 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

As quatro fotografias que seguem, revelam o lado profissional do Japonês. Esta primeira foto (Figura 13) é de um extenso terreno no Morro Santa Teresa em Porto Alegre. Com a ajuda de meu pai e de um teodolito[4], o Japonês mediu o terreno e afirmou que construiria naquela área um dos

[4] O teodolito é um instrumento de precisão óptico que mensura ângulos verticais e horizontais, aplicado em diversos setores como na navegação, na construção civil, na agricultura e na meteorologia.

maiores condomínios residenciais da cidade. A realização da construção é um fato que não pode ser afirmado, pela imprecisão do local do registro.

Conforme relatos, o Japonês era arquiteto, mas no seu cartão de visitas (Figura 14) - que foi encontrado junto às fotografias - a profissão informada era desenhista.

Figura 14 – Cartão de Visitas. Kazuo Nishimura

Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 15 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

Essa é a maquete (Figura 15) do conjunto residencial que Nishimura afirmava ter projetado para construir na área do Morro Santa Teresa. Essa maquete ficava na casa de aluguel do meu avô onde ele residia. Há relatos de que no escritório localizado em Porto Alegre, havia outra maquete parecida com esta. O Japonês havia prometido contratar o pai, que é marceneiro, para construir as maquetes dos próximos projetos. Dizia ter registro no Conselho Regional de Arquitetura e afirmava também, que possuía uma empresa registrada em seu nome, o que o autorizaria a empregar pessoas para trabalhar com ele. Nishimura prometeu, inclusive, que assinaria a Carteira de Trabalho Profissional do pai, fato este que nunca ocorreu.

Figura 16 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

Nesta fotografia (Figura 16) podemos ver parte de um dos condomínios que o Japonês dizia ter construído em uma praia de São Paulo. Percebe-se que o local é uma área de litoral pela areia ao redor do prédio e pelos galhos de coqueiros ao fundo. Porém, um olhar mais atento coloca em dúvida essa afirmativa. Ao ampliar o detalhe da garagem (Figura 17) podemos observar que os carros lá estacionados, parecem não ter vidros, lembrando miniaturas de plástico semelhantes a carrinhos de brinquedo da época.

Figura 17 – Detalhe Ampliado Digitalmente

Fonte: Acervo Pessoal

Na fotografia impressa esse detalhe não pode ser percebido. Mas seria possível no ano de 1979 criar essa imagem tão realista utilizando apenas uma maquete e uma câmera Polaroid?

Figura 18 - Kazuo Nishimura.
Fotografia Instantânea, 1979 – 1981.

Fonte: Arquivo Pessoal

A fotografia do mesmo prédio (Figura 18) tirada do ângulo oposto ao do detalhe anterior, é a mais intrigante de todas. A imagem de um condomínio residencial isolado na beira do mar tem as mesmas cores do detalhe da foto anterior. Inclusive, podemos perceber a presença do carro vermelho na garagem (Figura 19). Seria a fotografia de uma maquete registrada de um ângulo mais distante?

Figura 19 – Detalhe Ampliado Digitalmente

Fonte: Acervo Pessoal

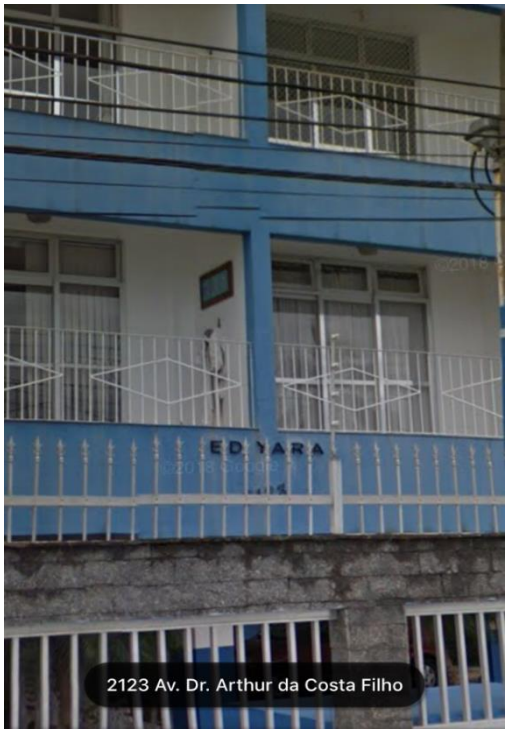
A resposta para essa pergunta talvez possa ser encontrada com a ajuda da tecnologia dos satélites. A partir da anotação datilografada em uma etiqueta autoadesiva (Figura 18) que estava colada na fotografia, fiz uma pesquisa no aplicativo Google Earth, a fim de localizar no mapa a tal construção.

O Condomínio Edifício Yara está localizado na Av. Dr. Arthur da Costa Filho, 2123, no centro da cidade litorânea Caraguatatuba em São Paulo. As imagens capturadas pelo aplicativo através do recurso *Street View*[5] mostram o prédio, pintado de azul e branco, com o mesmo número de andares daquele mostrado na fotografia, assim como a paisagem contendo dois morros e o mar à sua frente.

Na página seguinte, aparecem três capturas de tela (Figuras 20, 21 e 22) realizadas durante a pesquisa no aplicativo, que mostram mais detalhadamente essas informações. A impossibilidade de enquadrar a imagem com o mesmo ângulo da fotografia original, não permitiu uma análise mais precisa, mas as imagens capturadas são suficientes para fazer comparações entre os prédios e a sua localização.

[5] *Street View* é um recurso de geolocalização do aplicativo Google Earth que permite o usuário visualizar ruas por mapa ou imagem via satélite e se “movimentar” pelo percurso através de fotos panorâmicas que permitem a visualização em 360º na horizontal e 290° na vertical ao nível do solo.

Figura 20 – Captura de Tela de Street View



Fonte: Google Earth

Figura 21 – Captura de Tela de Street View

Fonte: Google Earth

Figura 22 – Captura de Tela de Street View

Fonte: Google Earth

Não há como afirmar a veracidade da construção dos prédios que aparecem nas fotos Polaroid, da mesma forma que não há como afirmar a verdade de nenhuma fotografia. No entanto, podemos observar que os fatos relatados pelos proprietários das fotos conferem autenticidade a algumas das imagens através da memória resgatada por elas. É importante salientar também que quando questionados sobre o

Japonês, os envolvidos na história diziam não lembrar de absolutamente nada a seu respeito, uma vez que se passaram quase 40 anos desde a sua aparição. Porém, ao mostrar as 14 fotografias tiradas com a câmera Polaroid de Nishimura, a memória dessas pessoas foi ativada, criando as narrativas relatadas e comprovando que ao longo do tempo “a câmera tem servido como ortopedia da memória biológica” (FONTCUBERTA, 2016. Doc. Eletrônico), despertando lembranças que se constituem a partir das imagens observadas.

O fato é que depois de aproximadamente um ano morando na casa de aluguel do meu avô, o japonês Kazuo Nishimura simplesmente sumiu, deixando para trás todos os seus pertences, com exceção do veículo Dodge Dart V8 e da câmera Polaroid. Ninguém sabe os motivos que o levaram a ir embora. Alguns dizem que fugiu por causa de dívidas adquiridas junto a lojas de construção, outros dizem que ele aplicava golpes financeiros por onde passava e partiu levando o valor recebido como entrada de alguma obra projetada e há ainda quem diga que Nishimura foi embora por conta de um coração partido, pois minha tia havia terminado o relacionamento com ele. Três meses após o seu desaparecimento, meu avô apropriou-se dos bens deixados por Nishimura, entre eles a mobília da casa, os projetos, algumas fotografias, todo o equipamento de desenho e uma máquina de escrever Olivetti Lettera 32, a qual utilizei durante todo o meu período escolar e que foi herdada por mim após o falecimento de meu avô, em maio de 2014.

Ao encerrar este capítulo percebi que não foi eu quem descobriu as fotografias Polaroid, foram elas que me descobriram.

4. A COLAGEM COMO NARRATIVA, O TEXTO COMO COLAGEM

Recortar e colar a fim de obter uma nova imagem com um resultado que impossibilite visualmente a percepção da ação da tesoura e da cola, empreende uma tarefa de delicadeza e precisão. Mas é no intervalo existente entre essas duas ações que as ideias se formulam, estabelecendo os critérios de desenvolvimento da narrativa. Os fragmentos soltos sugerem novas formas de contar determinada história e criam possibilidades de ilustrar ou não aquilo que se está contando. É a justaposição das figuras, denominada por Fernando Fuão como encontro, que vai liberar as mesmas do seu contexto anterior para realizar as aproximações de composição da nova narrativa, conforme afirma o autor no livro “A *collage* como trajetória amorosa”:

> A metáfora dos encontros tem a função de conectar fragmentos, figuras, espaços, tempos e culturas completamente diferentes. A *collage*, enquanto lugar dos encontros, obriga as figuras recortadas a narrarem outras histórias, muitas vezes distintas daquelas a que foram destinadas a representar originalmente. (FUÃO, 2011, p. 52).

As colagens surrealistas do pintor alemão Max Ernst (Brühl, 1891-1976) são bons exemplos de colagens que, ao mesmo tempo em que escondem a ação da tesoura e da cola, deixam à mostra a montagem dos fragmentos recortados. Essa forma de reorganizar elementos tão distintos contribui na construção de uma narrativa fantástica e interpretativa, como as ilustrações (Figuras 23 e 24) feitas para um de seus três romances, "*Une semaine de bonté ou Les sept elements capitaux"* (Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais, 1934) em que usa recortes de catálogos comerciais, livros científicos, romances populares, memórias, etc. para criar 182 colagens de figuras humanas misturadas à seres mitológicos e animais. Ernst "interfere numa imagem global, da qual modifica seu significado originário graças à inserção de elementos provenientes de outros contextos" (FABRIS, 2010, p. 155).

Figura 23 – Max Ernst - Une Semaine de Bonté – Colagem, 1934.

Fonte: AbeBooks

Figura 24 – Max Ernst - Une Semaine de Bonté – Colagem, 1934**.**

Fonte: AbeBooks

Ao analisar as obras de Max Ernst, percebi que esse era um bom caminho a seguir na produção das ilustrações de meus textos. Embora ocultasse o ato da tesoura e da cola, em seu trabalho o artista deixava explícita a técnica de colagem. Ou seja, as colagens e intervenções digitais que eu fizesse com as fotografias, não precisariam esconder as aparências que constituíam a criação das narrativas. Desta forma, elaborei um processo de produção que se baseava na colagem digital a partir das histórias que as fotografias antigas

sugeriam. O exercício arqueológico de descobrir fotografias esquecidas pode ser vinculado à colagem no seu sentido inverso, pois as histórias descolam-se das imagens e produzem novas narrativas visuais.

Figura 25 - André Vieira. Colagem Digital, 2018.

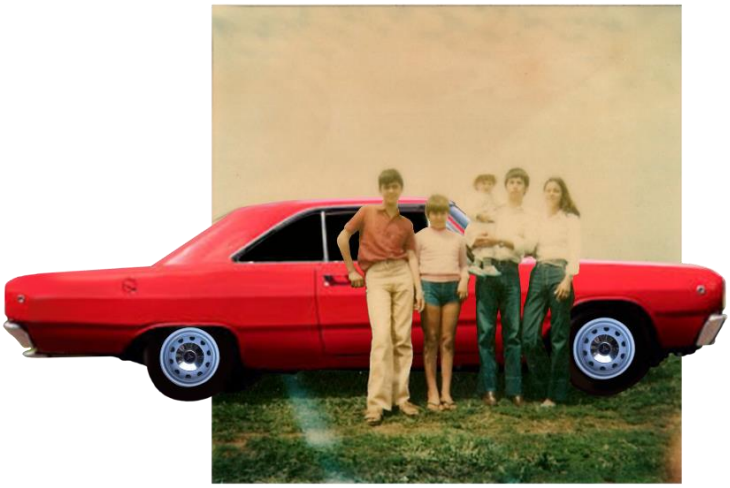
Fonte: Acervo Pessoal

Na tentativa de produzir imagens que pudessem ilustrar o texto escrito, experimentei produzir algumas colagens digitais (Figuras 25, 26 e 27) utilizando as fotografias Polaroid digitalizadas e recortes de elementos retirados de imagens capturadas na internet através do aplicativo de busca Google Imagens. Para isso, transferi os arquivos para um Apple iPad II e utilizei o aplicativo de edição de imagens Procreate e, para recortar as figuras com maior precisão, utilizei uma caneta para tela capacitiva[6] Adonit Jot Pro.

Figura 26 - André Vieira. Colagem Digital, 2018.

Fonte: Acervo Pessoal

Figura 27 - André Vieira. Colagem Digital, 2018.



Fonte: Acervo Pessoal

Porém, é necessário salientar que a tentativa de produzir colagens a partir das fotografias para ilustrar o texto, não surtiu o efeito desejado. Penso que, a harmonia que deveria existir entre as colagens digitais e o texto foi desfeita pelas próprias

[6] Telas capacitivas são aquelas que transmitem as correntes elétricas através de eletrodos que ficam logo atrás do vidro frontal do dispositivo.

fotografias Polaroid, pois percebi que a colagem inicialmente pretendida, já existia na origem das fotos instantâneas e foi produzida pelo personagem principal da história há mais de 39 anos. Quando organizou os elementos que compõem a colagem imagética de algumas das fotografias, Kazuo Nishimura entregou as ilustrações prontas para a história que seria contada décadas depois.

Ao apropriar-me das fotografias Polaroid produzidas por Nishimura no final dos anos 70, tomei posse de uma colagem que ele próprio fazia com os fragmentos de sua vida. Uma vida feita de manipulações fotográficas, montagens visuais, lugares fictícios, aventuras e principalmente, uma vida feita por colagens de recortes de outras vidas. Qualquer tentativa de construir uma nova colagem em cima de suas fotos seria frustrada, pois nenhuma montagem, ainda que digital, poderia superar a potência visual de suas imagens. O conto havia sido criado com referência nas fotos Polaroid originais, o que consequentemente já as colocava em perfeita harmonia com o texto.

5. O FLERTE DA ARTE COM A LITERATURA

A história do japonês Kazuo Nishimura merecia uma escrita que possibilitasse ao leitor, navegar pelas lacunas abertas pelo próprio personagem em sua vida real. A sua existência ainda provoca incertezas naqueles que conviveram com ele e naqueles que apenas ouvem a narrativa de suas aventuras. A busca por uma escrita mais solta e livre do que pudesse limitar as interpretações do texto, passou pela leitura de livros escritos por artistas que tratam justamente dessa liberdade de entendimento.

Uma das principais referências literárias é a obra **A estrada que não sabe de nada** (2012), em que as autoras gaúchas Ana Flávia Baldisserotto (Caxias do Sul, 1972) e Maria Helena Bernardes (Porto Alegre, 1966) relatam as experiências vividas durante o período de dois anos em que reservaram pelo menos um dia da semana para, juntas, tocar com os pés as paisagens que normalmente viam apenas de passagem através das janelas dos ônibus ou dos carros. A epopeia das duas amigas foi narrada em forma de novela e publicada em capítulos contínuos, produzindo uma sequência linear, porém, deixando espaços que são capazes de alimentar a imaginação dos leitores. Destaco o excerto que segue, dando ênfase a uma dessas lacunas:

> Algo triste aconteceu: aos quatro meses, Cinco de Janeiro sofreu um acidente fatal, deixando o Menino aos prantos e a nós duas inconsoláveis, diante de sua dor pela perda do bichinho. [...] Como um dia de felicidade tão intensa pôde terminar nessa tragédia? Como a morte de um bebê pode acontecer de forma tão banal? (BALDISSEROTTO; BERNARDES, 2012, p. 234-235).

Em nenhum momento, a sequência da narrativa descreve a forma como o filhote de pônei Cinco de Janeiro morreu, no entanto, a sensação de perda e a curiosidade provocada pela falta desta informação, deixam um vazio que pode ou não, ser ocupado pela imaginação do leitor. Em "Um Conto Japonês", procurei utilizar esse recurso de recorte do texto para provocar o mesmo efeito de incerteza sobre os acontecimentos relatados.

Figura 28 – A estrada que não sabe de nada, 2012, p. 113.

O chão estava lamacento, como toda a paisagem. As máquinas do terreno vizinho estavam em silêncio.

Alguns minutos se arrastaram e, finalmente, o Dono da Pônei chegou. Parecia agitado, falando rápido e cumprimentando a todos com simpatia, especialmente o Menino do Pônei, a quem ansiava por recomendar os cuidados devidos à mascote. Levou-nos ao fundo do quintal, onde, no interior de uma garagem de poucos metros, encontramos a pônei observando curiosa a movimentação. Visivelmente emocionado, o homem começou a listar suas qualidades: era carinhosa e mansa como um cachorrinho, mas sabia, também, ser sapeca, revirando latas de lixo e devorando seu conteúdo, o que exigia atenção.

Contou que conversava diariamente com o animalzinho e que este o compreendia perfeitamente, sendo uma companhia afável a qualquer momento. Ele mantinha a mão sobre o focinho da égua, em um carinho repetitivo. Aos poucos, voltou-se apenas para ela, como se não houvesse mais ninguém ali, repetindo as palavras "meu bebê, meu bebê", até que elas se embargaram em um soluço descontrolado. O homem desabou. Escondendo o rosto contra a palma da mão, chorou copiosamente. Estávamos mortificadas, a situação abria uma chaga insustentável na tarde chuvosa. Por cima de seus soluços, balbuciamos algo sobre "cancelar o negócio", enquanto a Dona da Pônei tentava restaurar a ordem, consolando e induzindo o marido a resignar-se com a decisão:

– Tu sabes que vai ser melhor para ela – repetia.

113

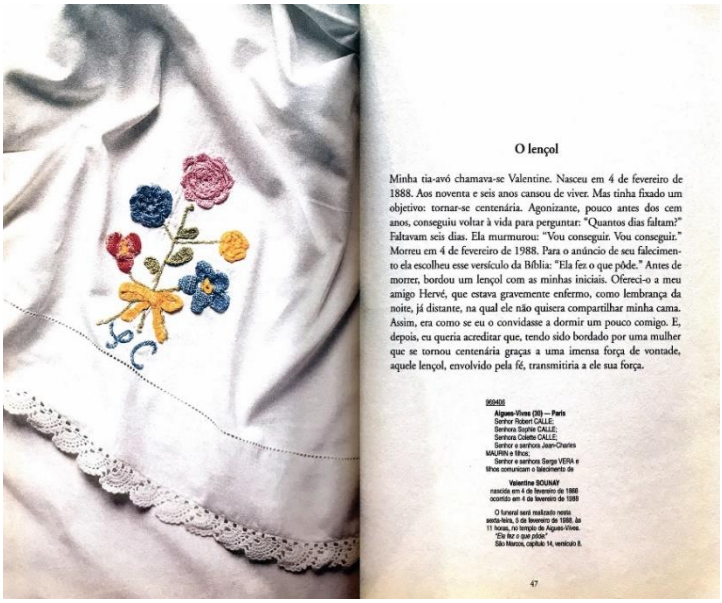
Fonte: Arquivo Pessoal

Percebe-se ainda que, a narrativa das autoras apresenta uma riqueza de detalhes que consegue ilustrar precisamente os ambientes visitados e as características das pessoas e animais que cruzaram os seus caminhos. Penso que, as ilustrações do livro (Figura 28) feitas com recortes das fotografias produzidas naqueles lugares, não sejam tão necessárias na composição de imagem e texto, pois parecem servir como descrição de uma narrativa, que já é descritiva. Ao produzir as colagens com recortes das fotografias Polaroid para ilustrar o conto, penso ter operado com esse mesmo tipo de recurso visual, porém, mais tarde, considerei mais potente trabalhar com uma certa riqueza de detalhes dentro do texto, para dar visualidade à narrativa.

Outro importante referencial da pesquisa é o livro **Histórias Reais** (2009) da fotógrafa francesa Sophie Calle (Paris, 1953), que relata experiências autobiográficas. A artista escreve pequenos textos baseados nas fotografias e conduz o leitor a várias de suas aventuras pessoais, porém deixando dúvida se os relatos são reais ou inventados.

Na obra de Calle, é o texto que ilustra a fotografia (Figura 29) e não o contrário, como frequentemente acontece. Foi a partir dessa observação, que passei a pensar a escrita de “Um Conto Japonês” como a principal colagem artística do trabalho e não as colagens digitais produzidas com as fotografias de Nishimura.

Figura 29 – Histórias Reais, 2009, p. 46 e 47.



O lençol

Minha tia-avó chamava-se Valentine. Nasceu em 4 de fevereiro de 1888. Aos noventa e seis anos cansou de viver. Mas tinha fixado um objetivo: tornar-se centenária. Agonizante, pouco antes dos cem anos, conseguiu voltar à vida para perguntar: "Quantos dias faltam?" Faltavam seis dias. Ela murmurou: "Vou conseguir. Vou conseguir." Morreu em 4 de fevereiro de 1988. Para o anúncio de seu falecimento ela escolheu esse versículo da Bíblia: "Ela fez o que pôde." Antes de morrer, bordou um lençol com as minhas iniciais. Ofereci-o a meu amigo Hervé, que estava gravemente enfermo, como lembrança da noite, já distante, na qual ele não quisera compartilhar minha cama. Assim, era como se eu o convidasse a dormir um pouco comigo. E, depois, eu queria acreditar que, tendo sido bordado por uma mulher que se tornou centenária graças a uma imensa força de vontade, aquele lençol, envolvido pela fé, transmitiria a ele sua força.

969408

Aigues-Vives (30) — Paris
Senhor Robert CALLE;
Senhora Sophie CALLE;
Senhora Colette CALLE;
Senhor e senhora Jean-Charles MAURIN e filhos;
Senhor e senhora Serge VERA e filhos comunicam o falecimento de

Valentine SOUNAY
nascida em 4 de fevereiro de 1888
ocorrido em 4 de fevereiro de 1988

O funeral será realizado nesta sexta-feira, 5 de fevereiro de 1988, às 11 horas, no templo de Aigues-Vives.
"Ela fez o que pôde."
São Marcos, capítulo 14, versículo 8.

47

Fonte: Arquivo Pessoal

No livro do escritor alemão W. G. Sebald (Wertach, 1944-2001), encontrei as melhores respostas para solucionar as questões relacionadas às ilustrações do trabalho. Em **Os Emigrantes** (2009), um romance misto de ficção e memória, o narrador produz um entrelaçamento entre quatro narrativas longas sobre quatro vidas despedaçadas por acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial, mas que nem sempre tem uma relação direta e evidente. Sebald utiliza-se de fotografias sem nenhum tipo de intervenção artística (Figura 30), espalhadas ao longo das páginas para ilustrar essas narrativas e, às vezes, contrapor o texto, multiplicando e intensificando os seus sentidos. Segundo Lavorati e Umbach (2016):

Figura 30 – Os Emigrantes, 2009, p. 54.

da felicidade na infelicidade e se achava tão assustadoramente magra que parece quase ter atingido o ponto de fuga corpóreo.

Mme. Landau não soube me dizer ao certo o que foi feito de Helen Hollaender. Paul, disse ela, manteve a respeito um silêncio obstinado, talvez porque, assim ela supunha, fosse atormentado pela ideia de lhe ter faltado e tê-la deixado na mão. Pelo que ela própria pudera averiguar, porém, restava pouca dúvida de que Helen e sua mãe haviam sido deportadas num desses comboios especiais que partiam das estações de Viena antes da alvorada, provavelmente com destino a Theresienstadt como primeira parada.

Assim, pouco a pouco, a vida de Paul Bereyter emergia do segundo plano. Mme. Landau não ficou nem um pouco surpresa que, embora eu viesse de S. e soubesse como eram as coisas na cidade, me tivesse passado despercebido o fato de o velho Bereyter ser um chamado meio-judeu, e Paul, em consequência, somente três quartos ariano. Você sabe, ela me disse numa de minhas visitas a Yverdon, você sabe, a meticulosidade com que essa gente, nos anos depois da guerra, calava sobre tudo, guardava se-

54

Fonte: Arquivo Pessoal

> Assim, o narrador, em suas andanças pela Europa e em sua preocupação com a memória, “retoma” histórias pessoais, documentos, fotos, mapas, datas e incorpora essas informações à representação ficcional construindo uma narrativa de tom realista. [...] É necessário ainda pontuar que os livros de Sebald são todos construídos a partir da interação entre prosa e imagem. Linguagem verbal e não verbal se misturam, se complementam e também se negam, numa prosa que se constrói justamente no território difuso das fronteiras entre a ficção e o real. Nesse sentido, as imagens também são um recurso estético importante de representação. (LAVORATI; UMBACH, 2016, Doc. Eletrônico).

Na obra, Sebald também utiliza as fotografias para produzir uma narrativa não verbal e complementar o texto visualmente. No conto, procurei dar às fotografias Polaroid uma função de referência ao que estava sendo contado, porém, sem estabelecer um critério ilustrativo, ou seja, ainda que o texto tenha sido criado a partir dos fragmentos de memória despertados pelas fotos, um não precisa necessariamente do outro para existir dentro do livro. Neste sentido, a harmonia visual existente entre escrita e imagem é o que tensiona o tom realista que pretendi dar ao conto. Uma mistura de ficção e realidade, que juntas procuram construir uma literatura que motive a curiosidade pelo desconhecido.

Pensar em um trabalho de artes visuais apresentado como um objeto literário, nos faz refletir sobre um híbrido de artista visual e escritor e nos coloca em dúvida sobre o que pertence à arte e o que pertence à literatura na composição de um livro. Seria habitual pensar que o artista seria responsável pela arte visual do trabalho, enquanto que o texto ficaria por conta do escritor, no entanto, este trabalho demonstra que nem sempre esses papéis têm lugares definidos. A construção de um texto que foi baseado na ideia de recorte e colagem de imagens, apresentou-se como uma forma de pensamento artístico a serviço de uma escrita literária e essa escrita por sua vez, apresentou-se como um objeto de arte.

A arte flertando com a literatura, expressão que origina o subtítulo da monografia, nasceu durante a pré-banca deste Trabalho de Conclusão de Curso e deu fôlego para a sua continuidade e decisão de estabelecer o texto “Um Conto Japonês” como o trabalho poético da pesquisa. Entendi, a partir dessa expressão, que a forma de lidar com a literatura na construção do texto, estabeleceu-se como um ato artístico não só pela técnica de colagem usada como analogia e sim por uma certa “tentação” que as artes visuais exercem sobre a literatura e vice-versa.

Depois de recortar fragmentos de memórias alheias e reorganizá-los em uma colagem textual, a cola utilizada para uni-los foi a ficção criada por aquilo que não aconteceu. A memória que eu não tinha auxiliou na montagem dos fragmentos, servindo para fixar os relatos dos meus familiares em uma grande colagem ficcional.

Não lembrar de nenhum dos acontecimentos registrados nas fotografias parece um tanto estranho, quando a base da escrita é a memória despertada por elas. Mas escrever uma memória fictícia a partir de fragmentos de outras memórias que já foram editadas pelo tempo, é uma forma de fazer arte com aquilo que está longe e ao

mesmo tempo está perto, pois é no espaço existente entre o encontro do esquecimento (passado) com a lembrança (presente) que acontecem as edições que dão origem a uma nova narrativa.

Escrever o conto foi como se eu estivesse revivendo algo que não havia vivido, pois eu estava contando histórias sobre mim mesmo com palavras de outras pessoas. Aquilo que de certa forma não deixa de ser uma visita a um passado desconhecido, foi uma experiência que revelou o quanto de nós mesmos não lembramos mais e o quanto de edição existe naquilo que ainda lembramos. A memória de quem conviveu com Kazuo Nishimura foi despertada pelas fotografias dele, enquanto que a minha memória foi criada por essas imagens.

6. O PROJETO GRÁFICO DO LIVRO

A estrutura física, o material de impressão e a diagramação do livro foram pensadas a partir das especificidades do texto e das fotografias instantâneas, que ilustram a obra.

O tamanho das páginas, estabelecido em 14 cm x 14 cm, deve-se ao tamanho original das fotografias Polaroid que medem 10,8 cm x 8,9 cm. Uma vez que as fotos haviam sido digitalizadas, ampliá-las faria com que perdessem resolução e por este motivo optei por definir as medidas das páginas do livro ao tamanho original das fotos, mantendo uma área de escape de pelo menos 2 cm nas bordas (Figura 31).

Figura 31 – Um Conto Japonês, 2018, p. 40 e 41.

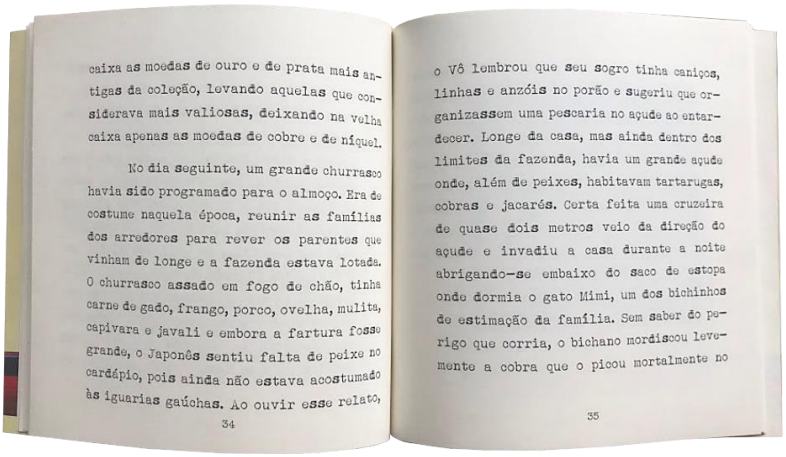
Fonte: Arquivo Pessoal

O texto foi composto em Albertsthal Typewriter, uma fonte que simula a tipografia de uma máquina de escrever Olivetti Lettera 32, como a do japonês Kazuo Nishimura. A intenção de utilizar a aparência da escrita da máquina em nada tem a

ver com um resgate visual da época, mas com fazer referência a um objeto afetivo que permanece na família por quase quatro décadas e que também é citado no conto.

A escolha do papel Pólen Bold para produzir o miolo do livro (Figura 32), deu-se pela sua tonalidade amarelada que reflete menos a luz e torna a leitura mais confortável aos olhos. Sua escolha deu-se também pela gramatura (90 g), que atribuiu maior robustez ao livro que somou 70 páginas.

Figura 31 – Um Conto Japonês, 2018, p. 34 e 35.



caixa as moedas de ouro e de prata mais antigas da coleção, levando aquelas que considerava mais valiosas, deixando na velha caixa apenas as moedas de cobre e de níquel.

No dia seguinte, um grande churrasco havia sido programado para o almoço. Era de costume naquela época, reunir as famílias dos arredores para rever os parentes que vinham de longe e a fazenda estava lotada. O churrasco assado em fogo de chão, tinha carne de gado, frango, porco, ovelha, mulita, capivara e javali e embora a fartura fosse grande, o Japonês sentiu falta de peixe no cardápio, pois ainda não estava acostumado às iguarias gaúchas. Ao ouvir esse relato,

34

o Vô lembrou que seu sogro tinha caniços, linhas e anzóis no porão e sugeriu que organizassem uma pescaria no açude ao entardecer. Longe da casa, mas ainda dentro dos limites da fazenda, havia um grande açude onde, além de peixes, habitavam tartarugas, cobras e jacarés. Certa feita uma cruzeira de quase dois metros veio da direção do açude e invadiu a casa durante a noite abrigando-se embaixo do saco de estopa onde dormia o gato Mimi, um dos bichinhos de estimação da família. Sem saber do perigo que corria, o bichano mordiscou levemente a cobra que o picou mortalmente no

35

Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 32 – Um Conto Japonês, 2018, Capa.

Fonte: Arquivo Pessoal

Por fim, a capa do livro (Figura 32), que foi ilustrada com a fotografia da maquete do Condomínio Edifício Yara e composta por Papel Cartão (300 g) com aplicação de Prolam Fosco, uma película plástica que produziu um acabamento gráfico sem brilho e com toque aveludado.

Considerei importante salientar as especificações técnicas de produção do livro físico, por ter sido este um processo que fez parte desta pesquisa em poéticas visuais. Buscar a melhor forma de apresentação do objeto artístico resultante dos estudos empreendidos, é valorizar todo o caminho percorrido e toda a energia despendida, assim como uma forma de respeito com o leitor da obra, que terá em mãos um objeto produzido com qualidade. Outra consideração importante é a referência que estas especificações podem dar a futuras pesquisas relacionadas à construção e produção de uma obra literária e visual.

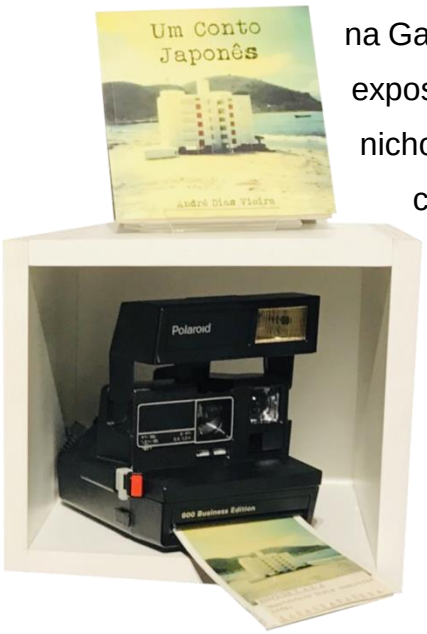


Figura 33 - Um Conto Japonês, 2018, Objeto de Exposição.

Fonte: Arquivo Pessoal

Durante o período de apresentação da banca final do Trabalho de Conclusão de Curso, na Galeria de Arte Loide Schwambach – FUNDARTE, o livro foi exposto apoiado em um pequeno suporte de acrílico sobre um nicho branco fixado na parede, contendo no seu interior uma câmera fotográfica Polaroid 600 Business Edition acompanhada da fotografia instantânea que deu origem à capa da obra. A câmera fotográfica, nesta composição, teve a funcionalidade de um objeto de referência sobre as fotografias instantâneas que ilustram o livro. A opção por esta forma de exposição deu-se tanto pelo formato físico do livro (quadrado) como pela neutralidade atribuída pelo nicho branco, que serviu como uma extensão da parede branca da galeria.

7. ESCREVER NÃO É FÁCIL, MAS É BOM

Escrever um Trabalho de Conclusão de Curso empreende um ritmo alucinado de leituras complementares, escritas, reescritas e uma intensa produção de trabalhos visuais e pensamentos que são analisados, discutidos e colocados em consonância com a pesquisa. Enfim, é necessário percorrer todos os estágios da graduação e revisitar alguns lugares onde tenhamos tocado algo parecido com o que está sendo pesquisado para só então, assentar a poeira e trabalhar com tranquilidade e segurança. Doce ilusão!

Uma pesquisa não empreende trabalhar com aquilo que já se sabe, mas sim, caminhar em um ambiente desconhecido onde cada descoberta é somada à outra e mais outra e mais outra. Por mais que eu tentasse me agarrar em bases que eu já havia construído, mais eu me dava conta de que eu deveria era construir mais. Construir coisas novas e não apenas me apoiar em pilares já erguidos. Ao longo dos quatro anos da graduação em Artes Visuais: Licenciatura, vi-me caminhando nesses lugares desconhecidos, sempre tentando aprender e me adaptar aos ambientes em que estava inserido, entre eles a universidade, os espaços de exposição e principalmente as escolas, onde pude vivenciar a docência em seu estado natural.

Porém, hoje percebo que esse aprendizado não acaba, não é absoluto e os ambientes são frequentáveis e não adaptáveis. Estudar arte me faz pensar e viver e não apenas aceitar e existir.

Escrever um livro era um sonho de infância. Logo que terminei o segundo grau, fui aprovado no vestibular para o curso de Letras, porém, não cheguei a ingressar na universidade. Alguns anos depois, já familiarizado com as artes, optei pelo curso de Artes Visuais, mas em nenhum momento durante a graduação, passou pela minha cabeça escrever um livro como trabalho de conclusão. A ideia de livro estava adormecida na memória.

Para produzir o Trabalho de Conclusão de Curso, foram aproximadamente seis meses de pesquisa e, por não ter seguido uma linha poética durante a graduação, foi difícil escolher um tema específico para trabalhar. No início, pensava em realizar trabalhos relacionados aos objetos tradicionais das artes visuais, como o desenho, a pintura, a fotografia, o vídeo, entre outros. Mas durante o processo de pesquisa, deparei-me com situações que me levaram a escrever sobre determinadas coisas para poder entendê-las. Assim ocorreu com as fotografias Polaroid, que não faziam tanto sentido para mim sem o relato dos meus familiares. A organização dos relatos sobre as fotografias em forma de texto fez despertar a ideia de livro, que só foi percebida algum tempo depois, quando o conto que ainda não era para ser um conto, já estava escrito.

Ver, ouvir, escrever, ler, parar, voltar, ouvir novamente, recortar, colar... e reescrever, são verbos de ações que construíram este trabalho e que me acompanharam ao longo de um processo que não merece um encerramento formal e muito menos a palavra “conclusão” intitulando o último capítulo da monografia. Talvez “considerações finais”, fosse uma expressão mais amena, mas essa também me parece que coloca um ponto final em um lugar inapropriado. Não há final, logo não há ponto. É difícil escolher as palavras para dizer aquilo que não se quer dizer. Como diria uma certa professora, “escrever não é fácil, mas é bom”.

REFERÊNCIAS

BALDISSEROTTO, Ana Flávia, BERNARDES, Maria Helena. **A estrada que não sabe de nada**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012.

CALLE, Sophie. **Histórias reais**. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2009.

CAMARGO, Gustavo**. Sobre o conceito de verdade em Nietzsche.** Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche. Documento Eletrônico, 2008. Disponível em: <http://www.academia.edu/8471697/Revista_Trágica_estudos_sobre_Nietzsche_Vol.1_no2> Acesso em 07 set. 2018.

DAVIES, Richard. **Une Semaine de Bonté – Max Ernst's Surreal Masterpiece**. Documento Eletrônico, 2018. Disponível em: <https://www.abebooks.co.uk/books/rarebooks/ernst-surrealism-art/une-semaine-bonte.shtml> Acesso em: 15 ago. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Toda imagen es una manipulación**. Documento eletrônico, 2018. Disponível em: <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Georges-Didi-Huberman-Toda-imagen-es-una-manipulacion/11874 > Acesso em: 08 set. 2018.

FABRIS, Annateresa. **Os folhetins perversos de Max Ernst**. Documento Eletrônico, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/274670250_Os_folhetins_perversos_de_Max_Ernst_doi1050072175-79172010v15n1p154>. Acesso em: 14 ago. 2018.

FONTCUBERTA, Joan. **A Caixa de Pandora: A fotografia depois da fotografia**. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2014.

_____. **A pós-fotografia explicada aos macacos**. Tradução de Luiza Rabello. Documento Eletrônico, 2016 Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73711 Acesso em: 28 set. 2018.

FUÃO, Fernando Freitas. **A collage como trajetória amorosa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

LAVORATI, Carla, UMBACH, Rosani Ketzer. **Diáspora e violência em Os emigrantes, de W. G. Sebald**. Documento Eletrônico, 2016. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/eventos/sulletras/PDF/Carla-Lavorati.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2018.

SEBALD, W. G. **Os Emigrantes: quatro narrativas longas**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.