



As paredes da memória: releituras de espaço/tempo pela montagem

***Los muros de la memoria: relecturas del
espacio/tiempo a través del montaje***

***The walls of memory: re-readings of
space/time through montage***

Gabriel Girnos Elias de Souza

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Brasil.

gabrielg@ufrj.br

Ana Luiza Rodrigues Gambardella

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica-RJ, Brasil.

anagambardella@ufrj.br

Michel Sant'ana Massolar da Silva

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica-RJ, Brasil.

michel_reev@hotmail.com

Resumo

Considerando relações entre memória, espaço e fotografia, o texto analisa o conjunto de sequências de imagens compósitas geradas para um trabalho de graduação em arquitetura e urbanismo. A partir da noção de “montagem cronotópica”, examina-se aqui como tais sequências produziram sínteses de relatos e acervos fotográficos familiares, expressando visualmente as vivências pregressas de um lar.

Palavras-Chave: Memória. Espaço (Estética). Montagem (Fotografia). Família. Arquitetura doméstica.

Resumen

Considerando las relaciones entre memoria, espacio y fotografía, aquí se analiza un grupo de secuencias de imágenes compuestas generadas para un trabajo de pregrado en arquitectura. A partir de la noción de “montaje cronotópico”, es examinado cómo dichas secuencias produjeron síntesis de historias y colecciones fotográficas de familia, expresando visualmente las experiencias previas de un hogar.

Palabras-Clave: Memoria. Espacio (Estética). Montaje (Fotografía). Familia. Arquitectura doméstica.

Abstract

Considering relations between memory, space and photography, this paper analyses a set of sequences of composite images made for an undergraduate thesis of architecture. Working with the notion of “chronotopical montage”, here we examine how such sequences produced a syntheses of family reports and of photographic collections, graphically expressing the past experiences of a home.

Keywords: Memory. Space (Aesthetics). Montage (Photography). Family. Domestic architecture.

INTRODUÇÃO

Há apenas um século, mesmo entre as famílias mais abastadas seria uma raridade pensar em álbuns fotográficos sistematizados mostrando o crescimento das crianças, festas de aniversário ou encontros dominicais. Décadas depois, álbuns de viagens e cadernos organizados dos melhores momentos dos membros da família já eram itens comuns, indispensáveis para visitas a um café da tarde na casa de amigos. E hoje, com a desmaterialização digital da fotografia e a conectividade globalizada das redes, convivemos com a possibilidade de capturar imagens em qualquer momento e ocasião do dia e imediatamente disponibilizá-las não apenas à família e amigos, mas para todo o mundo.

De fato, o registro fotográfico tem estado inevitavelmente imbricado a nosso processo mnemônico individual e coletivo há gerações. A efetividade de uma figura poética como a "parede da memória" de Belchior em *Como nossos pais* (1976), por exemplo, só poderia ser compreendida no contexto de uma normalização e universalização da fotografia na vida cotidiana. Por outro lado, essa metáfora do cantor cearense também é interessante por, de certa maneira, pressupor uma fisicalidade e uma espacialidade da memória – ou, em outras palavras, uma *estrutura anterior* sobre a qual se organizam e exibem os “quadros” mnemônicos. E essa estrutura outra da memória é também uma seleção e uma reconstrução constante; as imagens, os objetos e a

própria materialidade dos espaços que ancoram as lembranças do passado recente são desde sempre atravessadas por um processo de edição.

A despeito de sua dimensão maquínica, a fotografia nunca é puramente neutra ou mecânica: desde sua produção até seu contexto de fruição, está sempre impregnada de ações interpretativas. Mas o que dizer de operações expressivas feitas a partir da fotografia, como a colagem, a montagem, a composição gráfica e mesmo a edição de imagens? Os meios digitais viabilizaram um crescente e facilitado acesso da população a tais processos, ocasionando uma multiplicação destes nas redes virtuais e, portanto, na cultura cotidiana (de maneira análoga a como a própria fotografia foi sendo largamente popularizada no decorrer do século XX). Tendo em vista tal contexto, é tanto mais interessante questionar que potenciais esses recursos podem trazer para a reelaboração, o reexame e a reinterpretação da memória fotográfica.

Neste texto, examinaremos um conjunto de produtos gráficos – sequências de imagens compósitas digitais geradas por montagem – advindas de uma experiência de contato e reelaboração de memórias familiares inscritas em um espaço físico. Uma experiência surgida a partir do campo da arquitetura e que, para expressar presenças e ausências da relação entre tempo e espaço, tomou como matéria-prima a fotografia e, como método, adaptou um procedimento gráfico de montagem desenvolvido originalmente no contexto das histórias em quadrinhos. Tal procedimento, por sua vez, será aqui designado por “montagem cronotópica”.

FOTOGRAFIA COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA

O inventário teve início em 1839, e, desde então, praticamente tudo foi fotografado, ou pelo menos assim parece. (SONTAG, 2004, p. 13)

O surgimento da fotografia no século XIX modificou nossa relação com as imagens de forma profunda e permanente. Para nós, nascidos após a consolidação da fotografia como meio de comunicação, é mesmo difícil imaginar uma relação na qual a imagem não ocupe constantemente nosso dia a dia – com retratos de familiares, festividades, lugares visitados e eventos das mais diversas qualidades. Ao propiciar novas formas de representação e ser acompanhado de disponibilidade e abundância inéditas, o aparato fotográfico transformou nossa percepção do mundo; como apontou Susan

Sontag, nossa vivência do mundo passou a estar vinculada a uma antologia de imagens, causando a sensação de que "podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça" (2004, p. 13).

Para além de sua extrema disponibilidade, a importância sociocultural da fotografia se deve à natureza indicial de sua técnica. Barthes (2012) denominou esse valor de o "isso-foi" da fotografia: a noção de que algo esteve em frente à câmera fotográfica em um determinado espaço e tempo, estabelecendo assim uma relação de contiguidade entre a fotografia e aquilo que é fotografado. Obviamente, as pretensões de "veracidade" mimética da fotografia já foram largamente desmontadas; como disse Sontag (2004, p. 17), fotografias são tão interpretativas quanto pinturas e desenhos. Ainda assim, sua condição indicial mantém viva sua importância na construção da memória coletiva.

[...] a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação da existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 1993, p. 53).

Nos acervos fotográficos familiares, a criação de significados se apropria do índice que a fotografia representa: um trecho de memória que se constitui no formato fotográfico e que forma uma narrativa de um conjunto de pessoas. Essas imagens, por sua vez, também criam uma didática do olhar que classifica os lugares, as pessoas e as situações que devem ser fotografadas, fazendo com que haja a vontade de colecionar imagens, guardar relíquias dos pedaços de tempo cristalizados em instantes capturados pela objetiva. E, na facilidade da captura das imagens, a escolha do objeto fotográfico abre a possibilidade da criação de crônicas das famílias, em uma afirmação do núcleo familiar, conforme coloca Sontag:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, constando que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se

desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. (SONTAG, 2004, p. 19).

Mas a construção narrativa dessa crônica familiar é também um processo de edição e reedição constante a partir de uma multiplicidade de lembranças/fotografias. A montagem de acervos e de álbuns familiares guarda em si potenciais de releitura, redescoberta e mesmo reinvenção da memória.

A experiência examinada a seguir utiliza um acervo familiar de fotografias para a dar visualidade à memória de um lugar (a casa da matriarca da família, Luzia) por meio da ação estética da montagem. Porém, diferentemente de uma organização linear das imagens fotográficas, optou-se por uma montagem em camadas, o que fez aflorar significações do espaço habitado ao longo do tempo.

O PERCURSO DE PRODUÇÃO

A produção das montagens fotográficas examinadas neste artigo teve um percurso curioso, inicialmente desvinculado de questionamentos sobre a memória familiar, sobre fotografia como linguagem ou sobre representação do tempo. Na verdade, essas montagens foram subproduto de um Trabalho Final de Graduação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); um trabalho que, desenvolvido por Michel Sant'ana Massolar da Silva sob orientação de Gabriel Girnos Elias de Souza, procurava investigar a noção de *habitar*¹.

A proposta do trabalho surgiu de inquietações do discente a respeito da relação entre função, forma e imagem que ainda parece predominar no panorama do ensino de projeto e da prática da profissão. Uma das experiências motivadoras dessa inquietação se deu no registro fotográfico da ocupação de espaço urbano feita por um morador de rua no município de Duque de Caxias (RJ): em uma calçada sombreada por marquise, pertences cuidadosamente arranjados formavam um espaço pessoal, com destaque para uma placa de madeira com os dizeres "Lar

¹ Defendido em julho de 2023, o trabalho se intitula *O ato de habitar: estudo para uma concepção dialógica e afetiva da habitação*.

abençoado por Deus". A outra experiência decisiva para as inquietações do trabalho veio das transformações na vivência do espaço doméstico ocasionadas pelos anos de pandemia da COVID-19. A inédita imposição em escala mundial de um isolamento amplo e prolongado das pessoas em suas próprias residências trouxe tanto uma vivência forçadamente mais intensa da própria casa (subitamente convertida em mundo) quanto uma reconfiguração emergencial de usos de espaço que teve de ocorrer desacompanhada de qualquer mudança na estrutura espacial das residências.

Massolar² percebeu que a compreensão dessas situações escapava por completo à formação recebida tanto na academia quanto na prática de estágio, apresentando-se como um enigma para concepções mais simplistas e imediatistas da relação entre "forma" e "função" (as quais ainda guiam grande parte do ensino e da prática projetual da arquitetura). Tanto a ocupação do morador de rua quanto os relatos e experiências do isolamento pandêmico incentivaram a adoção de um olhar mais sutil e inquisidor para as minúcias pelas quais os seres humanos convertem o espaço edificado em "lar". Por essa trilha, o discente optou por investigar a habitação para além das perspectivas tipológicas e estéticas tradicionalmente enfatizadas na formação projetual dos arquitetos, buscando adotar uma ênfase na percepção fenomenológica do ambiente, na memória afetiva e no "ato" de habitar como uma construção temporal do espaço.

O produto final almejado, contudo, não seria um estudo monográfico sobre o conceito de habitação, mas sim uma experiência propositiva ainda incomum na formação acadêmica da maioria dos arquitetos e urbanistas: projetar a partir de um processo de diálogo direto e contínuo com um "cliente" real. A adoção de uma ênfase dialógica, por sua vez, visava evitar o excessivo protagonismo autorreferente dos desejos formais do próprio projetista, procurando ao invés disso desvelar, enfatizar e trabalhar a partir do imaginário afetivo e das necessidades

² Neste texto nos referiremos ao autor das montagens analisadas pelo sobrenome "Massolar". Por ser o sobrenome pelo qual o próprio se identifica e que conforma a identidade familiar, demos preferência a este em detrimento do tradicional emprego acadêmico do último sobrenome, "da Silva".

comportamentais do "cliente". Nesse sentido, a proposta arquitetônica final seria apenas mais um produto; o dado principal do trabalho seria o relato e exame desse processo.

Durante a fase de seleção de uma situação e demanda real para a qual elaborar uma proposta arquitetônica, o autor deu-se conta de que um caso específico e concreto de problemas com habitar já permeava sutilmente seu trabalho de graduação e sua compreensão das diversas questões evocadas pela bibliografia estudada. Um caso que, diretamente relacionado a questões de vivência temporal do espaço edificado, tinha a vantagem prática de ser extremamente familiar ao aluno e oferecer oportunidades de contato relativamente fácil. Tratava-se da residência de sua avó, Luzia Massolar.

A CASA DE LUZIA: ESPAÇO E MEMÓRIA FAMILIAR

Nascida em 1930, Luzia Massolar da Silva viveu as primeiras décadas de sua vida sem casa própria, convivendo desde sua infância rural no Espírito Santo até a juventude no Rio de Janeiro com mudanças constantes entre cidades e moradias, várias delas fornecidas por seus patrões no trabalho de empregada doméstica. A primeira e única casa de sua propriedade foi construída com seu marido entre 1958 e 1960, no município de Duque de Caxias, num pequeno terreno ao número 25 da Rua Manoel Pinto Lira. Nos cinquenta anos seguintes, Luzia construiu sua vida a partir dessa locação, tornando-se figura de referência para a comunidade próxima e matriarca incontestada de sua família, a qual se entrelaça à história do próprio bairro. Seus oito filhos plantaram a maior parte das árvores que ladeiam as calçadas da rua, e vários deles ainda moram próximos ao endereço da casa original onde foram criados. Essa locação, por sua vez, seria indissociável das memórias da família Massolar, tendo sido alternadamente a casa de noras, genros, netos e bisnetos. Foi também a primeira moradia de Michel Massolar, que nela cresceu até os oito anos de idade.

Entretanto, como a rua localizava-se em uma área sujeita a enchentes, repetidos alagamentos ao longo dos anos ocasionaram perdas patrimoniais e, principalmente, cumulativos danos estruturais à casa. Tais danos motivaram sucessivas intervenções

por parte dos filhos de Luzia, em geral recebidas de maneira reticente pela mãe. Estas incluíram o corte da árvore plantada em frente ao terreno, cujas raízes ameaçavam enfraquecer mais a já precária estrutura da edificação; e reuniões com engenheiros civis para planejar a possível elevação do piso da casa. Ao fim desse processo, Luzia viu sua residência de cinquenta e quatro anos ser demolida e substituída por outra no mesmo endereço.

Projetada por um engenheiro, a nova edificação de 2012 era de modo geral mais sólida e, em sentido estrito, até mais funcional que a anterior. Sua configuração ajudava a evitar a invasão de possíveis enchentes e também atualizava a residência a novas demandas, como vaga para automóveis, mais um banheiro e a possibilidade de ampliação futura em um novo pavimento. Em termos de disposição espacial básica, houve sincera preocupação dos filhos em fazer uma casa muito semelhante à antiga. Ainda assim, a nova residência era inegavelmente *diferente*, e a transformação foi recebida com algum desgosto resignado pela moradora. Os depoimentos de Luzia indicavam que, embora estivesse conformada e aceitasse a necessidade da mudança, ela não conseguia mais fazer desse lugar um "lar" como o anterior havia sido.

Diante desse contexto, adotou-se como problema de pesquisa tentar identificar e entender o que exatamente havia se "perdido" na passagem de uma casa para outra: que sutilezas de relações espaciais, de materialidades e do que mais possa converter o espaço doméstico em marco físico da memória viva e vivenciada nas atividades cotidianas. Para isso, contudo, seria necessária uma detalhada reconstituição tanto da estrutura física quanto da vida cotidiana da casa antiga a partir de relatos e fotografias. Isso deu início à pesquisa de Michel Massolar com sua própria família, o processo que forneceu os dados e datas sobre a vida de Luzia apresentados até agora.

Como uma típica casa autoconstruída do subúrbio, não havia desenhos técnicos prévios nos quais a reconstituição poderia se basear. Assim sendo, o método adotado foi trabalhar por comparação: tomar-se a edificação existente – que pode ser medida e fotografada à vontade – e reconstituir as medidas e disposições espaciais originais da casa comparando-a com o que se extrai dos relatos e da análise

dos registros fotográficos. Foi com esse direcionamento meticuloso do olhar que o discente mergulhou no acervo fotográfico da família – e de suas próprias memórias.



Figura 1: Amostras do acervo fotográfico da família Massolar, todas feitas na casa de dona Luzia entre os anos oitenta e noventa. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.

A partir daí, o amplo material iconográfico trouxe suas próprias questões para o trabalho. A grande quantidade de fotos de festas e reuniões familiares, por exemplo (a maioria variando entre os anos setenta, oitenta e noventa do Século XX), atesta a centralidade da residência de dona Luzia como referência familiar de gerações, um dos principais locais de confraternização familiar (figura 1). E, para além da memória geracional da família, as fotografias dialogavam com a memória coletiva recente da parte da classe média brasileira – e da baixada fluminense em

específico – evidenciando costumes, vestuários, decorações, eventos e relações com o espaço da rua.

De maneira gradual, o desenvolvimento da pesquisa sobre a história familiar e seus registros incentivou autor e orientador a procurar maneiras de expressar visualmente a presença das memórias no espaço. Conforme as memórias e transformações na vida cotidiana de um espaço doméstico começaram a transbordar da pesquisa fotográfica realizada, veio logo à mente como referência possível o livro *Aqui*, do estadunidense Richard McGuire (2017).

MONTAGENS CRONOTÓPICAS: AQUI, DE RICHARD MCGUIRE

A representação do tempo é um dos problemas fundamentais da narrativa das histórias em quadrinhos. Como apontou Charles Hatfield (2005, p.48), o mecanismo expressivo destas caracteriza-se por uma *tensão* fundamental entre funções *seriais* e funções *sincrônicas*: qualquer imagem/quadro é tanto um ponto autocontido em meio a uma sequência quanto um elemento da composição global da superfície gráfica da página. Tal condição intrínseca permite que a relação espaço/tempo seja articulada de múltiplas maneiras, e o americano Richard McGuire está entre os quadrinistas que se destacaram especificamente por explorar e ampliar as possibilidades expressivas dessa relação.

Através do vocabulário gráfico dos quadrinhos, McGuire desenvolveu uma expressão muito particular da relação entre espaço e tempo, testada inicialmente na história curta *Here* de 1989 (publicada na antologia *Raw*, de Art Spiegelman e Françoise Mouly) e depois aprofundada e sofisticada no livro homônimo de 2014, publicado no Brasil em 2017 com o título de *Aqui*³. Nesse livro, cada uma das mais de duzentas páginas-duplas mostra uma mesma localização espacial, vista sob a mesma perspectiva e o mesmo enquadramento; inicialmente – e na maior parte da obra – o que se vê é o interior de uma mesma sala de estar de uma casa. Todavia, a essa perspectiva e localização fixas sobrepõe-se uma constante transformação: conforme

³ Usaremos 2017 na citação porque é a datação da edição brasileira estudada pelo discente.

o leitor passa as páginas, alternam-se dias, anos e épocas; o espaço ali fixado se transforma, ora sutilmente, ora radicalmente, e em geral de forma não-linear. Para além da variação temporal *entre* as páginas, contudo, a maioria das páginas duplas também mostra quadros com tempos distintos graficamente sobrepostos ao "momento" vigente da imagem que ocupa toda página dupla. Embora delimitados por requadros, cada um desses momentos sobrepostos está sempre perfeitamente encaixado à mesma estrutura perspéctica estática da página-dupla. Tal sobreposição visual de tempos diferentes em um mesmo espaço converte algumas das páginas em mosaicos transtemporais. Reiterando a mesma operação dezenas de vezes ao longo do livro, McGuire explora múltiplas interações entre os diferentes momentos, produzindo reverberações e micronarrativas que atravessam épocas e acontecimentos testemunhados pelo mesmo local fictício⁴.

Neste artigo, chamaremos a pioneira estratégia expressiva de McGuire de *montagem cronotópica*, juntando assim ao conceito de *montagem* (já trabalhado por diversos autores desde Sergei Eisenstein) o termo *cronótopo* de Mikhail Bakhtin. O cronótopo bakhtiniano originalmente expressaria as relações fundamentais entre tempo e espaço estabelecidas em textos literários; em nosso presente uso, *montagem cronotópica* visa designar operações gráficas de montagem especialmente destinadas a estruturar e expressar uma relação específica entre tempo e espaço. Na verdade, *Aqui* não deixa de ser uma interessante manifestação do que Bakhtin descreveu como

a aptidão para ver o tempo, para ler o tempo no espaço, e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido. A aptidão para ler, em tudo – tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas ideias (nos seus conceitos abstratos) –, os *indícios da marcha do tempo*. (BAKHTIN, 1997, p. 224).

Entre as diversas sobreposições temporais de *Aqui*, por outro lado, há a preponderância visível de cenas da realidade doméstica. Ainda que o livro dialogue

⁴ Para uma melhor visualização dessa estratégia expressiva, recomendamos acessar o website de McGuire, onde podem ser vistas amostras de ambas as versões de *Here*: tanto a de 1989 quanto a de 2014. Disponível em: <https://www.richard-mcguire.com/new-page-4>. Acesso em: 20 mai. 2023.

pontualmente com amplas transformações históricas e mesmo com o tempo geológico, a maior parte de suas micronarrativas ecoa o caleidoscópio de pequenos detalhes que compõem a vida em família através do tempo. Não por acaso, justamente essa vinculação entre memória familiar e espaço é que tornou o livro uma referência imediata para o trabalho de Massolar. Embora seja uma obra ficcional, a sobreposição visual de tempo e espaço da montagem cronotópica realizada por McGuire nos pareceu perfeitamente aplicável às memórias fotográficas da casa de Dona Luzia⁵.

A CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADOS

A experiência da montagem

Partindo do princípio de montagem cronotópica empregado por McGuire, Michel Massolar produziu cinco sequências de imagens sobre a casa de sua avó: uma dedicada à sala de estar, outra à cozinha, e três outras voltadas à parte externa frontal. Todas foram construídas começando por uma fotografia de um ambiente da casa atual – o que chamaremos aqui de "foto-base" – sobre a qual são sobrepostos sucessivos registros do mesmo ambiente em outras épocas. Cada sobreposição de fotografias é ancorada em algum elemento visível em comum entre a nova camada e aquela à qual ela se sobrepõe (um quadro na parede, um móvel, uma porta, uma pessoa e etc.), e, na medida do possível, alinhada à perspectiva da foto-base inicial (conforme o são os desenhos de McGuire em *Aqui*). Também se optou por dotar cada camada com um leve grau de transparência, permitindo que algo das camadas anteriores continuasse visível após cada sobreposição sucessiva. Além de facilitar o “encaixe” entre camadas, essa transparência confere à imagem compósita final uma interessante "espessura" visual que remete diretamente à compressão visual do tempo no espaço gráfico. A sequência incremental de *frames* gera gradualmente uma imagem cada vez mais multifacetada, densa, na qual todas as camadas estão

⁵ Curiosamente, o estudo de Massolar não seria o primeiro trabalho acadêmico influenciado por McGuire. Em 1991, graduandos de um curso de cinema e vídeo já haviam adaptado *Here* em um curta-metragem de 6 minutos. Disponível em: <https://youtu.be/57hR44mB5u0>. Acesso em: 15 jun. 2023.

presentes, mas quase nenhuma pode ser visualizada claramente em sua individualidade (figuras 2 e 3).



Figura 2: Frame final da segunda montagem da área frontal, centrada na varanda. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.



Figura 3: Frame final da terceira montagem da área frontal, voltada para a rua. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.

Nessa experiência estética, a montagem das imagens é tanto criadora de significados quanto reveladora da própria construção do espaço enquanto vivência. Para além de sua dimensão material, o espaço carrega consigo a vivência e a experiência daqueles

que desfrutaram dele. É a partir dessa perspectiva que se observa o sintoma de Luzia Massolar, ao não apreender o espaço reformado como “lar” e ao sentir pesar pela perda da sua casa inicial mesmo com os problemas relatados. Vejamos que, segundo o “princípio construtivo” da montagem exposto por Didi-Huberman em seu livro *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, o trabalho da memória que coleciona pedaços do tempo na figura do trapeiro constrói a história – aqui vista como a construção narrativa do espaço – através da montagem.

De um lado, o que constrói a montagem é um *movimento*, seja ele “intermitente”: é a resultante complexa dos polirritmos do tempo em cada objeto da história. De outro, o que torna visível a montagem – seja de maneira “intermitente”, logo parcial – é um *inconsciente*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 134).

A montagem aqui será importante como instrumento de reconstrução e compreensão de uma afetação que se configura no tempo. Mas percebemos que a construção afetiva do espaço não se dá apenas por meio de trechos apresentados pelas imagens fotográficas ou pelos relatos familiares, pois essa constituição é uma ação dialética do pensamento. Temos, por um lado, os *rastros* aqui demonstrados pelas imagens fotográficas e, diametralmente oposto, temos uma *arqueologia psíquica* proposta, “pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalamentos e dos retornos do recalcado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória da afina, antes de tudo.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117). Desse modo, na ação da montagem os *rastros* e a *memória* convergem dialeticamente para a criação de sentidos.

A concepção de “lar” subjacente aos relatos de Luzia a seu neto é fruto da construção do inconsciente coletivo da memória familiar. Tal concepção não se faz somente pelo espaço material da construção em que se mora, mas é constituída pelos relatos, pelas fotografias familiares e pelo trabalho da memória, o qual não deve ser ignorado pelo arquiteto em formação. Na ação proposta pelo discente em seu trabalho de graduação, com a utilização de montagens fotográficas que interpolam eventos familiares através do tempo – e, conseqüentemente, modificam o tempo ao colocá-lo em compressão – nós vemos a “*espessura temporal e cultural* das imagens ‘montadas’ umas com as outras” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 135). Nessa

espessura transparece a construção do conhecimento pela montagem, e nela tal conhecimento pode “pensar o real como uma ‘modificação’” (Idem, p. 156).

Feitas com base nos relatos e imagens familiares, as montagens de Massolar abrem sulcos e sintomas das afetações que foram construídas no local e na representação deste por essa comunidade familiar. É a erupção, a rasgadura posta de uma significação desse espaço do “lar” que emerge nessa investigação.

SURGE O ESPAÇO VIVIDO

As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável, com suas trilhas mais ou menos praticáveis, seus obstáculos variadamente transponíveis; é “árduo”, teriam dito os Medievais, nosso relacionamento com o espaço aberto à prática tanto quanto à percepção. (RICOEUR, 2007, p. 157).

Mais do que um frame final, o produto da montagem cronotópica é também e, sobretudo, a sequência de montagens que o constrói. Como último item deste trabalho, veremos a sequência completa de duas das montagens da casa de Luzia: uma dedicada à sala de estar (figura 4) e outra mostrando o espaço externo frontal da casa (figura 5).

Em ambas as sequências a sobreposição das fotografias permite ver claramente as mudanças sutis nos ambientes em termos de cores, revestimentos e mobiliário. Contudo, o que mais se destaca no conjunto de fotos selecionadas é a presença humana. Ao começarem estrategicamente com fotos-base “vazias”, ambas as sequências ressaltam um processo mencionado no trabalho de Massolar: o enfraquecimento do caráter gregário desses ambientes.



Figura 4: Sequência da montagem da sala de estar. Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.



Figura 5: Sequência da primeira montagem da área frontal.
Fonte: acervo de Michel Massolar, 2023.

Na primeira montagem, a foto-base de 2023 mostra Luzia Massolar sozinha em sua sala. A sucessão de camadas, por sua vez, vai gradualmente preenchendo todo o campo visual da foto-base com um número crescente de pessoas, num movimento curiosamente concêntrico e em sentido horário. Na sequência da varanda, Massolar começa com uma foto panorâmica – em si mesma uma imagem compósita facilitada pela tecnologia digital – que permite visualizar um conjunto de elementos-chave transformados durante a reconstrução da casa: o recuo lateral, a varanda, o terraço e o portão. Como na montagem da sala, transparece aqui o contraste entre um hoje vazio e um passado povoado de familiares e atividades; mas a sequência também aponta para as transformações na relação com a rua, com redução da antiga permeabilidade que permitia fazer da rua uma extensão da casa (algo particularmente visível na sequência que gerou a figura 3).

Na ação estética trabalhada por Massolar há uma escolha de linguagem consciente que auxilia na construção da noção desse espaço vivido, é uma re-(a)presentação ao olhar para o passado e utilizá-lo. Pode-se pensar essa operação a partir do questionamento sobre a relação entre espaço e memória que Paul Ricoeur busca no filósofo Edward Casey, com os modos mnemônicos de *Reminding*, *Reminiscing* e *Recognizing* (RICOEUR, 2007)⁶. Nas montagens podemos observar esses três modos mnemônicos em ação com a ação de objetos de memória (as fotografias), em conjunto com uma lembrança coletiva da família e o reconhecimento dessas memórias através dessas ações. Esses modos estão intimamente ligados com fenômenos que implicam “o corpo, o espaço, o horizonte do mundo ou de um mundo” (RICOEUR, 2007, p. 57), ou seja, nessa ação estética percebe-se que o discente, em posse das fotografias de família e dos relatos, atravessa a lembrança no reconhecimento de um mundo particular, o “lar” de Luzia.

A ação de lembrar de “coisas” e “acontecimentos” está intimamente ligada com uma transição da memória corporal – orientar-se pelo espaço e ocupá-lo – para a

⁶ Os modos mnemônicos foram descritos por Ricoeur da seguinte maneira: *Reminding* trata dos indicadores que auxiliam a memória, visam proteger do esquecimento; *Reminiscing* é um fenômeno que trata da lembrança coletiva dos acontecimentos, com saberes e experiências compartilhadas; *Recognizing*, por sua vez, trata do reconhecimento da lembrança. Ver mais em Ricoeur, 2007.

memória dos lugares, e o mais importante ato dessa transição é o ato de habitar um espaço. Desse modo, a memória está intrinsecamente ligada aos lugares que dela fazem parte, “e não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos ‘lugares de memória’” (RICOEUR, 2007, p. 57-58). Dentro dessa perspectiva, o corpo se constitui como lugar primordial: é a partir dele que as relações com o espaço e a sua vivência são constituídas, e é nessa relação íntima que podemos falar de um espaço vivido.

Ora, a montagem de Massolar evidencia essa construção de significados e da vivência do espaço com muita clareza ao fazer a sobreposição de frames fotográficos e, assim, reconstituir esse espaço vivido. Observa-se que há uma relação íntima entre a memória e o espaço; e as fotografias evocam as memórias dessa espacialidade. Porém, também é evidente que as fotografias em si não resolvem a questão da memória e da significação do espaço, observando que as mudanças feitas na nova casa causaram estranhamento para Luzia, por mais que se tenha tentado remeter às configurações da antiga construção. É evidente que a questão colocada era a de uma evocação da memória pelo espaço construído, que não é mais o mesmo por mais que seja muito similar ao anterior. E essa transformação também pode ser observada nas imagens montadas por Massolar.

A sequência de cada montagem cronotópica condensa o acúmulo temporal de memórias domésticas do espaço em uma presença visual; isso, contudo, também acaba por ressaltar sua ausência atual. E é importante ter claro que não foi a reconstrução da casa por si só que reduziu a vida familiar antes presente, pois a intensidade dessa vida já havia sido reduzida pelo próprio tempo: com o envelhecimento de Luzia e seus filhos, a lenta e gradual dispersão da família, mudanças de cotidiano e de costumes, e mesmo a relação menos permeável com o espaço público e a vizinhança ocasionada pela escalada de preocupações com segurança. O que se perdeu na destruição da casa antiga, assim, foi menos o efetivo cotidiano presente de vida familiar do que o marco físico da memória deste. A edificação da Rua Manoel Pinto Lira 25 não consegue ser mais exatamente o lar de Luzia não pelo fato de sua configuração física impedir que a vida antes existente

transcorra nela – posto que essa mesma vida já havia se transformado – mas porque foram repentinamente limadas as sutis marcações que impregnavam esse espaço com seu próprio passado (vistas, cores, ornamentos, texturas, luminosidades e etc.).

O que Luzia sente como sintoma é a quebra do ato de habitar, tão importante à memória coletiva. Veja, não estamos invocando que as melhorias na habitação não deveriam ser feitas, mas sim que o espaço em si é um *Reminding* de Luzia, um ponto de lembrança que se desfez. Como ressaltou Ricoeur, o ato de habitar só se estabelece pelo ato de construir; seria a arquitetura que traria à luz “a notável composição que formam em conjunto o espaço geométrico e o espaço desdobrado pela condição corpórea” (RICOEUR, 2007, p. 158). A casa serve de ponto de apoio, uma marca exterior que dá suporte à memória na significação de lar, e é essa marca que se perde na reforma. A memória dos lugares está intimamente ligada ao habitar. Ricoeur fala sobre a “espacialidade vivida” evocada por Casey:

O lugar, diz ele, não é indiferente à “coisa” que o ocupa, ou melhor, que o preenche, da forma pela qual o lugar constitui, segundo Aristóteles, a forma escavada de um volume determinado. São alguns desses lugares notáveis que chamamos de memoráveis. O ato de habitar, evocado um pouco acima, constitui, a esse respeito, a mais forte ligação humana entre a data e o lugar. (RICOEUR, 2007, p. 58-59).

Os lugares são significativos a partir do corpo ocupando-os, não podendo ser reduzidos ao espaço geométrico do planejamento e do projeto. Uma fenomenologia da memória dos lugares se coloca como uma condicionante dialética entre a existência da materialidade de lugares “neutros”, por um lado, e um espaço não geometrizar da vivência e da relação com o corpo, por outro – o lugar primordial.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As fotos podem ser nítidas fatias do tempo que testemunham, mas também são a criação de uma narrativa daquilo que se mostra e aquilo que se esconde. E, na experiência de Massolar, a montagem cronotópica das fotografias familiares, mostra camadas de complementaridade que podem aflorar fluxos de sobreposição de tempos e criação de espaços e momentos singulares, especiais, com significado e simbologia para os que vivenciam e compartilham dessas memórias. Ou seja, é

observada uma operação memorial que se impõe nessa crônica visual da família e dos entes que estão ou foram presentes.

Neste estudo observou-se a aproximação e embricamento entre fotografias familiares e uma proposta de arquitetura, mostrando como a criação de simbologias de uma comunidade familiar pode fazer aflorar questões e inquietações capazes de desencadear um processo de projeto do espaço construído. Evidencia-se como a memória, emersa e revisitada pela manipulação de um conjunto de imagens fotográficas, está intrinsecamente ligada ao espaço que essa família ocupa.

Ou seja, o espaço habitado “lar” se constitui como um ponto de apoio entre o passado e presente na condição de auxílio à memória familiar, questão abordada por Ricoeur (2007). Nesse sentido, a condição espacial é uma questão de suma importância para a significação das memórias pois o mundo é experimentado a partir de um ponto singular: o corpo. É a partir da vivência e da relação com esse corpo que é possível que a memória corporal se transforme em uma “memória dos lugares”.

Outro ponto singular do estudo apresentado é a questão da manipulação de um acervo familiar buscando concretizar visualmente essa memória do lugar. A organização de álbuns familiares pressupõe uma edição simples de temporalização das fotos; feita de modo intuitivo, essa ação caracteriza-se como uma montagem, formatando narrativas dos acontecimentos familiares. Veremos no caso apresentado que, diferentemente da montagem sequencial do álbum, essa montagem é realizada em camadas, o que aflora a questão temporal na criação dessa memória do lugar, a memória coletiva do lar.

Em sua releitura da estratégia ficcional de Richard McGuire em *Aqui*, o trabalho de Michel Massolar converte a montagem cronotópica em um *instrumento de percepção* do passado familiar, explorando a inesperada “espessura” do índice fotográfico para, pelo sequenciamento, desvelar significados e relações que dificilmente poderiam se expressar de outra maneira.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papiros, 1993.
- DURAND, Régis. *Le Temps de L'image: Essai sur les Conditions d'une Histoire des Formes Photographiques*. Paris: ELA La Différence, 1995.
- HATFIELD, Charles. *Alternative Comics: an emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- MCGUIRE, Richard. *Aqui*. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2017.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SILVA, Michel S. Massolar da. *O ato de habitar: estudo para uma concepção dialógica e afetiva da habitação*. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Seropédica: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2023.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.