

O que não é mais

Há uma costura sutil e perturbadora no *Quase-acervo* de Ivan Grilo. Além da relação direta de apropriação que o artista realiza com fotografias e outras peças da coleção do Museu da República, camadas de história e memória do Rio de Janeiro se insinuam pelas beiradas deste conjunto de trabalhos. Eles marcam um momento de sedimentações e amadurecimentos, mas também de novos caminhos no percurso de Grilo.

Nada poderia ser mais emblemático, para um artista que desde sempre trabalhou com a apropriação de fotografias alheias, do que o enfrentamento de dois fundadores do patrimônio imagético de uma cidade. *Quase-acervo* foi viabilizada com um prêmio que leva o nome de Marc Ferrez, fotógrafo documentarista que deu forma ao momento em que o Rio de Janeiro se transforma e se sonha como cidade. Com este apoio, Grilo pinçou, no Museu da República, uma série de fotos de outro pioneiro, Augusto Malta¹, contemporâneo de Ferrez que é menos estudado, mas não menos importante para a construção de um olhar sobre o processo de urbanização carioca.

Algumas das fotos de Malta escolhidas para este livro - e para a mostra homônima, na Galeria do Lago, no Museu da República - documentam a Exposição Nacional de 1908. O evento comemorou, no bairro carioca da Urca, o primeiro centenário do Decreto da Abertura dos Portos às Nações Amigas, assinado em 1808 por dom João VI, depois de sua chegada ao Rio. A vinda da família real portuguesa para o Brasil, como fugitiva de uma possível invasão napoleônica, elevou o Rio à condição de primeira – e única – sede de um império ocidental fora do continente europeu. O exílio dos Bragança trouxe para o Rio parte de seu patrimônio material e muito de seu enfeixamento simbólico como Coroa. A sede do

¹ Augusto Malta (1864-1957) nasceu em Alagoas e veio para o Rio em 1888, aos 24 anos. O auge de sua carreira vai de 1900 a 1930, coincidindo com o momento em que atua como fotógrafo oficial do Distrito Federal, cobrindo acontecimentos como a inauguração da Avenida Central, a Revolta da Vacina, o desmonte do Morro do Castelo, o surgimento das primeiras favelas, o carnaval e as transformações arquitetônicas e urbanísticas do período. Marc Ferrez (1843-1923) é seu antecessor direto, mas também seu contemporâneo, fotografando vários dos eventos que Malta vai registrar.

império lusitano passaria ser aquela ainda acanhada e mal ajambrada cidade portuária, com seus prédios baixos pintados de cal e sua população mestiça, formada predominantemente por escravos e portugueses degredados. Mas era ali, com a assinatura daquele decreto, que a antiga colônia passava a ostentar o título de Reino Unido a Portugal e Algarve. Ganhava alguma autonomia, mas não o suficiente para se desgarrar da subordinação. Tinha um príncipe-regente despachando por aqui, mas não envergadura para competir com nações independentes já estabelecidas, caso da Inglaterra. É como se o Rio passasse a ser o lugar de um quase-reino, com quase-independência e quase-poderes.

O mergulho de Grilo no olhar de Augusto Malta sobre esta quase-cidade não se dá ao acaso: ao recuperar a memória desta arquitetura efêmera da Urca, o artista desnuda parte da construção do Rio no imaginário do Brasil e do mundo. Ao registrar a Exposição de 1908, Malta documenta um acontecimento que modificou a paisagem carioca por três meses. Montar estas cidades temporárias e cenográficas, cheias de palácios com referências a diferentes culturas, se tornou uma febre na virada do século XIX para o início do século XX. O Rio ainda veria outra grande exposição em 1922, na celebração dos 100 anos da Independência². O gosto por esta celebração teatral em lugares públicos começa a se enraizar no século anterior, graças a um personagem importantíssimo na história da arte brasileira: Jean-Baptiste Debret, ponta-de-lança da Missão Francesa que chega ao Brasil em 1816.

Pintor oficial e espécie de conselheiro artístico de dom João e, mais tarde, de dom Pedro I, Debret fazia grandes festas no Centro do Rio, sobretudo no Terreiro do Paço, usando estas arquiteturas temporárias. Se por um lado o artista foi o grande cronista deste início do século XIX, foi também um precursor de nossos carnavalescos, organizando este gosto pela festa e dando forma ao espetáculo. Antes da chegada dos franceses, o Rio já tinha um pendor para certo *vaudeville* com que marcava os acontecimentos relevantes nas suas principais ruas e praças. Debret registra, em litografias e anotações, uma cidade que passa meses cheirando a incenso para se despedir de dona Maria I, a Louca, cobrindo sua paisagem com panos negros e alegorias feitas de anjos e caveiras depois da morte da soberana.

² Marco de um “modernismo à carioca”, a exposição do centenário da Independência, na Praça XV, foi sede da primeira transmissão radiofônica do Brasil. Um dos pavilhões construídos para a ocasião sobrevive na paisagem carioca até hoje, abrigando o tradicional restaurante Albamar.

O Rio também fazia uma “maquiagem cenográfica” no Cais do Valongo, então um porto de desembarque de escravos, para transformá-lo em Cais da Imperatriz, recebendo assim a princesa Leopoldina, que chegaria para se casar com dom Pedro³. Em 1817, um ancoradouro foi erguido em cima do outro e a região portuária recebeu ainda adornos e grandes arcos de papel. Os enfeites cobriam toda a extensão da Rua Direita (hoje Primeiro de Março), ligação entre o cais e o Paço Imperial. No ano seguinte, Debret fazia seu grande espetáculo: a festa para a sagração de Pedro I, em que criou um arco à moda do Arco do Triunfo e monumentos com referências egípcias, gregas e romanas para o Terreiro do Paço.

Com Debret, esta quase-cidade festeira, feita de papel e tinta, cobria de imaginação e de desejos a cidade que o Rio ainda era. Uma camada de projeção, de sonhos e de significado, que era retirada no fim da celebração. Com uma carga semelhante à de uma Quarta-feira de Cinzas, a festa efêmera destacava então a cidade cotidiana, com suas contradições e precariedades. O carnaval como uma catarse anestésica e ao mesmo tempo lente de aumento da vida real.

Grilo pousa um véu de novos significados sobre o acervo do Museu da República e a fotografia de Malta, cronista que não deixa de ser um herdeiro de Debret. *Quase-acervo* revisita ainda um retrato de Pereira Passos, prefeito que botou um certo Rio abaixo, para construir outro, e que foi responsável pela contratação de Malta como fotógrafo oficial do Distrito Federal. Exposição e livro fazem parte de um projeto que também fala, a seu modo, de uma projeção de cidade imaginária e imaginada, em um período riquíssimo da história do Rio. Malta registra uma cidade fugidia, construída pelo desejo de ostentação de modernidade e cosmopolitismo. Os pavilhões foram erguidos para exposições em que mais uma vez a cidade abriu seus portos “às nações amigas”, almejando que sua quase-modernidade atingisse, quem sabe, um ponto mais conclusivo. Marcada pela festa e pelo olhar do outro, a cidade do Rio foi a segunda cidade mais fotografada entre o fim do século XIX e os primeiros anos do século seguinte, perdendo apenas para Paris.

³ As obras recentes na Região Portuária do Rio de Janeiro encontraram vestígios do Cais do Valongo e do Cais da Imperatriz. Estas ruínas hoje estão abertas à visitação do público.

Susan Sontag⁴ aponta para o fato de a fotografia dar às pessoas uma possessão ilusória do passado. Investido desta falsa posse, aquele que olha para a imagem pode dar a um determinado acontecimento “um tipo de imortalidade (e de relevância)” que ele não teve no momento em que de fato ocorreu.

Grilo se debruça sobre esta cidade desaparecida, que não é mais. No trabalho *Estudo para álbum*, sobrepõe às imagens de Malta uma cobertura de acrílico desenhada com elementos decorativos presentes em antigos álbuns do Museu da República. É como um moxarabi, elemento da arquitetura árabe tão usado no Rio daquele período, que amplia a comunicação entre o lado de dentro e o lado de fora, sem no entanto revelar plenamente um para o outro. Ou como um véu, o que relaciona este trabalho diretamente com *Entre névoa*, outra série recente do artista. Além da sobreposição com estas padronagens/ornamentos, trechos de livros dos escritores portugueses Valter Hugo Mãe e José Saramago sobre a cegueira e o luto – em última instância, sobre a dificuldade que temos para esquecer aquilo que amamos, aquilo que importa – formam uma espécie de antimortalha sobre as imagens. O tecido que cobre esta cidade morta dá a ela novo ânimo, como um espasmo de vida se apossando de um cadáver. Exatamente como faz o fotógrafo com tudo aquilo que fotografa.

Roland Barthes⁵ nos mostra que esta sobrevida da imagem não se dá de forma plena: não é possível ressuscitar o passado “de fato”, mas o que a fotografia faz – e o trabalho de Grilo também – é trazê-lo à tona como um fantasma, que destaca não a si próprio, mas aquilo que não vemos. O escritor defende ainda que as “fotos são signos que não prosperaram bem, que *coalham*, como o leite”.

Este verbo, “coalhar”, não deixa de ser interessante para falar da obra de Grilo. Mais do que abordar o binômio memória e esquecimento, antítese quase incontornável para quem trabalha como fotografia, o artista vem se dedicando aos estados de condensação e de precipitação deste lembrar/esquecer. Mostra também como a dificuldade para ver uma imagem de forma plena – ou recordar

⁴ SONTAG, Susan. *On photography*. Nova York: Penguin Books, 1979, p. 9.

⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 15-16.

um fato vivido – destaca sua importância, reforçando ainda as noções de passado e patrimônio como discursos construídos individual ou coletivamente.

Não é de hoje que Grilo interpõe, entre os acervos dos quais se apropria e o olhar de quem os observa, determinados planos de vedação/coagulação. Em *Entre névoa*, fotografias de paisagem quase desaparecem quando semicobertas por um vidro jateado. Em *Neblina*, o vidro opaco também impede a apreensão das imagens. Há um entrever, como na memória. Apenas um indício e uma possibilidade de descrição, como hoje sabemos que ocorre na História. *Belida* é outro conjunto de trabalhos em que isso ganha muita ênfase: panoramas são cobertos por placas de acrílico, em um arranjo que lembra janelas deslizando sobre a paisagem. A insinuação de uma janela é um dado interessante no lidar de Grilo, sempre interessado na fotografia, com a paisagem, uma das matérias primeiras da pintura e da história da arte. Janelas estabelecem ou interrompem a comunicação entre dois planos, mas também impedem que o excesso de luz cegue quem olha através dela. Sim, este é outro ponto fundamental. Grilo nos mostra que tornar uma imagem ausente, latente, é reconhecer e ampliar sua potência.

Este acúmulo quase vaporoso que recobre a imagem também é feito de outras linguagens. Grilo lança mão da literatura e dos dicionários para tecer significados e plasmar visualidade sem o uso de recursos visuais. A palavra também é coágulo e, como a fotografia, é fantasma que vem de um mundo que os olhos não conseguem ver. Mais importante do que o espectro do pai de Hamlet é a mensagem que ele traz: há algo de podre no Reino da Dinamarca. Mais relevante do que o acervo apropriado – e velado – ou as palavras escolhidas são os caminhos para onde eles levam nossa imaginação. Mais significativo que uma foto é o feixe de relações que ela pode esconder/revelar.

Impossível falar de fantasmas e não lembrar os “bustos” feitos com verniz nas paredes do Museu da República. Grilo se apropriou dos retratos de personalidades do Rio e do Palácio do Catete, todas importantes para o período histórico e o processo criativo de *Quase acervo*. Além de Augusto Malta, Marc Ferrez e Pereira Passos, estão no trabalho Afonso Penna, presidente da República em 1908, ano da Exposição na Urca; o ex-governador fluminense Nilo Peçanha e o presidente Juscelino Kubitschek, este

último o derradeiro ocupante do Catete como sede do governo, antes de ele virar museu. Fotos da mudança do Palácio rumo a Brasília também levam o espaço da exposição para um tempo que não é mais.

Ao trazer seu panteão para a abertura da mostra, Grilo enfatiza a importância de cada um destes “notáveis” ao fazer com que quase não sejam notados. Estas celebridades no limiar do invisível também são quase: transparentes sobre a parede branca, elas precisam de um golpe de luz para ganhar vida. São como fotografias se revelando aos olhos do público. Ou como o fantasma de um Rio que não é mais, plasmado em lampejos pela química dos afetos e da memória.

Daniela Name