



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**Faculdade de Comunicação  
Departamento de Publicidade e Audiovisual  
Professora Orientadora: Cláudia Gilmar Linhares Sanz**

**APESAR DE TUDO, TENTAREMOS NÃO NOS ESQUECER**  
Ensaio sobre memória, fotografia e arquivo

Letícia Marotta Pedersoli de Oliveira

Brasília, DF  
Julho de 2015

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**Faculdade de Comunicação  
Departamento de Publicidade e Audiovisual  
Professora Orientadora: Cláudia Gilmar Linhares Sanz**

*Monografia de Graduação*

**APESAR DE TUDO, TENTAREMOS NÃO NOS ESQUECER**  
Ensaio sobre memória, fotografia e arquivo

Monografia apresentada ao Curso de Audiovisual, da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como um dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Letícia Marotta Pedersoli de Oliveira

Brasília,  
Julho de 2015



## **UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**Faculdade de Comunicação**  
**Departamento de Publicidade e Audiovisual**  
Trabalho de Conclusão de Curso

Banca Examinadora:

- 1. (Orientadora) Professora Doutora Cláudia Guilmar Linhares Sanz (FE/UnB)**
- 2. Professor Doutor Tiago Quiroga Fausto Neto (FAC/UnB)**
- 3. Professora Doutora Raquel Imanish Rodrigues (FIL/UnB)**
- 4. (Suplente) Professor Matias Monteiro Ferreira (FCI/UnB)**

Brasília,  
Julho de 2015



Para vô Frank e vô Aparecida, onde guardo minhas melhores memórias.

## AGRADECIMENTOS

Agradecer nem sempre é tarefa fácil, principalmente para alguém como eu que deve tanto às pessoas com quem tive a oportunidade de encontrar na vida. Os caminhos às vezes parecem tortos, as linhas nem sempre retas, mas as pessoas que me acompanharam sempre me pareceram as mais certas. Aqui, as palavras talvez não consigam ser capazes de dizer o quanto sou grata aqueles que, de alguma maneira, estiveram comigo neste trabalho. Pelos amparos que recebi, não só no agora, mas no sempre, meu muito obrigada.

Primeiro, a minha família. Agradeço aos meus avós, a fonte de inspiração que nunca seca. Minha mãe, por seu cuidado e sua coragem de sempre enfrentar a vida, que me move afim reunir forças para seguir em frente. Ao meu pai, que desde pequena me ensinou a viajar e correr pelo mundo. Ao meu padrasto, que me apresentou a fotografia e mudou meu olhar. Minhas tias e primos, a leveza e minhas risadas. A Fátima, seu cuidado e amor comigo. Ao Jambo, meu gato, pelo companheirismo nos devaneios matinais.

Agradeço a UnB, aos professores e funcionários, que contribuíram significativamente para minha formação acadêmica, em especial ao Tiago que em suas inspiradoras aulas, pude encontrar o primeiro lugar para minhas dúvidas ainda angustiantes dentro da Universidade.

Ao grupo de pesquisa (Imagem, tecnologias e subjetividades) do qual fiz parte durante boa parte desse percurso da graduação, tornando-se base para minhas investigações e reflexões. Vini, Alê, Jana, Lara e Renato, por compartilhar da inquietude de viver.

A Universidade do Porto, lugar que me recebeu durante o intercâmbio e onde pude colocar as mãos no mundo pelo curso de Belas Artes. Aos amigos que lá fiz, aos encontros e principalmente, aos aprendizados que jamais serão esquecidos.

Aos grandes amigos que encontrei na graduação e que compartilharam esse amor tão intenso e estranho pelo cinema. Ao Maurício pela energia de estar sempre entregue. Dércio, pelo afeto e pelas palavras que fazem voar. Léo, por estar sempre ao lado e por guardar nos olhos o sonho. À Laura, por partilhar sempre de tanto e de tudo comigo e à quem devo o cuidado da diagramação dessa monografia. Murilo, Gontijo, Piu, pelas risadas sempre em qualquer lugar. Pat, pelas histórias que guardamos juntas. Renan, que me chamou para participar do meu primeiro filme. Fred, pelo acolhimento desde o começo. Mari Holanda, por estarmos sempre tão perdidas e sempre nos achamos.

Aos encontros que a vida me trouxe por diferentes caminhos. A Carol, pelos momentos inesquecíveis que passamos e pela amizade sempre fiel. Thaísa, por me fazer soltar as mãos da bicicleta e ser feliz só de estar junto. Ao Lucas, por tudo que dividimos e carregamos. Anna, por me ensinar sobre amar e ser sensível com a vida. A Flávia, por sempre me lembrar de fluir. Ligia, por essa sintonia que está sempre com saudade. Gabi pela coragem que brota.

Ao Dani, meu companheiro, por manter os olhos fechados e o coração aberto. Pelas descobertas que juntos fazemos a cada dia. Por ser amor e luz.

Por fim e tão importante na vida e nesse trabalho, minha orientadora, Cláudia Sanz. O porto seguro, o acolhimento, o crescimento e a “densidade que leva adiante” durante todos esses anos na graduação, contribuindo sempre com seus inspiradores ensinamentos cheios de vontade e brilho. Meu muito, muito obrigada por acreditar e por fazer desta monografia, um orgulho do qual carregarei sempre comigo.

A todos vocês, meu carinho e meu muito obrigada.

A memória guardará o que valer a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo.

**Eduardo Galeano**

## RESUMO

Esse projeto parte do pressuposto que o campo da comunicação localiza-se no centro das transformações relevantes que o mundo atual atravessa, instaurando novas modalidades subjetivas, sobretudo no que diz respeito à experiência social da temporalidade. Tais alterações têm trazido significativas reflexões acerca dos modos de construção da memória e da resignificação das fabricações de imagens. Nesse sentido, essa pesquisa visa, sobretudo a partir da obra de Walter Benjamin sob o conceito de memória, realizar um recuo à constituição moderna da imagem técnica e à formação do arquivo moderno para discutir sua relação com a temporalidade e com o campo *mnemónico*. Pretende-se tentar compreender a tensão que se estabelece entre a imagem fotográfica e a construção de uma memória pessoal e coletiva. A obra do filósofo alemão possibilita pensar não apenas uma estreita relação entre imagem e experiência temporal, mas também entender que, em sua perspectiva, as imagens constituem um modelo narrativo para a história. Para isso, uma investigação mais profunda se fez necessária sobre o próprio conceito de memória e conceitos que tangenciam essa questão, como rastro, esquecimento, arquivo a partir de autores como Bergson, Walter Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin, Derrida, Lisovsky e Didi-Huberman.

## PALAVRAS-CHAVE

fotografia - esquecimento – memória – arquivo – história –temporalidades – ruína –  
rememoração – rastro – arqueologia – poder – constelação – cruzamento – anônimo

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- **Fotografia Mesa/Atlas ..... pg. 11**
- **Fotografia 1 (A Marinheira) ..... pg. 15**
- **Fotografia 2 (Rio da Memória) ..... pg. 30**
- **Fotografia 3 (A tempestade) ..... pg. 47**
- **Fotografia 4 (A Guardiã dos Arquivos) ..... pg. 75**

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>Pg.11</b>
<b>1 . Mar contemporâneo e as imagens resgatadas: a memória saturada e a emergência dos arquivos sobreviventes</b> .....	<b>Pg. 14</b>
<b>2. Imagem e memória: entre o virtual e o atual</b> .....	<b>Pg. 29</b>
<b>3. A tempestade que suspende o tempo: a fotografia e seus rastros</b> .....	<b>Pg. 46</b>
<b>4. Arquivo: montagem, voz e silêncio</b> .....	<b>Pg. 61</b>
<b>Conclusão</b> .....	<b>Pg. 75</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>Pg. 76</b>

## Introdução



O interesse pelos arquivos fotográficos sempre me instigou a partir do momento que descobri que dentro dos armários mais altos na casa da minha avó, onde não sabia exatamente o que guardavam, era lugar de tantas fotos, álbuns de família, histórias. Histórias da minha avó mesma, do meu avô, de minha mãe, da minha própria. Talvez, esse episódio tenha me marcado tanto, que tive que revisitar tais fotografias diversas vezes. Esse talvez tenha sido o motivo que me instigou, de certa forma, a continuar perseguindo por outras vias essas histórias esquecidas na imagem.

O primeiro encontro se deu em Buenos Aires, em uma feira de antiguidades realizada nas ruas de um bairro antigo, em pleno domingo. Comecei a buscar nas cidades em que eu visitava, lugares possíveis que poderia se dar tal encontro. No Brasil, foi no Rio de Janeiro, cidade que encontrei uma senhora que vendia uma quantidade enorme de fotografias, que as separava por “assunto”: viagens, crianças,

família, etc. Desde então o tema sempre me permeou, trazendo cada vez mais reflexões e levantamentos acerca da memória.

Durante a Faculdade de Comunicação, onde cursei Audiovisual, foi onde talvez consegui convergir e concentrar o que a instigação me proporcionava. Foi o momento em que descobri a fotografia para muito além da técnica. Por meio de uma iniciação científica, pude pesquisar melhor os conceitos de memória e imagem na obra de Benjamin, iniciando um caminho que possibilitou abrir as perspectivas do pensamento. Se tal pesquisa me fez introduzir no assunto, foi o grupo de pesquisa Imagem, tecnologias e subjetividade no qual fiz parte durante 3 anos, onde fui capaz de me aprofundar ainda mais e fazer as bases de toda a reflexão que venho aqui desenvolver.

Entretanto, foi no intercâmbio realizado em Porto, Portugal, na Faculdade de Belas Artes em 2014, onde pude explorar a própria matéria dos arquivos com mais liberdade e de forma mais acessível. Nas cidades que conheci nesse tempo, tive um contato mais direto a experimentação fotográfica, procurando, montando e compondo meu “arquivo” a partir de outras fotografias que passei a colecionar. Foram principalmente nas cidades de Lisboa, Porto, Berlim e Madri, onde as feiras de rua eram sempre constantes e os antiquários tomavam conta das cidades, onde me deparei com um mundo de imagens de arquivos desmantelados que transbordava. Foram nesses lugares que reuni e colecionei o maior número de fotos, realizando trabalhos e pesquisas dentro da Faculdade.

Ao olhá-las e montá-las, me questionava o que elas tinham a dizer. O que essas imagens perdidas nos dizem sobre o passado no presente? O que a emergência dessas imagens quer se fazer ouvir? Nesse sentido, essa pesquisa visa, sobretudo a partir da obra de Walter Benjamin sob o conceito de memória, realizar um recuo à constituição da imagem técnica e à formação do arquivo para discutir sua relação com a temporalidade e com o campo *mnemónico*. Pretende-se tentar compreender a tensão que se estabelece entre a imagem fotográfica e a construção de uma memória pessoal e coletiva. A partir desse choque, foi preciso pensar sobre os conceitos de, rastro, arquivo, esquecimento e montagem, conceitos que

tangenciam a questão da memória e da fotografia, recorrendo a autores como Bergson, Borges, Didi-Huberman, Derrida, Lissovsky, Gagnebin.

Por isso, organizamos a monografia em quatro capítulos, sendo o primeiro onde tratamos do contexto de nossa investigação, pensando a relação ente atualidade, imagem e o aparecimento desses arquivos de fotografias modernas. O segundo, abordamos a problemática da memória, em sua relação com a imagem. No terceiro capítulo, foram levantadas questões sobre a fotografia e o rastro, onde se discute a própria constituição da imagem. E por último, o quarto capítulo, que se baseia nos questionamentos acerca do arquivo e do esquecimento.

Porém, falar sobre essas fotografias exigiu um grau de invenção, onde foi assumido no trabalho por meio de imagens-epígrafes que abrem cada capítulo, inventando uma montagem possível que nos fizesse viajar e refletir sobre o encontro com tais fotografias. Essencial também, foi o processo de olhar para as imagens a medida que o texto se constituía, como se formassem um todo: um texto que possuía como solo as fotografias encontradas.

1. Mar contemporâneo e as imagens resgatadas: a  
memória saturada e a emergência dos arquivos  
sobreviventes



## **Pirata das fotografias perdidas**

Curioso pensar como o barco navega pelos mares da memória. O barco 77 navega sem-fim, sem querer chegar: é no contínuo do mar do presente que ele encontra sua terra firme. No fluxo das imagens contemporâneas, no movimento das marés, a marinheira recolhe suas velas para remar contra a velocidade. É ela quem conduz a direção, conhece como ninguém todas as águas do presente. À procura nos mares infinitos da memória, resgata as fotografias que querem ser salvas, joga no mar sua âncora e flutua para perceber: é preciso um olhar atento a cada canto escondido de mar, procurar nas profundezas das águas onde as fotografias se afogaram. Ela lança ao mar suas redes todos os dias pela manhã e, ao anoitecer, as recolhe. É sob a noite escura que a Marinheira contempla as fotografias: há uma correspondência entre as imagens e a luz das estrelas que, em rápidos lampejos, indicam o caminho por onde desejam retornar. É na escuridão da noite, no breu pontualmente iluminado, onde a rota do amanhecer é traçada. As estrelas formam em constelação o caminho exato para onde deve retornar cada fotografia. Os céus revelam o mapa de origem das histórias: seu passado e também seu futuro.

Cada dia então amanhece como único e ele nunca se repetirá. São lugares distantes, por vezes grandes, por vezes ilhas. Sempre haverá um mar para navegar e uma terra para conhecer através do infinito das imagens. A Marinheira, tem como missão, encontrar no presente uma rota por onde cada fotografia deve regressar: às vezes, por uma casa; outras, por mãos de quem o coração bate com saudade. A Marinheira nunca questiona o destino traçado, apenas segue as instruções que lhe foram dadas pelas estrelas: quem questionaria o destino dos céus? Segura, aponta para o horizonte as velas de seu barco. A única regra necessária para que seja precisa em seu destino, é fechar bem os olhos e guiar-se pelo caminho das constelações: nunca chegou no lugar onde não deveria estar.

A viagem começa, as velas sobem, o vento bate em seu rosto. Em certos dias seu itinerário percorre 5cm de distância; outros, navega cerca de 25 voltas aos mundo. Isso porque, cada fotografia tem seu tempo e sua hora, cada uma aloja-se numa distância da atualidade. Os mares, nem sempre são calmos. Os caminhos, nem sempre em linha reta. Mas mesmo assim, e de olhos fechados, a vida alimenta de coragem a Marinheira. Eterna emigrante de todos os continentes, a vida lhe fornece força para navegar rumo ao seu destino. Sozinha segue, sem colete salva-vidas.

Basta abrir os armários das casas mais antigas das cidades e lá estarão elas: as fotografias de toda uma(s) história(s) produzidas desde o final do século XIX. Ainda estão lá: nos armários mais altos, nas gavetas mais esquecidas, nos quartos mais abandonados. Vestígios de uma época em que o tempo se acelerava, impulsionado pelas novas máquinas, em que a angústia era a de pretender ser eterno, durar (assim como os retratos “distorcidos” pintados à mão que ocupavam as salas das famílias mais nobres). Imagens de uma burguesia que não queria ser esquecida frente a um capitalismo perverso que homogeneizava e devorava o que se diferenciava. Apesar de tudo e de todo o tempo que passou, de todas as transformações impensáveis desde de lá – as fotografias ainda estão espalhadas nos antiquários das cidades aos montes em caixas de papelão, em feiras de rua das mais variadas cidades do mundo, nos armários dos poucos avós que ainda existem. Sobrevivem como arquivos montados e desmontados, como a materialidade de um passado presente. Foi assim que as encontrei, ou talvez, assim que elas me encontraram.

Lembro quando me deparei pela primeira vez com um mar de fotografias num imenso antiquário na rua das Flores no Porto. Era uma cômoda antiga, dessas com gavetas grande e largas. Quando o senhor me indicou o lugar que elas estariam, me disse apontando: “São essas cinco gavetas, pode mexer o quanto quiser”. Abri e meus olhos se encheram: fiquei perturbada com a quantidade que poderia existir assim, reunidas. No movimento vertiginoso de me deparar com as fotografias, precisei ter calma. Estavam todas amontoadas desorganizadamente, transbordando no chão a cada movimento que fazia para entender o que aquela vastidão significava. Ninguém parecia cuidar delas, conservá-las com qualquer método de preservação, não eram tratadas como documentos, estavam totalmente acessíveis a qualquer um: era possível tocá-las, sem nenhum receio. Lembro-me dessa cena se repetir por várias vezes, em cidades e momentos diferentes. Rio de Janeiro, Buenos Aires, Porto, Lisboa, Madri e Berlim: a cada encontro, sucessivos amontoados de fotografias perdidas; verdadeiro rio subterrâneo de um tempo perdido.

A cada choque, uma imagem arrebatadora se configurava quando descobria o lugar que se escondiam na cidade: um gigantesco universo possibilidades se formava a cada encontro. Uma infinidade de histórias incompletas se constituíam assim, como num susto, em um abrir de gavetas. Havia uma densidade que as

reunia, uma espécie de segredo que me atormentava. Havia também uma incompletude dentro da fotografia e na própria coletividade das imagens: eram buracos negros, silenciosos, que criavam intervalos de abismos. Segundo Lissovsky (2011, p.11) “todo ‘achado’ em uma imagem de arquivo é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber.” A história que habita nas imagens, é assim, uma história poética. Por meio do futuro preservado na imagem que o passado poderia nos dizer através de seus vestígios o que ele virá a ser.

O que me fazia escolher entre as possibilidades latentes, se configurava em um gesto, uma distância, um erro, um movimento, uma angústia ou uma prova. Havia um chamado, uma faísca que lampejava nas imagens que escolhia e que me fazia levar para casa e continuar a procurar, a correspondência com as estrelas, decifrando-as e adivinhando a vida daquelas fotografias. Era como um jogo de completar a lacuna que faltava, como se uma fotografia convocasse a presença de outra, que deveria descobrir ainda qual seria. Cruzava o meu caminho com aquelas histórias, completava-as com os meus futuros. O abismo era lugar de preenchimento, no qual eu me apropriara para a busca de uma imagem que já existia e que haveria de descobrir. No exercício de reunir, montar, colar e afastar, aos poucos, surgia um fio. No demorado processo de escutá-las, de ouvir suas angústias, surgia a dor: o silêncio tem uma força que rompe com qualquer estabilidade. Talvez o exercício feito com essas fotografias, foi o de olhar para uma imagem por aquilo que não está, mas daquilo que virá a ser.

Passava alguns longos períodos desbravando as caixas nos antiquários, percorrendo as feiras de rua durante os finais de semana, olhando atentamente os sinais de onde poderiam estar, os vestígios de existência na profundidade desse mar. Ao chegar em uma cidade nova, era a primeira coisa que me perguntava: onde estão escondidas? Sabia que estavam ali o tempo todo, me observando, esperando o momento exato para irromperem na infinitude dos objetos que se amontoavam e que as escondiam. Era preciso desenterrá-las de um solo extremamente saturado de “inutilidades”. Em cada feira que me deparava, por mais parecidas que fossem ao primeiro olhar, condensavam características singulares disfarçadas na sobreposição

entre imagens e objetos. Sintetizavam em uma plenitude, talvez não tão óbvia, algo do território, algo da cidade foi e o que talvez, ainda seja em sua genealogia. Cada conjunto de fotografias que encontrava e cada uma dessas imagens, pareciam aninhar um futuro não realizado de cada um daqueles lugares. Travávamos quase um jogo de intuição e silêncio, de desaparecimento e recompensa, como aqueles que as crianças brincam de esconder um certo objeto e vão deixando as pistas no espaço. Foi assim que as encontrei, ou talvez, assim que elas me encontraram. Um jogo que também implicava o meu percorrer na cidade pela busca, e, guiado por ela, pude descobrir cada um desses lugares por um trajeto não tão comum assim. Com diz Walter Benjamin sobre os esconderijos (1987, p. 85):

O que havia de verdadeiro nisso pude vivenciar em meus esconderijos. Quem me descobrisse era capaz de me fazer petrificar como um ídolo debaixo da mesa, de me urdir para sempre às cortinas como um fantasma, de me encantar por toda a vida como uma pesada porta. Por isso expulsava com um grito forte o demônio que assim me transformava, quando me agarrava àquele que me estava procurando. Na verdade, não esperava sequer esse momento e vinha ao encontro dele como um grito de autolibertação.

De onde vieram tais imagens? Porque sobreviveram? De quem se perderam ou de que se escondiam? Ao me deparar com cada uma dessas fotografias, era preciso pensar o porque de sua sobrevivência no agora. Por que foram resgatadas no mar do tempo infinito? O que há na sobrevivência que ampara? O que possuíam em suas permanências que sustentavam o paradoxo temporal do reencontro do passado com sua atualidade? Porque se tornaram comerciáveis como os móveis antigos vendidos nos antiquários? E, se valem, porque estariam assim tão abandonadas? O que revelam ainda essas fotografias impressas, amareladas, anônimas?

Na realidade, era curioso e algo que se repetia em todas as situações, ninguém saber ao certo quanto valiam. Quando juntava um certo número de fotos nas mãos e perguntava quanto custavam, a resposta dependia inteiramente de um olhar duvidoso. Ninguém sabia mensurar o valor de uma fotografia. De alguns, simplesmente ganhei, ouvindo um “Pode levar, não precisa pagar”. De outros, o preço era alto demais para o orçamento, independente da quantidade de fotos que ainda haviam nas caixas. Alguns ainda analisavam as imagens antes de me vender,

achavam curiosas e cobravam mais caro por algum motivo, desconfiados do que eu tinha visto em cada uma delas e que me fazia querer tê-las comigo, tendo que, nesses casos, me desfazer pela suspeita levantada. Era instigante perceber a negociação e incerteza dos materiais, porque todos os outros objetos estavam identificados, pré-determinados a um valor, menos as fotografias.

Podemos nos questionar se teríamos nós perdido o sentido da duração ao observar uma imagem: vemos nessas fotografias uma distância que não pode ser mensurada pelas datas contidas nos versos ou nos recados deixados à caneta. Há quanto tempo ali estavam e há quanto tempo mais ficariam? A distância vai além e nos mantém na tensão de um abismo. Será que a memória moderna, outrora material e finita, consegue estabelecer de maneira direta um vínculo com nossa maneira de produzir memórias atuais? O que nos separa? Há algo que nos une? Por que nos sentimos hoje tão distantes e ao mesmo tempo tão apegados à nossa modernidade? Lugar de conforto e ao mesmo tempo lugar da imobilidade: o passado, a memória, fonte fundamental de nossas histórias - não fácil e nostálgica, mas restauradora – poderia ser a maneira de nos reinventarmos?

É inegável a quantidade de imagens e a saturação de um mundo que não cessa, ainda mais hoje, de clicar. São águas que vão se somando ao imenso mar já existente que nunca transborda. Em cada profundidade uma mistura de imagens de diferentes tempos que emergem de acordo com o tempo que lhe é específico. Assim, as águas que se formam dizem também daquelas que virão, como diz Lissosvsky (2010, p.12):

Essa montanha de imagens que se acumula infinitamente sob os nossos pés, e que não pára de crescer, nos interroga desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível dos milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares, neste exato momento. Os recursos tecnológicos colocaram ao alcance de qualquer criança e da intuição do artista mais ingênuo a possibilidade de liberar sonhos que as imagens mantinham adormecidos em seu ventre com uma velocidade e numa escala jamais vistas. Essa montanha de imagens que se eleva até encobrir o horizonte está em permanente movimento.

Sim, nossa contemporaneidade herdou, pela primeira vez na história, fósseis, restos, silêncios, vozes – materializados em imagens fotográficas. Ineditamente,

estamos diante de histórias esquecidas, fixadas em rostos, paisagens, gestos, imagens que dizem respeito ao nosso passado, mas também sobre nossa atualidade. Mas, o que exatamente sussurram sobre nosso tempo? Em um mar em que imagens do passado se chocam com as imagens do presente, algo se funde em uma única onda, algo que dessas águas de imagens talvez apenas a Marinheira possa responder. Para Walter Benjamin (2007, p.504)

o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época (...) Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade.

Se Andreas Huyssen (2000) está certo, não é por acaso que as imagens do passado (mesmo aquelas da vida privada) tornaram-se objetos de venda. Segundo o autor, há no mundo contemporâneo um desejo de recuperar tudo aquilo que já se foi. Parecemos viver uma espécie de “boom da memória”, cada vez mais reféns e simpáticos as técnicas de memorização, preservação e de reprodução de objetos passados. A moda retrô parece ter se proliferado para as várias esferas culturais, como a recriação de filmes do passado no presente, a volta do vinil ou a frequente apropriação da história da arte realizada pelo artistas contemporâneos. Segundo o autor, tal fenômeno político e social, movimentado por instituições públicas e privadas, mas também pela massiva produção autobiográfica, pode ser pensado como tentativa de compensar o ritmo desenfreado das informações, regime instantâneo e fragmentado. Trata-se de algo que emerge como resposta à uma aceleração, mas também como saída comercial a ela, já que toda esta tecnologia da memória desenvolvida na atualidade vincula-se, às vezes de modos mais estreitos, outras de modos frouxos, à uma tipo de visibilidade afinada também com a indústria do consumo e do espetáculo. De todo modo, a emergência da memória como preocupação central no contexto cultural é um dos elementos que parece nos distanciar, cada vez mais, da mania moderna de querer ultrapassar o passado (KOSELLECK, 2006). Assim, o “boom” da memória tem tomado proporções significativas nas maneiras atuais de viver, tratando-se, portanto de um dos fenômenos mais surpreendentes dos anos recentes.

Segundo Huyssen (2000, p. 9), a partir de 1980, houve um deslocamento dos

“futuros-presentes” para os “passados-presentes”, alteração da própria experiência e da sensibilidade quanto ao tempo histórico. Seria uma volta ao passado que se contrasta com o desejo de futuro, uma modalização temporal que caracterizou as primeiras décadas do século XX e que agora parecem estar em vias de transformação. Um “boom” mnemônico e uma massificação da nostalgia. O mundo estaria se configurando como um imenso e progressivo museu; como se, a todo instante, fôssemos solicitados a arquivar os eventos mais banais da vida diária; como se desejássemos edificar uma gigantesca recordação completa, total. Estaria, então, o mundo sendo, de fato, arquivado? Algo parece se configurar como específico de nossa memória e de nossa temporalidade que não parece ter sido vivido da mesma maneira em outros momentos.

Não há dúvida que as tecnologias imagéticas e o regime de visibilidade que ela supõe parecem estar no centro do mundo globalizado. Nos deparamos hoje com imagens em rápidos movimentos, numa produção e reprodução infinitas, estando muito mais associadas a desejos na ordem da presença, à intensidade e à percepção do que a representação. Desejos estes que nunca serão satisfeitos, mas nem por isso menos reais. Desejamos lembrar de tudo: cada detalhe pode (e deve) ser guardado em diversas pastas, salvas de qualquer esquecimento e talvez, de qualquer utilidade. Informações e memórias que agora se transformam em dados: números cada vez maiores nos hds que não pesam e parecem ser infinitos. No entanto, a memória, cada vez mais disponível pelos dispositivos tecnológicos, parece também estar inevitavelmente aliada a um aumento explosivo de esquecimento. Aumentamos exponencialmente nossa capacidade de armazenar informações, mas apenas porque usamos para isso máquinas, dispositivos e tecnologias virtuais. Espaços cada vez maiores são requisitados para dar conta de um mundo que, progressivamente, se confronta com nossa capacidade humana de lembrar. Em uma época em que recordar tornou-se uma tarefa complicada para a frágil memória orgânica, as máquinas foram nosso amparo na tarefa de ansiar nossos desejos de uma memória editável e modulável. Disponibilidade de arquivos digitais, bancos de dados, números, tabelas: talvez nunca tenhamos vivido uma memória tão lógica quanto a da atualidade.

Não por acaso tornam-se cada vez mais comuns as metáforas do universo informático ligadas à memória, quando se trata de “deletar” e “arquivar” nossos acervos mentais, gravar informações da vida e fazer backups de experiências: as tecnologias parecem realmente terem dado impulso à vontade de ampliar ao máximo a memória humana. (SIBILIA, 2008). Com efeito, as novas tecnologias de comunicação participam de modo significativo na transformação da experiência temporal na atualidade, de nossos modos de construção da memória, ressignificando também os modos de fabricação de imagens. Tudo parece ser como se o passado estivesse se tornando um lugar o qual nos atrelamos e confiamos a ele nossa existência, talvez porque nos cause segurança e amparo frente ao pavor do esquecimento. As imagens, então, tornam-se nossas grandes próteses da memória, as mesmas que circulam saturadas no universo da informação. Em compensação, o futuro nos parece um lugar angustiante e modelável, a medida em que o horizonte pode ser antecipado e previsto. Não estaríamos portanto, tentando superar o passado, mas sim, nos atrelando a ele de forma inédita (SANZ, 2010).

Na realidade, talvez o próprio conceito de memória tenha se deslocado e, mais ainda, nossa maneira de lidar com o tempo. De fato, pensando historicamente, memória e tempo são variáveis condicionais intimamente ligadas. Na história da cristandade, até o século XVI, o futuro pertencia ao juízo final: o presente era um lugar que pouco se movia, configurando uma estrutura temporal estática, bem como o futuro. Tal imobilidade estava relacionada à ideia que o final já estava escrito. A Igreja, papel central de poder dentro dessas sociedades, suspendia o futuro e conseqüentemente, o presente, já que nada podia ser feito ou mudado a fim de abrir para outras possibilidades. Nesse sentido, para Koselleck (2006, p. 24) a passagem do tempo não era um indicador de transformação: “a história da cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim de mundo.” Os acontecimentos, eram repetições e profecias do já então conhecido. As expectativas de futuro deviam sustentar tal monotonia, mantida pela experiência com o passado, em uma espécie de transição contínua: presente e passado possuíam o mesmo horizonte comum, como se houvesse apenas uma geração histórica, não havendo rompimento temporal. Havia uma tensão mínima, incapaz de romper ou modificar o curso da história: a mudança

lenta e vagarosa não alterava o destino dos homens. Assim, até pelo menos o século XVI, esta era a relação do homem com o tempo: de larga duração, estática e em suspensão.

Aos poucos e à sombra da política absolutista, imiscuiu-se na filosofia do progresso uma mistura entre prognósticos racionais e previsões de caráter salvacionista. Segundo Koselleck (2006, p.36), “o progresso descortina um futuro capaz de ultrapassar o espaço do tempo e da experiência tradicional, natural e prognosticável”. Aos poucos, a previsão racional foi sendo incorporada: o solo começa a ser remexido, surgindo o cálculo da expectativa da vida e a abertura dos futuros. O domínio do futuro começa a se transformar, ele já não seria mais o lugar da previsão, mas da indefinição e da surpresa, construídos no próprio presente afim de provocar aberturas e mudanças. Entretanto, a relação causal com o passado, como a experiência anterior projetada no futuro, ainda permaneceu até o século XVIII, quando a ciência e a técnica romperam com a determinação. Foi a partir da ideia de progresso, desenvolvida pela filosofia da história, que a modernidade desatou com seu passado, incorporando e ultrapassando a profecia. Para Sanz (2010, p.23), “o conceito de progresso concentra em si a descoberta de outro horizonte de expectativa, movimentando uma experiência inédita de presente que se insere em nova estrutura temporal.”

Nesse sentido, foi este deslocamento que produziu ações efetivas capazes de transformar tempo e história: o homem passou a ser sujeito de conhecimento. Entretanto, essa individualização do sujeito, foi transformada pela história em um agregado de ações, como um fio condutor, que integrava e somava as forças particulares em uma história do mundo. Este movimento, cada vez mais distante das experiências passadas, quebra a linha de continuidade das profecias: nenhuma experiência passada agora poderia ser melhor do que o futuro poderá ser. Não se trata de uma abertura qualquer, mas inserida na ideia de superação, como uma força que acelera a própria história. Como analisa Koselleck (2006, p. 318):

afirmar que nenhuma experiência anterior pode servir de objeção contra a natureza diferente do futuro torna-se quase uma lei. O futuro será diferente do passado, vale dizer, melhor. Todo o esforço de Kant como filósofo da história esteve voltado para ordenar as objeções da experiência contra isso, de forma a confirmar a expectativa do progresso.

Nesse novo entrelaçamento, entre tempo e história, há uma força dupla: enquanto o tempo se dinamiza, a história é impulsionada. Como afirma Sanz (2010), considerar o próprio tempo radicalmente novo em oposição à história passada produz uma atitude diferente em relação não apenas ao passado, mas também ao futuro e, obviamente, ao presente. Nesse contexto, é onde o importante texto de Kant tão sustentado por Foucault, “Resposta à pergunta: que é *Aufklärung*?” irá se configurar como um marco da emergência da própria Modernidade, ponto importante de um período que problematiza de modo inédito a atualidade discursiva, onde a humanidade estaria em um processo de transição para uma possível maioria, fruto de um esforço da razão.

Um tempo que arrasta, em fuga, com prazos cada vez mais breves: a aceleração foi inscrita no final do século XVIII tanto no campo político como no social, movimentando toda a estrutura da sociedade. Segundo Koselleck (2006, p.294), “a aceleração havia-se tornado experiência básica do tempo antes mesmo da técnica da comunicação e da informação”. Portanto, tal configuração como o tempo como agente absoluto de mudança foi também uma mudança no âmbito epistemológico, histórico e da constituição do sujeito. A partir do final do século XVIII é possível perceber como os conceitos de atualidade e progresso, transição e aceleração começa a se atrelar ao sentido da história. Tudo passa a ser móvel com a intenção de se aperfeiçoar, no caminho da transformação universal. Para além de uma revolução técnica e do desenvolvimento industrial, como trata Sanz (2010, p.35):

a mudança no âmbito da experiência temporal pode ser entendida como um sinal de um deslocamento epistemológico mais amplo, alteração relevante que criou, aliás, as condições de possibilidade de inserção das invenções técnicas do século XIX. Como analisa Koselleck, a temporalização não apenas transformou velhos conceitos, como também possibilitou novos.

A partir os estudos de Koselleck, podemos perceber o salto que o tempo histórico sofre hoje, causando profunda mudança em nossa maneira de experimentarmos o tempo e, portanto, alterando, em consequência, também o conceito de memória. Se as máquinas substituíssem nossa capacidade humana de lembrar, armazenar, ou mesmo deletar, também elas propulsionam o tempo em

graus exponenciais: algo que podemos duvidar se poderia ser sustentado apenas pelos homens. De fato, as tecnologias produzem tempos e memórias nunca antes pensados, armazenamento, compartilhamentos, trocas e contatos em uma velocidade nunca antes imaginada.

Para Hans Ulrich Gumbrecht (1998), a aceleração do presente, a angústia do futuro e o apego ao passado, produzem um paradoxo inédito: um “presente expansivo” (presente ampliado) que, entretanto, passa cada vez mais rápido. É como se o tempo não fosse mais um agente determinante de mudança, nos dando uma sensação que os anos não passam, vivendo sempre o mesmo ano, como continuações, mas em uma velocidade nunca antes sentida. Para Gumbrecht (Idem, p.22) “Como o presente é o ponto de convergência entre um passado que não nos sentimos dispostos a abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar, faz realmente sentido que experienciemos esse presente como expansivo”. Em uma vertiginosa atualidade, sentir o tempo durar tornou-se nosso grande desafio. Assim, parecemos girar em falso, num presente dilatado: não a fim e término, as mudanças parecem ser apenas um *continuum*. Como afirma Gumbrecht (Idem,p.23), “é a mudança de hábito (moderna) de organizar as múltiplas representações de fenômenos idênticos como evoluções e histórias para o hábito de tratá-las como variações que estão simultaneamente disponíveis”. Um tempo que, segundo Debord (1997, p.101) assemelha-se com o da produção econômica, se manifestando em todo planeta, como sendo o mesmo dia: tempo irreversível e unificado do mercado mundial; tempo congelado, característico da sociedade do espetáculo.

Cabe ressaltar que a sensação de um começo absoluto que marca a contemporaneidade, não por coincidência, é também o assentamento da técnica e da ciência como saber hegemônicos. Esse encontro, fruto de uma transição da sociedade industrial moderna para um capitalismo informatizado, abre-se para o passado bem como abre os arquivos para o consumo. Como levanta Huyssen (2000 p.17), a cultura da memória é um alvo importante da comercialização, sendo consumido de diversas e lucrativas formas. Nesse sentido, o *boom* contemporâneo da memória acompanha um processo mais amplo de digitalização e virtualização, sendo organizado por um certo desejo de limpeza e gestão das lembranças, como

se o passado agora fosse digerível pela leveza e felicidade que a digitalização do arquivo pode oferecer. De acordo com Paula Sibilia (2008, p.2)

Não surpreende que tudo isso ocorra enquanto se popularizam os dispositivos que permitem “digitalizar as lembranças” armazenadas em antiquados suportes analógicos, tais como as fitas de vídeo ou os cassetes de áudio, as fotografias impressas que vão ficando desbotadas e os velhos filmes familiares registrados em super-8. Em definitiva, um tipo de técnica ilustra a outra: emulando com certa inveja as práticas soluções da área informática, as pesquisas neuroquímicas tentam evitar a pavorosa ameaça de que os mecanismos mentais percam a sua eficiência. Se estes deixarem de funcionar da maneira adequada, os prezados arquivos da nossa memória orgânica também se desvanecerão fatalmente. Essa insuficiência técnica dos circuitos cerebrais que sustentam o funcionamento mental — e que possibilitam a memorização — resume, entre nós, as definições mais correntes do esquecimento. Por isso, o que hoje se busca com tanta intensidade é a invenção de técnicas capazes de administrar a memória com maior eficácia, remedando as evidentes “falhas” do equipamento biológico natural do corpo humano, e visando a aumentar seu rendimento graças à otimização dos recursos.

Nessa perspectiva, podemos supor que estão em transformação os traços que outrora marcavam a relação entre as imagens modernas (sobretudo, a fotográfica) e os processos mnemônicos. Mas como mapear o ineditismo contemporâneo? O que é de fato novo nas relações entre tecnologia, imagem, tempo e memória? O que a abundância de imagens atuais provoca e transforma na relação entre lembrança e fotografia? Como aponta Didi-Huberman (2012, p.209), “nunca, aparentemente, a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas”. Para ele, no entanto, a imagem teria sofrido gigantescos dilaceramentos, reivindicações contraditórias e rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes. Questões que nos fariam indagar, “que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este ‘conhecimento pela imagem’?” (Idem).

As imagens não são apenas um produto de nossa *episteme*, mas também agem sobre e configuram nosso presente histórico; são efeito-instrumentos, como nos disse Foucault (1977). Nesse sentido, voltamos então à torrente de imagens que flutua hoje em nossos mares da memória. Nesse oceano, não existem apenas imagens online, virtuais, leves e informacionais, produzidas cotidianamente por nossas próteses máqunicas; há também inúmeros arquivos (organizados ou

desorganizados; em instituições estatais, privadas ou em feiras de venda): arquivos que pesam, não apenas pela densidade do papel, mas pelo cheiro agudo de mofo, pelo espaço ocupado. Nesses, há uma relação material com cada eterno presente da fotografia, que ecoa seus passados. Uma materialidade que talvez seja lançada ao mar, afim de nos distanciarmos de tal incômodo. Pois, a configuração contemporânea, de leveza e velocidade digital, tem que lidar com o peso das fotografias, submergindo dos mares do mundo. Entre essas duas temporalidades imagéticas, um choque. Como poderia a fotografia moderna sobreviver: porque? Pensar as dimensões contemporâneas, nos exige também um aprofundamento histórico na constituição da fotografia quando essa se tornou a linguagem, por excelência, do arquivo moderno.

## 2. Imagem e memória: entre o virtual e o atual



## O rio da memória

Há em toda e qualquer História um rio da memória. O rio é no curso de suas águas e ajusta-se, em cada parte, ao entorno. Não há regularidade nem divisão, mas um todo que se forma junto com o que também não é rio. A água, a margem, o raio de sol que cobre o rio, as pedras, a sombra, os peixes, a lavadeira que toca naquele instante a água, o menino que tropeçou na pedra ao atravessar. Cada elemento que faz parte e o compõe é também rio, um todo-rio. Em alguns períodos da história, o rio da memória pode secar. Nesses períodos, o rio passa a se chamar "rio do esquecimento". O que desaparece para nós é a imagem do rio. Não há mais água, mas ainda há rio porque ainda existe o conjunto que é rio. O todo também se transforma e permanece, porque o rio nunca morre: resiste e sobrevive por outras imagens, em outros rastros. Haverá sempre no presente a pedra marcada pela água, a vegetação seca, a lavadeira em sua casa colocando as roupas no varal, o

machucado no dedo do pé do menino. O rio da memória sempre habita, basta que um olhar atento sobreviva para o todo-rio.

Nunca talvez consigamos recuperar o que só existe enquanto o rio vive. E por isso nos agarramos com tanta força as gotas de água que ainda escorrem, ao pouco que resta da água do rio. Entretanto, nos esquecemos de olhar para os atravessamentos que sobrevivem ainda hoje de rio. São estes que podem nos contar muito mais do que suas águas que inevitavelmente secarão. São estes que ainda temos a chance de salvar no agora. Quando percebermos que o rio não é apenas sua água, talvez ainda possamos recuperar nos frágeis riachos, o nosso rio futuro.

\* \* \*

As fotografias modernas estão aí, espalhadas, desarrumadas e esquecidas nas caixas de antiquários e feiras de antiguidade. Estes locais, labirintos das imagens de um ontem no agora, são abrigos das memórias fotográficas, arquivos desmontados, que se misturam por entre os restos e sobras de objetos que não tem mais utilidade. Entre bibelôs de viagens, livros de novelas, lustres sem lâmpada e baús vazios, há sempre uma gaveta repleta fotografias. Andar por entre essas imagens é também buscar um tempo perdido. São nessas gavetas e caixas de feiras, que encontramos nossa maior tentação: a de querer perder-se, muito mais do que achar-se. Como diz Walter Benjamin (1987, p.68) em uma nota sobre Tiergarten:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfileiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios.

É significativa a quantidade de imagens fotográficas que se encontram nesses ambientes empoeirados e entulhados. Mistérios em modo-imagem: como cada uma daquelas histórias teriam parado ali? Qual teria sido o motivo de terem sido abandonadas, comercializadas e engavetadas? Doações de algum membro da família que herdou tais imagens e não possuía nenhuma relação com aquelas histórias? Um casamento que terminou? Uma pessoa que morreu e não havia com quem deixar? Uma briga? Restos de arquivos públicos? De onde elas viriam? Saíram de álbuns? São imagens de diferentes características, seja em tamanho, seja em tipo de filme utilizado, tiradas por diversas máquinas fotográficas: imagens pequenas, cartonadas, com restos de cola e papel arrancado dos álbuns, manchadas, rasgadas, amassadas. Algumas possuem identificação escritas à lápis ou caneta, dedicatórias apaixonadas, escritos indecifráveis, línguas desconhecidas, pedidos, presentes enviados. Outras, apenas com data e localização, descrevendo a

situação da fotografia, como as férias no verão. Existem ainda, aquelas que são identificadas apenas com uma numeração, típico artifício utilizado nos álbuns para descrição e legenda. Há ainda um outro grupo, uma categoria muda: nos versos da imagem apenas o branco.

Seriam estas memórias esquecidas? Como escolhemos quais memórias lembrar e quais esquecer? Como sugere Sanz (2012), “a sobrevivência dos arquivos é trágica porque não nos permite esquecer; trágica porque nos coloca diante do destino das imagens e do nosso destino.” Como chegaram até aqui? Que percursos realizaram? De que destino tratam? Tal empreendimento – o de percorrer a história possível dessas imagens – nos faz trilhar antes, o caminho da memória. É ela que atravessa e cruza o labirinto das imagens e nos guia no sentido de aprendermos a nos perder pelos múltiplos trajetos disponíveis. Um mapa constituído principalmente pela emergência de um tempo fragmentado, repleto de aberturas e que nos conduz a um percurso em que a linearidade não é a ordem natural dos encontros. Percorrer o mapa das imagens de arquivos – sejam arquivos público, privados ou mesmo esses arquivos desmontados e desmantelados das feiras e dos antiquários – é percorrer as tensões constituintes de nossos próprios mapas do labirinto da memória, nossas lembranças e amnésias, o que se apaga para sempre, o que sobrevive.

Não por acaso, os treze volumes da obra de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* são para Benjamin o resultado de uma síntese impossível, que se condensam em uma obra autobiográfica, inclassificável e que ultrapassa qualquer gênero literário. Para Proust, pouco importava a descrição do absoluto, a exatidão, mas o tecido construído na rememoração pelo vivido: a reminiscência (só rememora quem viveu). Sem dúvida, a maioria das recordações não aparecem jamais de modo isolado ou visionário, mas anunciadas, apoiadas em uma multiplicidade de esteios estacas, sustentando uma realidade tão frágil e ao mesmo tempo preciosa: a imagem.

A bifurcação da memória em Proust, seria distinguida por dois lados: a da memória voluntária, “à disposição da inteligência e pronta para responder o apelo da atenção” (LISSOVSKY,1995,p.74), e as formações espontâneas da *memória*

*involuntária*, imagens que confirmam o caráter enigmático da sua presença, “dizendo mais à respeito à experiência do que ao vivido” (Idem.). A vibração da experiência, parece ressoar apenas quando o mergulho se dá nas camadas profundas, cujos momentos de recordação anunciam-se não mais com imagens exatas e precisas de sentido, mas desformes, indefinidos e densos, um todo, como “o peso da rede que anuncia sua pesca ao pescador” (BENJAMIN, 2012, p. 50). O que a memória voluntária possui de informação, não é capaz de voltar ao passado pelo presente. Para Proust, o passado está oculto, fora do alcance do desejo da memória voluntária e de sua evocação. Estaria em algum objeto material (e na sensação por ele evocada) a possibilidade do retorno a este passado. Objeto que sequer suspeitamos, distante de nosso querer, e que somente o acaso, teria o poder de fazer o agenciamento do encontro, antes que nunca mais possamos o encontrar nossa “madalene”. A escrita de Proust gera em nós uma identificação que nos convida a entrar em contato aos traços luminosos de nosso próprio destino. Como percebe Benjamin (2012, p. 39):

quando Proust descreveu, numa passagem célebre, essa hora sumamente individual, ele o fez de tal maneira que cada um de nós a reencontra em sua própria existência. Pouco falta para que pudéssemos chamar de cotidiana. Ela vem com a noite, com um arrulho perdido, ou com o suspiro à balastrada de uma janela aberta. E são imprevisíveis os encontros que nos estariam destinados se apenas não fôssemos tão complacentes com o sono. Proust não se submetia ao sono.

Talvez, em Proust, possamos dizer que a memória involuntária estaria muito mais próxima do esquecimento que da rememoração. Mas, não seria então melhor falar do trabalho de Penélope pelo seu esquecimento? Ao me deparar com essas imagens, me pergunto o que elas realmente conseguem nos fazer lembrar. Conseguimos de fato lembrar algo com essas fotografias do passado ou tudo que nos dizem é que não possível lembrar de nada? O que une essas fotografias talvez sejam seu próprio silêncio. E talvez seja o silêncio o lugar onde me encontro, onde consigo me reconhecer e penetrar. Como se cada uma dessas fotografias me convocasse a participar das ocasiões gravadas, a partir de seus ecos do passado no presente. Há um compartilhamento dos sentimentos que é impossível definir de onde começa: de mim para as fotos, ou o inverso. Pouco importa, na verdade, a identificação desse ponto de partida. Num duplo movimento, o caminho se abre em uma rua de ida e volta: as histórias agora se tornam também minha história, assim

como d'ão àquelas fotografias órfãs, meu olhar. Ao observar mais uma vez, talvez o encontro seja um uma dupla entrega, espelho de mim mesma, imagem-de-si<sup>1</sup>.

Sou quase capaz de ouvir pelo silêncio, não as vozes, mas o ambiente. O entorno, o som de cada lugar de cada uma dessas fotografias: as árvores que balançam no parque dessa família (será família?) onde fazem um piquenique, o rio que corre, os passos da mulher que caminha no chão de areia, a mulher que lava a louça, o som do vento na praia, da chuva que cai e bate nas capas de chuva, do mergulho do rio, da asa das pombas que batem na praça, do parque de diversões, da respiração da mulher que espera sentada, do pássaro que canta na gaiola, do grito da criança no colo, o som da senhora que come acerolas. Escuto também pelo que não está, mas que imagino que está logo em frente ou daquilo que também já foi: o som do trem que chegará para pegar os três que aguardam com malas nas mãos (para onde estarão indo?), do touro que bufa exausto, do tiro que o soldado vai dar e o tiro que ouviu na guerra, do “sim” que gostaria de ser “não” dito no casamento antes da fotografia, do livro que leram juntos em voz baixa abraçados na cama. Podemos contar através do cheiro: da maresia onde está o barco, da comida do almoço que a mulher prepara. Do toque da água no rio, no tecido que a menina segura, do bordado nas mãos da mulher. Podemos pensar as histórias dentro de cada uma das fotografias. Estas, que contam uma história de sua sobrevivência. Mas também que são silêncios: talvez deixar lacunas é uma maneira de ser livre.

Provavelmente, do lado oposto da memória incompleta por seus silêncios e dobras, vemos a imagem de Funes, o Memorioso. Nesse conto de Borges, escrito em 1942, a memória era a infinidade homogênea dos instantes: insuportável e insustentável. O presente se tornaria para Funes, o personagem principal, um lugar impossível pela nitidez e lucidez de nossas experiências sempre lembradas e vivas, a cada momento. Uma angústia que atormentaria toda e qualquer existência. Os pormenores e detalhes da vida, essa tão rica em suas trivialidades naturais, constituiria para o ‘memorioso’ a imensidão de todas as possibilidades, infinidade presente em cada bater de asas de uma mariposa. Borges (1970, p. 96) narra que:

---

<sup>1</sup> “A imagem daquele que se lembra é o seu percurso: sua imagem-de-si” LISSOVSKY, Maurício. A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin, 1995.

Funes não recordava somente cada folha de cada árvore de cada monte, como também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma de suas jornadas passadas a umas setenta mil lembranças, que definira logo por cifras. Dissuadiram-no duas considerações: a consciência que a tarefa era interminável, a consciência de que era vã.

Instantânea, a memória de Funes poderia ser pensada como uma memória tipicamente fotográfica. Na realidade uma memória total, capaz de apreender, fixar e arquivar cada mudança no universo. Essa memória total e aparentemente fotográfica assolava o uruguaio, deixando-o paralisado. Era o preço a se pagar por sua infinita capacidade. O corpo de Funes, debilitado em uma cadeira de rodas, permanecia imóvel pela ininterrupta enxurrada de imagens da memória que a todo o instante o atualizava. A memória para Funes era multiforme e homogênea, igual para cada segundo que se vivia, não existindo qualquer descontinuidade ou esquecimento, acentuações ou intensidades: a memória era total. Insustentavelmente, as lembranças e percepções do mundo abriam-se e desdobravam-se múltiplas vezes sem fim. Para Funes, este era então o lugar de imensidão, “o calor e a pressão de uma realidade tão infatigável como a que dia e noite convergia sobre o infeliz Irineu, em seu pobre arrabalde sul-americano.”(BORGES,1970,p. 96). Assim, a memória inventada por Borges não era apenas o oposto do que reivindicava Proust, mas antítese também da memória bergsoniana.

Para Henri Bergson, a percepção está diretamente ligada a uma constante mudança e um contínuo agir a partir das imagens que formam o corpo: a percepção pode subtrair da totalidade das imagens àquelas que perpassam o vivente. Ela é a capacidade de ação diante da seleção da infinidade de imagens, especialmente aquelas que interessam à imagem especial que é o corpo, centro de ação. Como diz Bergson (1999, p.107):

Constantemente inibida pela consciência prática e útil do momento presente, isto é, pelo equilíbrio sensório-motor de um sistema estendido entre a percepção e a ação, essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão atual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens. Em geral, para remontar o curso de nosso passado e descobrir a imagem-lembrança conhecida, localizada, pessoal, que se relacionaria ao presente, um esforço é necessário, pelo qual nos liberamos da ação a que nossa percepção nos inclina: esta nos lançaria para o futuro; é preciso que retrocedamos no passado. Nesse sentido, o movimento tenderia a afastar a imagem. Todavia, por um certo

lado, ele contribui para prepará-la. Pois, se o conjunto de nossas imagens passadas nos permanece presente, também é preciso que a representação análoga à percepção atual seja escolhida entre todas as representações possíveis. Os movimentos efetuados ou simplesmente nascentes preparam essa seleção, ou pelo menos delimitam o campo das imagens onde iremos colher. Devido à constituição de nosso sistema nervoso, somos seres no quais impressões presentes se prolongam em movimentos apropriados: se antigas imagens vêm do mesmo modo prolongar-se nesses movimentos, elas aproveitam a ocasião para se insinuarem na percepção atual e fazerem-se adotar por ela.

A percepção não se configuraria portanto, apenas como resultado de uma interação simples com o ambiente, mas sim, impregnada de representações. Como explica Ecléa Bosi (2003, p. 36), para o filósofo "o afloramento do passado se combina com o processo corporal e presente da percepção". Seria pela memória que o passado vem à tona no presente, misturando-se com as percepções imediatas, como uma força subjetiva que é ativa e profunda, penetrando e ocupando o espaço todo da consciência. Nesta perspectiva, afirma Bosi, as lembranças para Bergson estariam na cola das percepções atuais, "como a sombra junto ao corpo", sendo, no entanto, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas" (Idem.).

O que o método de Bergson irá propor é a conservação do passado na memória por imagens, que nos permite escolher entre as alternativas que o encontro com o novo pode proporcionar. Cabe ressaltar, que na sua filosofia, corpo e matéria seriam ambos compostos por imagens. "Imagem entre imagens, nosso corpo é um centro de ação, uma zona de indeterminação. Pois nossa percepção delinearía, no conjunto das imagens, as ações *virtuais* ou *possíveis* de que nosso corpo é capaz" (FRANCO FERRAZ, 2010, p. 36) capacitando a uma ampla proporção de probabilidades à ações não prognosticadas. O que denominamos de matéria (corpo), seria então definido por Bergson como conjunto de imagens (sempre em movimento) e, percepção da matéria, seria portanto essas mesmas imagens remetidas à ação possível de uma determinação, o corpo (imagem). Assim, para Franco Ferraz (Idem, p. 38), o conceito bergsoniano de imagem (matéria) está intrínseco ao conceito de movimento, sua única realidade:

O fato de tudo ser relacional, de tudo ser imagem, não inviabiliza, como se poderia supor, o conceito de matéria. Ao contrário, o sustenta. Nossa percepção não é, portanto, fadada a perambular no reino do falso [...] Acostumados por uma longa tradição de pensamento a adotar uma noção desrealizadora de imagem e operar com relações especializadas (tais como

“exterioridade” e “interioridade”), enfrentamos inevitavelmente dificuldade para entender o conceito bergsoniano.

A memória teria uma função prática de limitar a indeterminação e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já funcionaram outrora. Esse processo possibilita a nossa escolha, não por acaso, diante de alguma face dos lados de um dado infinito. Entretanto, sendo o cérebro o órgão que cumpriria este papel, seria a possibilidade também de hesitar frente ao automatismo, suspendendo as repetições. O cérebro como um órgão criativo, pode inventar e liberar qualquer condicionamento, procurando alternativas sempre novas e imprevisíveis, fora da lógica automática do pensamento.

Entretanto, esta memória que permeia cada uma das escolhas do sujeito como uma sombra, não está disponível em sua imensidão a todo instante. Isso significaria nossa completa imobilidade frente à ação. Estaríamos imóveis frente a pressão que a força da memória cairia sobre nós (apenas Funes sobreviveria tanto tempo). Tal estrutura de esquecimento, nos permite agir, bem como a ausência da ação nos possibilita reencontrar com nossas memórias esquecidas. Seria o exemplo do envelhecimento: a medida que vamos ficando mais velhos e agimos menos, a memória parece se lembrar de coisas outrora perdidas, como lembranças da infância, inibidas pelas ações do presente que nos faz caminhar. O acontecimento vivido, é encerrado em sua finitude, ação composta de esquecimento, ao passo que o rememorado é *continuum*, fluxo (duração) chave para tudo que é antes e também o depois: ao que abre para o passado e futuro.

Dessa forma, a lembrança não parece ser trivial. A complexidade de sua estrutura está vinculada a algo que está além e dentro dela mesma. Distinta da memória de Funes, nossa memória, a de homens de memória lacunar, é sempre parcial, com seu peso decomposto, às vezes nos lembrando de cheiros, outrora de paladares, alguns momentos de imagens, outros de sentidos combinados, fixados sempre a partir de uma certa precariedade. Trata-se de uma memória interessada, seletiva, e não controlável totalmente em seus procedimentos, resgatada sempre na mistura com o presente, sempre e a cada vez diferente. A totalidade nos esmagaria e imobilizaria. Trata-se sobretudo de uma questão de sobrevivência e defesa do

corpo; não por acaso Funes responde quando questionado: "Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos" (BORGES, 1970, p.94)

Nesse processo, caberia ao corpo a *mediação* entre o *virtual* e o *atual*. Bergson explica isso melhor quando cria para representar tal configuração a figura de um cone invertido: na base se encontram as lembranças que tocam o presente. No vértice, estaria a ação e a percepção no presente, por onde as lembranças se adentram. Para Bosi (2003, p. 37), a percepção e lembrança, se penetram sempre, trocam sempre alguma coisa de suas substâncias por um fenômeno de endosse. Segundo o autor (BERGSON, 1999, p. 156):

Mas nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela (lembrança) passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção

Dessa forma, a memória cria entre si relações e conexões, como uma rede de analogias e semelhanças. É justamente esta trama de interesses, sustentada pelo corpo a partir das imagens *virtuais*, o pressuposto que definirá a próxima imagem que comporá com todas as outras que já existem na inconsciência. É essa seletividade, atenta a qualquer importância para si que a percepção vai se pautar. "Sempre interessada e, logo, parcial, a percepção subtrai do conjunto de imagens aquelas que a ela se apresentam como promessas ou ameaças" (FRANCO FERRAZ. 2010, p. 45). Assim, as imagens virtuais podem se relacionar não só pelo que é agradável ao corpo, mas tomando em consideração a complexidade que nos constitui e que nos mantém únicos como sujeitos no mundo.

Nesse sentido, podemos dizer que a percepção também pode escolher pelo que lhe dói: a memória pode ser uma experiência traumática para aquele que rememora. Não necessariamente elas estarão presentes em nosso consciente em forma de dor, mas, em alguns momentos, estarão de passagem através das escolhas da percepção, ou seja, através de imagens, muitas vezes sem mesmo darmos conta do porque estão ali. São nossas dores as que mais queremos esconder de nós mesmos, lugar que encontramos na virtualidade e atualização o fluxo contínuo, lugar de um certo conforto para continuarmos a viver. Não se advém

aqui uma tentativa de aniquilamento ou anulação da memória. Para Bergson, o passado não está abolido mas, muito pelo contrário, estará sempre presente em sua totalidade em nossa virtualidade.

A perspectiva bergsoniana do conceito de memória, nos mostra sobretudo que a atualização das lembranças levando em consideração a “totalidade da memória suspensa na virtualidade” (FRANCO FERRAZ, 2010, p.77) é a abertura para uma fonte inesgotável de possibilidades que o homem pode ter acesso em diversas situações, “para que ele invente novos horizontes” (Idem.) para si mesmo e também coletivamente, para o mundo. O insustentável peso de lembrar de tudo nos mostra em contraste o quão seletiva e criteriosa é nossa percepção ao escolher nossas imagens. O quanto nossa memória é também nosso sistema de defesa e de sobrevivência: a vontade do corpo de sempre permanecer em movimento, em constante mudança. Talvez, possa ser esse o motivo da transformação de nossa memória na contemporaneidade: a de podermos nos transformar a todo instante e a de nos mover. Entretanto, a dilatação do consciente também se mostra como uma potência para a criatividade, apontando saídas para uma variação de respostas de nossos questionamentos.

Guardar e descartar entretanto são conceitos que Bergson refutaria se falássemos das imagens que possuímos na virtualidade. O corpo para ele não seria um “reservatório de imagens e lembranças, guardadas e arquivadas, como caixas de lembranças que conservariam fragmentos do passado”, mas novamente, um *mediador* que atualiza a totalidade da memória em sua virtualidade. Trata-se portanto, de uma virtualidade que, ao se tornar atual, está sempre modificada. Diferente da memória de Funes que, para recordar um dia inteiro, precisava de um outro dia inteiro. Sua memória, instantânea, exata e precisa não era capaz, como já dissemos, de selecionar o que esquecer.

Para conseguirmos evocar o passado em forma dessa imagem na memória, segundo Ferraz (2010), é preciso abstrair da ação presente, que propicia o faiscar à luz das imagens: isso, só seria capaz através pelo sonhado. Esse esforço, apenas o homem seria capaz. O passado que remontamos pelo sonho é mais escorregadio, sempre prestes a escapar, como se a memória regressiva fosse o regulada por uma

memória que nos leva a diante para viver e agir. Essa lembrança espontânea, escorregadia, que se oculta certamente atrás da lembrança adquirida, é capaz de revelar-se por lampejos, mas “ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária.” (FRANCO FERRAZ, 2010, p. 92). Se lembrássemos de tudo, talvez nunca sonharíamos.

Em Proust, podemos pensar o trabalho da reminiscência espontânea: a rememoração é trama e o esquecimento urdidura, oposto do trabalho de Penélope, pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite, enfeites do esquecimento, tecendo a luz do dia sua rememoração, enquanto a noite desfaz o tecido. Abstração da ação presente, seria de noite o momento onde tecemos pelo sonhado a rememoração espontânea enquanto de dia desfazemos o sonho pelo contato com o real, com as ações da vida, os enfeites que o esquecimento nos dá. A sensibilidade gerada pela espontaneidade do sonhar se relaciona com o tipo de matéria que é feita a memória: imagens. Confiar nessa instável relação é perceber a força que irrompe do que é desprezioso.

Estariam nas crianças também o segredo e a chave para acessar esse passado fugaz. Na infância, nos lembramos mais, pois, nossas memórias não se relacionam com nossas condutas e, nossas ações não se submetem às indicações da lembrança e vice-versa. “Elas só parecem reter com mais facilidade porque se lembram com menos discernimento.” (BERGSON. 1999, p. 180). Se esse passado se oculta para nós, adultos, ao se embaraçar no encontro com a ação do presente, o sono pode ser a porta para o desinteresse que provoca a abertura ao sonhar. Segundo Bergson (Idem.), se nosso passado permanece

quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, ele irá recuperar a força de transpor o limite da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos, de algum modo, na vida do sonho. O sono, natural ou artificial, provoca justamente um desinteresse desse tipo.

A infância e o sonho se tangenciam por encontrar em comum o que lhe é fundamental em sua essência: a duração. Duração, portanto, não é corte, mas sim fluxo. Assim como há continuidade entre passado e presente, a despeito da diferença de natureza entre os dois termos. O passado dura, sobrevive ao presente

que ele foi, e por isso rói o porvir, debruçando-se sobre ele. A percepção do presente, que segundo o autor, obedece à “atenção à vida”, ou seja, à utilidade da vida prática, não pode existir sem a lembrança; é essa formulação que garante a continuidade entre passado e presente. O passado não se conserva de forma homogênea. Segundo Bergson (Idem), “a diminuição aparente da memória, à medida que a inteligência se desenvolve, deve-se portanto à organização crescente das lembranças como atos”. No livro Casa das Estrelas (NARANJO.2013,p.110), Manoel Bernal de seis anos, sintetiza ingenuamente através do conceito de sonho o que talvez Bergson tenha explicado sobre o encontro do sonho e da memória, dizendo que o sonhar “ é de noite e seus olhos não acordam”. Os olhos da atualidade que nos solicitam sempre para o acordar e seguir em frente.

Talvez seja o nosso sono complacente com nosso esquecimento, nossa distração de olhos fechados nos intervalos que se formam entre nossas lembranças. Seriam nos momentos frágeis onde encontramos a possibilidade de abertura do acontecimento efêmero e fugaz da rememoração, nosso resgate do passado mais fiel que podemos encontrar. Didi-Huberman (2011,p.155) sintetiza muito bem isso quando diz que “não vivemos apenas em um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos.”

Dessa maneira, vamos formando uma constelação de nossa própria história por nossas memórias. Segundo Bergson (1999,p.20), existem algumas lembranças que são dominantes a outras, "verdadeiros pontos brilhantes em torno dos quais os outros formam uma vaga nebulosidade. Esses pontos brilhantes multiplicam-se à medida que se dilata nossa memória." Nessa perspectiva, é através do encontro e acesso aos elementos que ligam essas discontinuidades que nos faz reaproximar das qualidades sensíveis. Os pontos que emitem luz, a medida que vamos ampliando o espectro de visibilidade da memória, formamos uma espécie de constelação do passado: nunca total, mas feita por ligações dos pontos brilhantes que resgatamos. Devemos, “redescobrir seu parentesco, restabelecer entre elas a continuidade que nossas necessidades romperam.”(Idem,p.50). Para Didi-Huberman (2011,p.133) , essas imagens do sonhado, seriam “imagens-vaga-lumes”, que chegariam até nós por um enigma profundo, “em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes.” Nesse sentido, podemos considerar essas imagens sempre

em uma condição de fuga que nosso próprio corpo impõe para sobreviver. Instáveis e frágeis, escapam a qualquer ameaça da ação. Ao passo que, a emergência dessas imagens no presente, dada pela correspondência com o passado sempre significa, por mais que não sejamos sensíveis a essa aparição. Para Didi-Huberman (2011, p. 135):

Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais “subjéitiva”, por mais “obscura” que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.

Se o passado não pode ser retomado pela memória em sua totalidade (a não ser para Funes), podemos pensar no sentido de sua abertura, como uma fratura que se abre, que nos é revelado na atualidade. Se essas imagens estão em um eterno movimento na virtualidade, na ausência de uma fixação, o passado pode ser retomado no futuro por sua incompletude. Porém, esse fenômeno histórico só pode ser definitivamente salvo, segundo Benjamin, quando arquitetado em uma constelação, que irá romper e despedaçar com a cronologia linear. A constelação, pode ser vista como a arquitetura da memória, ou ainda, a arquitetura do próprio arquivo. Ela não pode ser fixada, pois é efêmera e transitória, mas marca uma origem. As imagens dos arquivos, que em um primeiro momento, parecem não haver relação entre si. Para Gagnebin (2004, p.15), parecem estar ligadas por um centro que as conectaria em seu sentido, um centro que aproxima e lhes garante um significado:

Benjamin já sugere que estes pontos isolados, os fenômenos históricos, só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando traçado comum as reúne. Esta metáfora da constelação, que explicita a tarefa redentora da Ideia [...] graças a esta ligação, dois elementos (ou mais) adquirem um novo sentido e desenham um novo objeto histórico, até aí insuspeitado, mais verdadeiro e mais consistente que a cronologia linear (um pouco como esses jogos nos quais a criança deve interligar entre eles pontos esparsos no papel que, subitamente, revelam uma figura insuspeitada). Em oposição a narração que enumera e a sequencia dos acontecimentos como as contas de um rosário, este procedimento, que faz emergir momentos privilegiados para fora do *continuum* cronológico, é definido, no fim das Teses, como a apreensão de uma constelação salvadora

Entretanto, a reivindicação da rememoração do passado não implica simplesmente em uma restauração, mas por sua abertura e incompletude, significaria também uma transformação no próprio presente. A restauração da Origem benjaminiana (*Ursprung*) não é um suposto retorno as fontes unicamente, mas o estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente. Há um retorno ao passado que é simultaneamente uma mudança do presente e uma abertura de futuro. O *Ursprung* designa a origem como um salto (*Sprung*), para fora de uma sucessão cronológica do tempo. (GAGNEBIN, 2011, p.9)

Para Funes, adormecer lhe parecia quase impossível, pois “dormir é distrair-se do mundo” (BERGSON,1999,p.96). A memória total de Funes não o possibilitava imaginar: abstração e devaneio talvez sejam inconciliáveis ao tempo homogêneo. A memória que não selecionava nem durava, rompia com a virtualidade do sonho: tudo era atual. Irineu Funes morreu para Borges em 1889, de congestão pulmonar, sem ar. Um fim talvez esperado para quem não conseguia enxergar a vida como duração, variações de intensidade, mas como um *continuum* sem intervalos, um passado homogêneo e sempre atual. Afogado no ininterrupto progresso, não havia para ele o choque da suspensão, do intervalo do tempo, do antes e depois de quando olhamos para uma fotografia e não nos reconhecemos mais. O tempo apreendido por Funes era completo, atual e preciso.

Por essa razão, o aspecto fotográfico da memória de Funes, é na realidade, algo apenas aparente. As nossas imagens silenciosas das gavetas são abissalmente distintas das vozes presentes da memória de Funes. Se há algo que as aproxima, também, há o que as distancia de modo expressivo. Talvez seja exatamente o virtual: nossas imagens estão repletas dele e a de Funes estão sempre prontas a serem atualizadas. E se Funes pudesse olhar para essas fotografias? De que ele lembraria? Será que Funes seria capaz de ouvir o que essas fotografias dizem? A memória funiana, apesar de fixar e sobretudo arquivar em imagem, estava fadada a sua eterna repetição. A fotografia, contudo, esquece. Esquece o que está fora do quadro; apaga o que está no instante seguinte. Além disso, aquilo que foi fixado, está na fotografia impelido a se transformar: ela nunca estará congelada para sempre em um tempo ou em um instante, mas sempre eterna e aberta a novas interpretações e sentidos. Trata-se de um nebulosidade que abarca

uma infinidade de possibilidades aninhadas no seu interior, essa talvez seja sua essência: a de ser livre.

É como história do acontecimento que a pequena história da fotografia se escreve: removendo as cascas que encobrem os estilhaços de luz. Na perspectiva benjaminiana, a fotografia moderna, aninharia, no instante, múltiplas temporalidades, não apenas o passado que foi, mas também os sonhos do passado, os planos de futuro de uma espera do fotógrafo e de quem era fotografado (aquilo que poderia ter sido, para ambos). Esses sonhos permanecem aninhados até que alguém seja capaz de reconhecê-los. A cada presente, um sonho torna-se legível.

### 3. A tempestade que suspende o tempo: a fotografia e seus rastros

A tempestade é uma fotografia que corta o céu do tempo



Em cada céu, ameaçado de chuva, há uma fotografia prestes a desabar. Em cada gota que irá cair, uma fotografia se aninha. Elas ficam suspensas no tempo, condensadas em nuvem, até que o primeiro trovão anuncia sua chegada. É pelo clarão do raio que cai, que a fotografia suspende as múltiplas temporalidades que nela se formam: pelo faísco de um relâmpago que na escuridão da noite se revela, a fotografia se torna tempestade. O céu parte-se ao meio. Cai do céu porque não mais suporta o peso que carrega: desaba do céu pela rajada do vento, de tempestade que em tudo que passa, toca. Com a força que condensa, firme e certa, as fotografias vão em suas asas como flechas, fazendo do risco de desaparecer sua coragem.

Em cada fotografia desta que me deparei, talvez o que tenha mais me impressionado seja o fato de que cada uma, ter sua própria história: nenhuma mais importante que a outra, mas todas em seu íntimo. A fotografia repete “o que nunca mais poderá se repetir existencialmente”. (BARTHES,1984,p.13) Individualmente, uma possibilidade, sem explicação, provocando muitas especulações que parece nos abrir ao infinito. Percebi, nesses instantes, que as fotografias incendeiam nosso imaginário de um modo singular. Por alguns momentos, suspensões, estamos livres em nossas mentes para inventarmos nossa própria história do rastro imagético. No entanto, a vertigem do mistério se coloca porque a liberdade de inventar não se dá de fato ao infinito: cada fotografia é um rastro de algo não inventado inteiramente por mim. Algo que existiu e não conheço, algo que já morreu mas vive na imagem (SANZ, 2010). Por essa razão a fotografia é para Barthes é uma “imagem louca com tintura de real” (BARTHES 1984, p. 168) Estamos diante do encontro com o real, em sua “expressão infatigável”, mas esse encontro é uma alucinação: trata-se de uma confusão entre verdade e passado (numa emoção única) (Idem). Para ele, até a fotografia

existir nada podia me assegurar do passado, a não ser através de substitutos; mas com a fotografia minha certeza é imediata, ninguém no mundo pode me desmentir. A fotografia torna-se pra mim um *médium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da representação, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo modesta (de um lado não está lá, do outro mas isso realmente esteve).

Desse grande choque de temporalidades, desse oceano de imagens que navegamos no contemporâneo, algo resta: uma fotografia. E desse embate, sintetizado em imagem, uma instabilidade que adquire a fluidez de estarem em todos os tempos e, ao mesmo tempo, em nenhum deles. Atravessamos a irrealidade, mergulhamos no representado na imagem e envolvemos “no braço o que está e o que vai morrer” (Idem, p.171). A foto nos atinge e nos toca: temos vontade de habitá-la para decifrar, de querer mergulhar no tempo desconhecido. Viagem dupla no salto da temporalidade, “levar-me a diante, para um tempo utópico, ou me reportar pra trás, para não sei aonde de mim mesmo” (Idem, p.65) A destreza de habitarem o limite entre “o passado e o presente, o vivo e o morto, exatamente como fantasmas” (LISSOVSKY.2011,p.9) mediando e ao mesmo tempo

condensando as temporalidades, atestando minha presença naquele instante. Instáveis, atravessam os tempos. Como pensa Lissovsky (2011, p.8):

Toda fotografia é condensação de múltiplas temporalidades e sobrevivente de um naufrágio. Como toda sobrevivente, cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será. Fotografias são sobreviventes. Fotógrafos são foto-náufragos em missão de resgate.

Existem nelas uma curiosa sensação de um triunfo. São sobreviventes das possibilidades do destino. Estão sempre e a todo momento submetidas ao risco de se perderem para sempre. As diversas mãos que passaram, os pensamentos que surgiram até a decisão de abandoná-las. Há um curso que foi traçado para cada uma delas antes de se reunirem agora, em minhas mãos. Poderiam ter sido facilmente jogadas ao lixo, queimadas, entregues a outros familiares. Talvez já tenham passado em muitas mãos, ou talvez sejam esse seu primeiro passeio. Mas resistem ainda de pé, triunfantes como alguém que volta da guerra, cheio de experiências mas impossibilitado de narrar. Imagens mudas, mas presentes: carregam nelas um rastro, vestígio que fala pelo silêncio e não se pode apagar. Por isso, estão sempre num estado de risco iminente, a beira de que algo lhes aconteça.

Cabe ressaltar, que o conceito de rastro submerge na questão da rememoração por um viés que é constituinte da própria memória. Falar da memória é evocar seus rastros deixados no presente. Sua complexidade é perceptível por sua natureza paradoxal e frágil: uma presença em uma ausência e também ausência de uma presença. Sempre ameaçado de desaparecer ou não ser mais visto como um signo que marca, o rastro registra afim de ser reconhecido. Sua composição advém portanto a um posicionamento contrário ao desejo de encerrar: através do fragmento, o rastro evoca outros tempos no presente.

Deste modo, ao nos depararmos com a materialidade do rastro, como pelo encontro de uma fotografia em uma gaveta, estamos olhando para temporalidades onde os escombros das ruínas nos invocam a observar a vivência à luz do que se perdeu. Seriam situações em que o fragmento, descontínuo, pode ajudar a

“entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro.” (GINZBURG.2012,p.109). A temporalidade que constitui o rastro se forma justamente pela fragilidade do aviso que nele se condensa. Pela fagulha do passado que há no interior de cada rastro, sempre em vias de desaparecer, podemos tocar à luz daquilo que já se perdeu através do presente, uma imagem do futuro (futuro pretérito). Podemos entendê-lo sobretudo, como um termo mediação. Para Ginzburg (Idem, p.114), o rastro – “um resto, um resíduo” que se relaciona à uma trajetória – constituindo sempre uma ambiguidade temporal, entre o que já foi e o que é. Como afirma o autor, aquilo que resta agora é significativo para interpretar o que ocorreu.

Essa intensa ligação entre rastro e memória, nos convoca também a convocar um terceiro componente que intersecciona e os tangencia: a imagem. A tensão entre a presença e ausência nos faz perceber, na própria natureza da imagem, elementos que evocam a presença do rastro. Trata-se de uma tensão temporal que está intrínseca na constituição imagética, como já dito anteriormente, e que faz irromper, como um grito de despertar, o que vive pelo que não mais é. Um condensar de forças que emerge e explode no agora pela oportunidade que lhe é concedida. A fragilidade que o configura é vestígio de sua força de explosão. Segundo Gagnebin (2006, p. 44):

Porque a reflexão sobre memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro? Por que a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também fragilidade da memória e do rastro.

O rastro, para se tornar evidente, depende de múltiplas condições favoráveis para o seu aparecimento. Talvez não seja possível encontrá-lo na superfície da imagem, sob o olhar desatento do espectador desavisado. O acaso é apenas um componente ilusório frente a imagem que nos deparamos. Pensar nas condições que submetem seu aparecimento, e principalmente, sua persistência no próprio presente perante as vias do desaparecimento constante do qual está submetido, está relacionado, de certa maneira, a força que esse rastro possui em relação ao que existiu. Para Didi-Huberman (2011, p.133), a imagem pode ser pensada como

uma casca e ao mesmo tempo um casaco, “um adorno, um véu – e uma pele, isto é, uma superfície de aparição dotada de vida, reagindo à dor e fadada à morte”.

Se fizermos uma ligação com a própria técnica da fotográfica, que retém, congela uma imagem do tempo, perceberemos que a metáfora da memória está intimamente ligada à essa relação da imagem que é cunhada no papel. Como a imagem revela, ela convoca um tempo sobre a superfície material que já não existe mais no presente. Vive-se nas próprias camadas, nas peles de cada uma das fotografias as tensões de condições para que um bom rastro emergja e persista, um instante onde a fragilidade é o limite de seu aparecimento. Segundo Ginzburg (2012, p. 115), a imagem fotográfica consiste num caso extremo de concretização do rastro: carregado “de historicidade, que nela está presente, está ausente diante de nós”. Para o autor, se existe um tempo cronológico, algo que localiza sua data de produção, ele se cruza invariavelmente com uma temporalidade “dissociativa”, tempo da expectativa, tempo de mudança. Na perspectiva de Ginzburg, o caráter instantâneo, único, de uma foto assume papel de ruptura: “a partir de sua produção, a imagem do passado se altera; sua percepção condiciona as expectativas quanto às hipóteses de futuro” (Idem).

Walter Benjamin já dissera em 1931 que as fotografias “aninhavam” o futuro em “minutos únicos”. A história da fotografia talvez seja a história de seus sonhos. “Toda fotografia é o despertar onde as luzes do dia se misturam com lapsos de sonhos que nos escorrem por entre os dedos.” (LISSOVSKY, 2011,p.11). No instante do clique fotográfico, a imagem poderia condensar um rastro latente, presença não somente daquilo que estava lá, mas também o que ainda poderia vir a ser. Era o rastro o que se aninhava, o rastro de um outro futuro. Uma marca que, adormecida, poderia ser acordada pelo encontro. Como a fotografia de Dauthendey descrita por Benjamin na “Pequena História da Fotografia” (2012,p.100). Nessa imagem, na qual a mulher aparece ao seu lado, perde-se a distância de seu olhar: está fixo em algo que virá, catastrófico, como um anúncio de seu suicídio. A mulher na fotografia já anunciava sua morte. É preciso mergulhar na imagem, como quem toca a areia de dentro do mar. Como diz Benjamin (Idem):

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em uma imagem desse tipo, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo.

O momento do seu irromper soa como um trovão que faz despertar: quando a casca é finalmente rompida, ele é revelado, como um grito que rompe o silêncio. Para Benjamin, esse momento é sempre um agora, um agora em que podemos perceber o passado como condensado de futuros. Um instante em que o passado se sente visado pelo futuro, uma correspondência temporal que não se projeta, apenas se confia de um dia vir a ser. Como diz Lissovsky (2011, p.10) “o futuro habita as imagens do passado como um “ovo” em seu ninho. Está encoberto por uma casca e seu conteúdo, portanto, só pode ser adivinhado (por fotógrafos e historiadores, entre outros sucessores dos adivinhos).”

Entretanto, como confiar nessa imagens? Como confiar em algo que não nos conta de onde veio: não sabemos seu berço, quem ou quando gravou, como foi, porquê. Mas sabe-se que foi. A foto, para Barthes (1981, p. 124) “não é uma lembrança, uma lembrança, mas o real no estado passado”, uma constatação que incide não sobre o objeto em si, mas sobre o tempo. E a fragilidade desse rastro assume fragilidade semelhante a da memória: o vestígio luta contra o esquecimento, na mesma medida que inventa uma definição própria para a verdade daquilo que não esquece. Segundo Gagnebin (2006, p.44):

Paradoxalmente, a consciência da fragilidade essencial do rastro, da fragilidade essencial da memória e da fragilidade essencial da escrita. E, ao mesmo tempo, uma definição certamente polêmica, paradoxal e, ainda, constrangedora da tarefa do historiador: é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade.

A fotografia se delinea então como uma “faculdade do presente” e não uma visão restrita do passado, como se estivesse aprisionada e encerrada. Talvez essa seja a sua verdadeira vocação, a de ser livre. Quanto maior for essa liberdade de

sobrevoar sobre os tempos, maior será sua capacidade de enxergar um futuro distinto e outros horizontes. Ela adquire as características do pássaro que sobrevoa o rio da memória, pousando entre as duas margens que o rio separa (e também une) de um lado, a margem o passado, do outro, o futuro, entre elas o rio que corta.

A fotografia possui a capacidade de reenviar o passado, mas que jamais pode ser compreendida se não reenviar também o presente daquele que lembra. Como nos disse Gagnebin (2013) “não se trata apenas de retirar do baú umas velhas roupas bonitas e empoeiradas, mas de estabelecer a ligação do que você faz no seu presente com esse passado”. Seguir os rastros que as fotografias convocam, pode ser pensado como “vasculhar uma velha caixa de brinquedos e ter a surpresa de ver surgir daí uma imagem que, para cada um, de maneira particular, faz o mundo inteiro desaparecer” (Portugal, 2012, p.200).

É como a imagem da mãe que Barthes tanto procura após sua morte. Ele não contava reencontrá-la nas fotografias, sabia que por mais que procurasse e vasculhasse as imagens, jamais encontraria seus traços tal qual ele tinha para si. As fotos que possuía, nenhuma parecia verdadeiramente boa. Era a história, que o separava da sua mãe da forma como ele guardara. Segundo Barthes (1984, p.99), “a fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio as imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas.” Era o quase, o quase-mãe, que dilacerava Barthes. Entretanto, havia nessas fotografias, um lugar reservado, dizia: “a claridade de seus olhos” (idem, p.100). Uma luz que já era uma mediação, que o conduzia para uma identidade essencial de sua mãe. No entanto, tal encontro se deu na última fotografia tirada de sua mãe no verão, a foto no Jardim de Inverno, na qual Barthes parece encontrar sua Ariadne, o fio que o conduz, o mundo que desaparece em si mesmo. Esse era o espanto que, a cada vez, durava e se renovava para o autor.

As fotografias das quais me deparei, carregam consigo os vestígios de seus caminhos. Atravessaram tempos, lugares, pessoas. Estão nas próprias marcas da imagem a idade que carregam, contendo em si pegadas de outros tempos, como cicatrizes. Os vestígios, estes que também estão por detrás da fotografia, como os

escritos do local das férias, os nomes das pessoas daquelas pessoas, as datas das fotografias, as dedicatórias. Ou até mesmo o próprio vestígio do silêncio, quando não há nenhum registro: este também diz o que a fotografia foi. Viajadas pelo mundo, carregam a experiência de uma vida; experiência que nos aguarda para ser desvendada. História que, por vezes, a encontramos; outras vezes, a perdemos. Para encontrá-la é necessário escavar as fotografias, com a mesma atitude do arqueólogo que escava o solo em busca do seu passado. E como Benjamin percebeu, escavar exige espalhar diversas vezes a terra, remexer e revolvê-la com a enxada cautelosa e tateante, encontrando camadas e, sobretudo, encontrando o lugar onde o passado se alojou. (BENJAMIN.1987, p. 227).

O rastro do passado está em muitos objetos, não apenas numa fotografia. Para Walter Benjamin, a busca pelo que está escondido e como este foi encoberto está localizada nas coisas do mundo, pelo seu rastro. Como disse Didi-Huberman (2011, p.117) o ponto de vista arqueológico, segundo ele, seria fundamental para desobstruirmos nossa visão àquilo que resiste ao tempo, o que sobreviveu no presente depois que o fogo da história passou, aquilo que sabemos que existiu e desapareceu. São os vestígios deixados para nós no presente após o fogo da história que passou:

Basta um ponto de vista arqueológico para varrer as falsas dificuldades de alternativa. Sim, é exatamente isto, sim, é isto que resiste ao tempo: é de fato esta estrada, este caminho, são de fato estas duas cercas de postes de cimento e arame farpado. Apesar de agora vazio de todos os atores de sua tragédia, este é claramente o lugar de nossa história. O fogo da história passou. Partiu como fumaça dos crematórios, soterrado junto com as cinzas dos mortos. Isso significaria que não há nada a imaginar porque não há nada – ou muito pouco – a ver? Certamente não. 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.

Nesse sentido, não seria também a fotografia, como propôs Bergson, um *corpo*? Um *corpo* imagem, composto por imagens? Pois a fotografia não se limita apenas a imagem que conta: ela condensa em si mesma muitas outras imagens (anteriores e posteriores) abrindo-se em camadas, caminhos e histórias. Além da própria história que lhe é intrínseca, há em um nível exterior, o caminho que ela

percorreu. Ou talvez, há em seu caminho até o descartar nas gavetas dos antiquários, o motivo que cruza a própria história que se conta na imagem.

História essa que está inserida na própria história da fotografia ou como escreveu Walter Benjamin, a “Pequena História da Fotografia”. Ela detecta nos quase cem anos que a separavam do daguerreótipo três momentos fundamentais de sua história: o apogeu, o declínio e a revitalização. Tais questões de investigação podem ser encontradas no decorrer de toda sua obra publicada. Com efeito, a fotografia e, mais tarde o cinema, se tornou uma espécie de força plástica para o pensamento de Benjamin. Como nos explica Sanz (2010,p.195):

Nessa perspectiva, podemos entender o ato de historicizar realizado em *A pequena História da fotografia* como uma periodização das distintas latitudes temporais em que, historicamente, a fotografia moderna esteve imersa. A distinção de três momentos primordiais – o apogeu, a decadência e a restauração – da potencialidade fotográfica revela diferentes modos com que se engendraram experiência, temporalidade e memória. Assim, é possível pensar a *Pequena história* de Benjamin como a própria elaboração de modos de compreender e narrar a história, o declínio da experiência e sua restauração, percebendo na fotografia uma força dialética, que emerge como produto e como produtora da temporalidade histórica.

O momento do chamado apogeu abarca o período anterior ao de sua industrialização, mais ou menos vinte anos posteriores ao seu “surgimento”, em 1839. É nesse período que Benjamin detecta algo de significativo. “A fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes do New Havem, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotografo Hill”. (BENJAMIN. 2012, p. 100) Há algo que se contém e se retém na fotografia desses minutos únicos: a temporalidade na fotografia é múltipla, como um choque de tempos. Essa percepção não se limita a um olhar externo à fotografia: aquele que olha, é chamado a participar do encontro entre passado e futuro e viver esse tempo. Como diz Benjamin (Idem):

Apesar de toda a perícia do fotografo e de todo o planejamento na postura de seu modelo, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem, a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de encontrar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no “ter sido assim” desses minutos únicos, há muitos extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo.

A imagem fotográfica seria então um condensar de tempos que se chocam. A memória descobre nesse instante sua única oportunidade de encontrar-se com um futuro preenchido de possibilidades e encharcado de acasos. Esse encontro seria um lugar revolucionário por estar aberto a alterações e transformações. O instante fotográfico de Walter Benjamin, seria especial por ser uma cristalização do tempo, não o vendo mais como um tempo uniforme - como inaugura a modernidade e a sua aceleração - mas por conter a abertura e a possibilidade de transformar. “A cada interrupção fotográfica, resultado da expectativa e da decisão do fotógrafo, o tempo homogêneo sente-se minado” (SANZ. 2010, p. 187)

Algo que só poderia acontecer nesse “salto duplo e simultâneo”. A fotografia lança o apelo de um desejo de ser decifrada “uma faísca que é capturada pelo fotógrafo e liberada pelo fotografado”. Há algo de misterioso que rodeia a imagem e que encanta quem a olha, como um canto de sereia. Uma densidade de um tempo carregado que rodeia a imagem e faz esse duplo regime de visibilidade incidir na simultaneidade de um passado e futuro que chocam na imagem. O encontro de Walter Benjamin na fotografia foi de vê-la como um efeito-instrumento: “a fotografia não é só efeito de uma experiência histórica e inédita de alteração na estrutura da recepção; ela também produz relações com o tempo eminentemente inéditas” (SANZ. 2010, p.187).

O espaço da sociedade industrial moderna não mais permite o espaço para todos, o individualismo é marca da sociedade capitalista que inaugura o novo século. O indivíduo vê em seu espaço particular, a possibilidade de construir uma existência que lhe é negado no lado de fora, em uma realidade cada vez mais opressiva e limitadora. “Com isso, é diminuída a possibilidade de que seus passos deixem rastros, isto é, que o outro o perceba, o reconheça e ainda o reconheça pelas marcas que deixou.” (GINZBURG.2012, p.113). A necessidade de preservar a vida, de parar e congelar o tempo frente a uma sociedade cada vez mais acelerada do capitalismo, encontra na fotografia sua principal cúmplice. A explosão de histórias imagéticas com o advento da fotografia fez da necessidade do homem de se preservar, um boom de materiais que compunham memórias. Como diz Ginzburg (2012, p. 114):

A teorização sobre a fotografia é convergente com a reflexão sobre o rastro. Trata-se de uma “pequena centelha do acaso”, com base na qual pode ter voz a natureza que o ser humano percorre inconscientemente. [...] A foto capta algo de secreto e efêmero. Ela se constitui como cifra, capaz de produzir significação em um universo de eterna fugacidade. Se interpretarmos a fotografia como rastro, a “Pequena História da Fotografia” constitui um momento crucial em que a percepção de técnicas modernas de produção artística se converge com propriedades da linguagem pautadas pela capacidade mimética. De modo algum, assim, a fotografia corresponderia a um documento imediato de realidade externa.

A história individual, composta por uma construção de identidade, vista como consequência da memória, está intrinsecamente vinculada a uma história coletiva, apesar de ambas possuírem processos distintos. O individual fazia parte da construção de um coletivo, o que talvez a emergência do capitalismo tenha apagado de nossos ideias de mundo. As memórias individuais estão impregnadas de um social que seria impossível dissociá-las. O lugar que nascemos, crescemos, o país que moramos, sua cultura e tradições estão intimamente a nossa própria história. Como consequência dessa construção mnemônica coletiva a partir de múltiplas vozes, percebemos que a imagem totalitarista, única e verdadeira de se narrar os fatos se abala profundamente.

O período de massificação da fotografia, ou a chamado de declínio (declínio da experiência) foi marcada, em meados de 1860, pelos os cartões de visita, submetendo a fotografia ao hábito do retoque e aos adornos do cenário. Eram retratos que caíram no gosto popular e que industrializou a fotografia. A sociedade viu na imagem uma obrigação de durar para sempre e para sempre serem lembradas. A memória foi inserida na imagem com uma força de obrigatoriedade de existência tão grande que era impossível que a imagem sustentasse tanta violência, esvaziando-se de experiência. A decadência da fotografia, segundo Benjamin, estava diretamente relacionada com a ascensão de uma nova classe burguesa, de uma geração de progresso técnico. O modo de se fotografar estava diretamente relacionada com o pensamento da ascensão de uma nova classe social. As pessoas queriam durar ao longo da história. Como diz Benjamin (2012, p.104)

[...] as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras totalmente vestidas ou cobertas de rendas – o tio Alex e a tia Riqueta, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da faculdade – e finalmente, para cúmulo da vergonha, nós mesmos: com

uma fantasia de alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra os picos nevados pintados ao fundo [...]

Walter Benjamin (2012, p.104) já apontou como vontade do sujeito de querer deixar “marcas frente a uma existência humana que também se revela pela fragilidade e efemeridade da vida”, avesso a um desejo de apagamento do passado e aniquilamento do outro. O anonimato das histórias, a intensa produção fotográfica que caracterizou a modernidade está intrinsecamente relacionada com o desaparecimento das marcas pelo capitalismo. A possibilidade de um apagamento frente a um cenário de uma sociedade cada vez mais competitiva nas metrópoles, faz com que o indivíduo tenha a necessidade de se fazer durar. As multidões que se aglomeram no início do século XX, fazem perder o sentido da unicidade de cada uma das histórias, o “eu” agora é apenas mais um que pode ser facilmente substituído. Walter Benjamin percebeu na fotografia uma possibilidade de uma revolução, capaz de estabelecer uma nova narratividade em um tempo vazio de experiência na modernidade.

Como percebeu o filósofo, as tecnologias imagéticas, em especial a fotografia, e as mudanças no âmbito da temporalidade são fundamentais para a compreensão da modernidade. Os “clicks” do advento moderno participam da transformação do tempo cronológico em um tempo vazio de experiência, não havendo mais sentido em uma coletividade, mas sim em uma individualidade: foi nesse momento em que os álbuns de família começaram a ser completados. A vida solitária desse homem moderno não havia mais como ser compartilhada. A instauração do “instante” moderno acompanha uma mudança na percepção, exigindo uma nova maneira de se viver a experiência. Não por acaso, as imagens produzidas pela fotografia e pelo cinema ocupam o lugar privilegiado na obra de Benjamin.

Portanto, Benjamin via igualmente no homem moderno uma aspiração de libertar-se do vazio: não via o passado apenas com um tom nostálgico, mas um lugar revolucionário. Havia um esforço, segundo ele, para minar o tempo vazio da condição de progresso, como era visível no cinema e a fotografia. Walter Benjamin, caracterizava o fragmento do tempo como uma centelha, um encontro entre o

passado e um futuro que se aninhava na imagem. Ele via na imagem fotográfica um aninhamento de futuro e uma condição de revolução. Isso o distinguia em termos de método de construção histórica.

Eles são produtos de sua época, objetos históricos encharcados pelo declínio da experiência tradicional e, ao mesmo tempo, são objetos capazes de suscitar novas questões históricas e filosóficas, problemas conceituais inéditos, novo conhecimento crítico. Assumem, desse modo, a potência catalizadora de absorver seu momento histórico e, simultaneamente, fazerem nascer outros sentidos para a história e para a arte. Esses discursos colocaram a imagem como um modelo narrativo de investigação histórica. Como vai nos dizer Cantinho (2008):

Como Aby Warburg, historiador de arte e antropólogo de imagens (como ele próprio se intitulava), Benjamin pôs a imagem no centro nevrálgico da vida histórica. Como ele, compreendeu que um tal ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo, levando a cabo uma crítica da visão positivista e progressista da história. A imagem não está na história como um simples ponto sobre uma linha. Ela possui uma *temporalidade de face dupla*: precisamente como imagem dialéctica, como se verá posteriormente, em toda a sua equívocidade.

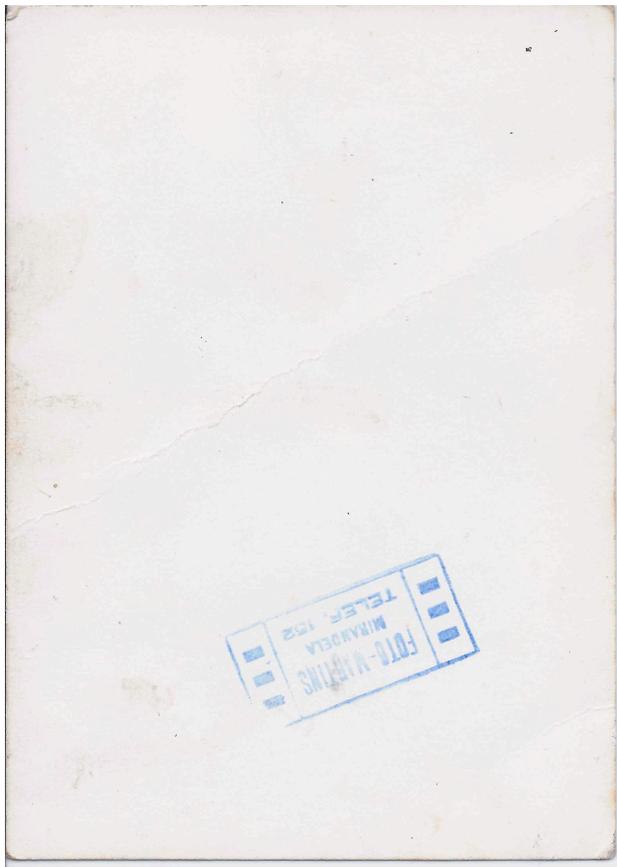
A imagem dialéctica na qual Benjamin trata, seria então uma imagem como modo de investigação de história e de revolucionar a temporalidade. Segundo Lissovsky (1998, p.95):

a posição singular que a fotografia ocupa no pensamento de Benjamin toma a forma de um paradoxo: “se a fotografia é a conquista fundamental de uma sociedade onde a experiência declina – isto é, uma sociedade submetida ao choque e ao tempo indiferente dos ritmos industriais, uma sociedade, portanto, que se torna cada vez mais instantânea –, a recuperação desta experiência – como experiência do tempo – só pode dar-se em um instante particular, destacado de uma série supostamente homogênea, e no qual toda a temporalidade está subitamente implicada. É uma prerrogativa do instante fazer da convergência entre passado e futuro um salto em direção ao “tempo perdido.”

Em um terceiro momento, período da revitalização, a fotografia retoma nas primeiras décadas do século XX, uma preparação para um uso político em movimentos artísticos do século XX, como o Surrealismo, o Construtivismo Russo e a Bauhaus.

O que Walter Benjamin tanto procurava, era uma maneira de penetrar, perfurar a história dos dominantes. Como deixar que o novo emerga por histórias que foram esquecidas? Essa condição de resgate dessas histórias, indicaria uma outra possibilidade de História. A história que um povo conta a si mesmo, a partir desse deslocamento, propiciaria uma transformação do presente. Benjamin acreditava que os rastros poderiam emergir (novamente) para dar voz a outros agentes da História, e não aqueles que estão sempre no poder. Por isso, a transformação do presente pelas histórias anônimas e individuais, são elas que salvarão e poderão dar novas vozes frente ao interesse da história única. Lembrar aquilo que foi sufocado da história, permitiria uma transformação do presente. A memória se abriria para questões esquecidas que poderiam transformar nossas relações.

#### 4. Arquivo: montagem, voz e silêncio



## A Guardiã dos Arquivos

Há uma Guardiã dos Arquivos que luta para salvar todas as fotografias antigas de todo e qualquer esquecimento da atualidade. Ela está de pé, sandálias de dedo no chão batido de terra, saias até o joelho, cabelos soltos. Na mão direita, ergue uma espingarda que apoia nos ombros. Os olhos, quase caídos, lançam um olhar para o futuro: está sozinha em um terreno baldio que parece abrigar restos de qualquer coisa. A guardiã parece já prever o destino daquelas fotografias de um outro tempo, lançando-nos um olhar já cansado do que há por vir. Teme o destino das imagens e também o dela mesma. Os lábios contraídos, parecem querer dizer. Resiste ainda de pé a espera do futuro:

- Apesar de tudo, tentaremos não nos esquecer (diz com braveza de heroína). O que será de um mundo sem as histórias daqueles que foram? Quem sobreviverá a um tempo em que nada há para contar?.

Silenciosamente sai e continua a percorrer seu caminho atenta a qualquer perturbação no ambiente. O esquecimento pode vir quando menos se espera.

\* \* \*

Podemos dizer que as imagens estão vivas, bem como o arquivo está também. Mas sobre quais estruturas habitam a formação de um arquivo: e quais estruturas habitam seu desmantelamento? O que foi anterior e interior à sua constituição, que o faz existir ou não no presente? No caso do arquivo fotográfico, seja ele público ou pessoal, as histórias são a matéria prima para que a latência da vida permaneça. São potenciais que lampejam nos armários das casas e gavetas de antiquários que esperam sua hora de emergir. Seus restos estão guardados em um escuridão profunda do mar, em um momento atual em que a poucos interessa a materialidade que pesa frente à leveza de um digital. Por que essas imagens – um dia, constituidores de um arquivo – foram abandonados nas gavetas (não tão distantes de nós) tiveram seus sentidos transformados?

Quando transpomos essa discussão para o conceito de arquivo, nos deparamos muitas das vezes com uma abordagem clássica, de um ponto de vista de uma materialidade de conjunto fixo e petrificado, encerrado em sua própria existência. Reflexo de um pensamento histórico, talvez, o conceito de arquivo foi construído nas bases de uma objetividade moderna que transforma e paralisa, muitas vezes, o passado em “fato” (GAGNEBIN, 2013). Essa perspectiva clássica do arquivo, estaria em uma esfera da imobilidade, principalmente em relação ao conceito de verdade, não admitindo que toda história está sujeita à aberturas, questionamentos ou perspectivas. O arquivo se localizaria em um tempo distante e inacessível do presente, totalitário e opressor em seu discurso frente à história. Como nos diz Etienne Samain (2012, p.160), a quando pensamos acerca do que a palavra “arquivo” evoca e representa, rapidamente nos vêm à cabeça, “a imagem (clássica) de um espaço de cor azul marinho (escuro), frio, abandonado, poeirento, com cheiro de mofo. Com poucas palavras, um lugar mortífero”. No entanto, como contrapõe o autor, arquivo pode ser pensado como algo vivo, já que

é uma memória em latência, uma memória que cochila, que, encoberta, poderá ser, amanhã, descoberta, reaberta. Uma memória, aliás, que nos habita a tal ponto, que se diz de uma pessoa assassinada que ele era um “arquivo vivo”. Um arquivo é, na verdade, um pouco como um dicionário, essa coleção de unidades vivas de uma língua, enclausuradas no papel e, no entanto, sempre em movimento, como um balde de minhocas.

Se o arquivo pode ser visto como um corpo vivo, latente, é justamente porque ele não se encerra no passado, mas também em cada presente que o reencontra. A cada vez que um arquivo é retomado pela atualidade, transformamos os sentidos para outras temporalidades. Walter Benjamin já dizia que a memória não é um instrumento para exploração do passado, mas antes disso de tudo, um meio. E como meio também é rastro e ruína: “É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava.” (BENJAMIN.1987,p.227). Encontrar arquivos do passado exige que escavemos as camadas do tempo, numa exploração cuidadosa e atenta. A terra é espalhada e remexida diversas vezes, para que os outros planos sejam encontrados: não é porque não há água, que não há rio. O que percebemos nos encontros com eles, nas vozes e silêncios que ouvimos, não é o passado em si, mas como ele lá se alojou, como se constituiu nesse arquivo, como se formaram as camadas e o que foram cortados por ela. Como afirma Benjamin (Idem),

verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.

Nesse sentido, aquele que escava, deve voltar-se muito mais ao lugar de onde reside o objeto, o solo e tudo mais que estava em volta, do que precisamente a coisa resgatada. As verdadeiras lembranças estão nesse terreno, onde devemos tatear cuidadosamente. É por isso que a escavação benjaminiana se difere tanto da escavação do arqueólogo convencional: a lembrança não apenas fornece uma imagem para aquele que recorda, mas as camadas que por ela foram atravessadas. A imagem torna-se também o caminho até o encontro, é a própria imagem daquele que escava. Para Didi Huberman (2013, p.284), “trata-se de *olhar para as coisas presentes* (as imagens que oferecem sua graça, os sintomas que oferecem seus problemas) *em vista de coisas ausentes*, que no entanto, determinam, como

fantasmas, sua genealogia e a própria forma de seu presente.” Um olhar a partir dos restos que estão visíveis.

Na perspectiva de Didi-Huberman (2004, p.55), “para recordar há que imaginar”. O que tal entendimento poderia nos dizer acerca do arquivo? Afinal, o arquivo poderia ser pensado como depoimento, lembrança ou ato do imaginário? Poderia distinguir tais processos? Os arquivos são conjunto de documentos (manuscritos, filmicos, fotográficos), destinados, muitas vezes, a permanecer guardados e preservados, encerrados em suas superfícies, classificados e agrupados de acordo com seus traços. Como vai nos dizer Foucault em seu livro “A palavra e as coisas”:

Até meados do século XVII, o historiador tinha por tarefa estabelecer a grande compilação dos documentos e dos signos – de tudo o que, através do mundo, podia constituir como que uma marca. Era ele o encarregado de restituir linguagem a todas as palavras encobertas. [...] A idade clássica confere à história um sentido totalmente diferente: o de pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas e de transcrever, em seguida, o que ele recolhe em palavras lisas, neutralizadas e fiéis. [...] Os documentos dessa história nova não são outras palavras, textos ou arquivos, mas espaços claros onde as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins; o lugar dessa história é um retângulo intemporal, onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam uns ao lado dos outros, com suas superfícies visíveis, aproximados segundo seus traços comuns e, com isso, já virtualmente analisados e portadores apenas de seu nome.

São imagens que testemunham muitas histórias, mas não apenas na sua singularidade, também nos modos como são organizados, combinados, etiquetados, identificados, classificados. De fato, nenhum arquivo existe sem que tais imagens, documentos, manuscritos estejam organizados numa certa “montagem”. Como o montador cinematográfico – ou o editor, nos dias de hoje – faz um filme (organizando fotogramas, cenas, sons, ordens, séries, ritmos), o historiador, o arquivista seleciona seus documentos, os serializa, os classifica, os divide em temas, épocas, nomenclaturas.

Cabe ressaltar que cada uma das imagens, em sua singularidade, compõe de antemão uma montagem singular e, nessa operação, produz seu sentido. Um sentido que, não somente se dá numa atualidade, mas também numa certa

atualização de virtualidades. Como bem pensa Didi-Huberman (2013, p.280), à luz de Aby Warburg, para ouvir das imagens o que elas dizem é preciso entender os tempos heterogêneos que a constituem e colocá-los também em relação a outros elementos (outras imagens e temporalidades):

O tempo não faz apenas escoar: ele trabalha. Constrói-se e desmorona, desagrega e metamorfoseia. Desliza, cai e renasce. Enterra-se e ressurge. Decompõe-se, recompõe-se: em outro lugar ou de outras maneira, em tensões ou em latências, em polaridades ou ambivalências, em tempos musicais ou contratempos

É esse paralelo entre as imagens, nessa montagem, sempre descontínua, é que vamos descobrir as marcas do tempo: “as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente” (LINS;CURSINO, 2010, p.91). Isso significa, que o arquivo acrescenta ainda outros sentidos a cada imagem, estabelecendo outras sobreposição de tempos e, portanto, outras virtualidades. Trata-se, nas palavras de Samain, de perceber o “tempo da imagem, o tempo na imagem. Falar do tempo plural presente na imagem, em todas as imagens quando, fortes e firmes, (...) nos convocam a olhar nossa história e nosso destino como sendo este tempo heterogêneo composto de passado, de presente e de futuro” (SAMAIN.2012,p. 153)

Como discorre Derrida, arquivo se caracterizaria justamente na produção de virtualidades, no movimento e nas múltiplas temporalidades, características caras também ao pensamento bergsoniano. Seria uma evocação, um trabalho de tentativa e não uma atitude totalmente consciente e transparente, mas num gesto repleto de obscuridades, algo sempre presente na passagem do virtual para o atual. Poderíamos pensar nesse sentido, o arquivo também como um *mediador*, bem como o *corpo* bergsoniano: vivo, latente e constituído por imagens. Assim como o corpo que emerge imagens da memória a partir do presente, poderíamos pensar nas imagens que emergem e sobrevivem no presente nos arquivos. Assim, Derrida (1995,p.24-26) nos diz que:

nada mais enganoso, até mesmo ilusório e ingênuo, do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referencia temporal, sem que os registros do presente e do futuro estejam efetivamente operantes no

processo de arquivamento. Esse engano e essa ilusão querem fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria efetivamente arquivado sem rasuras e sem lacunas, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer esquecimento

Logo, o movimento se encontra como particularidade específica da memória e do arquivo, assim como o esquecimento (que tão pouco se assemelha ao significado de aniquilação). Poderíamos pensar também um paralelo do arquivo com a tapeçaria de Penélope. O esquecimento, sendo a urdidura onde a trama será lançada, como um esqueleto que constitui mas que não aparece, a não ser nas pelas franjas da tapeçaria, e as imagens do arquivo no presente constituindo sua trama, sendo o que fica aparente na trama, prescrevendo o futuro de sua textura.

Para além daquilo que se preserva, está também aquilo que se esquece. Derrida abre dois caminhos para afirmação na natureza lacunar e sintomática do arquivo. A primeira seria que ele é descontínuo (perpassado pelo esquecimento por sua própria virtualidade). A segunda, e crítica, seria que o arquivo é incessantemente trabalhado pelo mal de arquivo, como instrumento de poder. Ele apenas não apagaria o arquivo em sua positividade, como também dá à ele a condição de possibilidade para que ele continue até o infinito: a constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e esquecimento de seus traços. Derrida nos abre, desse modo, uma outra perspectiva do esquecimento: a da possibilidade da continuação da memória. Nessa dialética do esquecimento, ele seria tanto o que constitui o próprio arquivo como tal, quanto possibilitaria a renovação da memória, afim de adicionar outros arquivos. O mal de arquivo seria o outro lado do arquivo, frente e verso de uma mesma superfície. Como diz Birman sobre o mal de arquivo: (2008,p.118)

Derrida positiva deste modo a pulsão de morte como mal de arquivo, pois seria aquela que possibilitaria tanto o esquecimento quanto a renovação do arquivo pelas novas consignações que seriam, portanto, a condição de possibilidade de acrescentar novos arquivamentos

Retornamos assim para a filosofia de Bergson, que ao afirmar que é o caráter virtual da memória que possibilita que elas sejam atualizadas no presente. Isso submete as imagens à constância do movimento. Por mais que elas não estejam

presentes, sempre nos surpreendemos quando nos deparamos com uma imagem nova que submerge por meio de uma emoção, por exemplo. Esse fato, não implica dizer que ela não existia. Segundo Franco Ferraz, “brilhava, por assim dizer em sua ausência: permanecia vivo, embora impotente para aceder à clareza e luminosidade da consciência.” (FRANCO FERRAZ. 2010, p. 73) Para Didi-Huberman à luz do pensamento benjaminiano, é próprio do arquivo a lacuna. Ela seria um resultado das censuras sofridas, deliberadas ou não, destruições e agressões, “o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência.” (DIDI-HUBERMAN. 2012, p, 211).

Contudo, talvez o aspecto valioso que Bergson tenha nos deixado através de seus pensamentos sobre memória, seria o de pensá-la como duração. A abertura da memória pela fragilidade e a desconstrução arquivo em Derrida, são possibilidades de resgate do passado, através do tempo presente tendo em vista a mudança do futuro. Inventar novos horizontes para nós mesmos, seria a premissa de uma revolução mnemônica. Bergson, nos dá a chave e nos mostra que a mudança na forma como nos relacionamos com o tempo, está dentro de nós mesmos: dentro das possibilidades infinitas que nossa fonte inesgotável do passado pode recuperar. Propicia o sujeito moderno as ferramentas necessárias que podem questionar seu caminho e reconstruir sua própria história frente a História dos arquivos fixos e oficiais. Desconstruir o próprio arquivo, acender o próprio passado: a solução está em nós mesmos e no modo em como nos relacionamos com nossa memória. Talvez o grande paradoxo do arquivo seja exatamente este: a de ser fixo e sempre novo pela atualização no presente.

Por que alguém abandona suas memórias e desfaz seus álbuns, suas pastas, seus quadros, suas gavetas? Teria sido a morte a responsável der desfazer os arquivos originais e compor com os restos novos arquivos (arquivos do acaso)? Quando encontrei essas imagens e as resgatei do oceano profundo, estava também resgatando um arquivo? O fato de estarem lá, juntas, amontoadas, nos faz pensar que havia então um arquivo do acaso? Um arquivo não da lembrança e do esquecimento, mas principalmente, do esquecimento?

Entender esse processo significa ir muito além das histórias subjetivas e pessoais de cada uma das pessoas que a imagem evoca: está no cerne de um trajeto sintomático de uma sociedade que pela primeira vez deve lidar com um arquivo fotográfico. Talvez seja por isso também que essas memórias fotográficas de outros estejam guardadas em um local tão seguro e tão escondido como as gavetas dos antiquários. Ali se privam de qualquer contato infortúnio de um mero visitante ou ainda, de um remexer nas memórias esquecidas de algum curioso ou desavisado. Walter Benjamin (1987, p. 98) em uma passagem de “O jogo das letras”, escreve:

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver.

O que essas fotografias preservam e aninham dentro dessas gavetas desorganizadas, seriam as próprias histórias que elas tem a contar. Toda vez que alguém as encontra, desdobra-se em um duplo movimento: ao mesmo tempo em que se salva, algo se perde para sempre. É esse talvez o perigo e a tensão do esquecimento do qual a Guardiã tenta nos avisar com seus olhos já caídos. Na faísca que sai de sua espingarda ao atirar ao alto: não se vê o tiro nem o alvo, mas escuta-se o estouro e enxerga-se a luz. O passado se estilhaça ao mesmo tempo em que o presente se ilumina pela faísca do agora que insiste em querer ser decifrada por aquele que a olham. Dessa morte da história daquela fotografia algo de novo nasce na ressignificação dos estilhaços do presente.

A dor da Guardiã dos Arquivos é também a nossa. O tiro dado na história que se perde transforma-se em escombros, cacos e ruínas onde agora ela caminha. A pergunta sobre a origem dessas fotografias tenciona ainda mais o mistério que ronda cada uma das fotos encontradas nas gavetas. De qual fonte vem o rio dessas

fotografias? Aqui o rastro se soma ao esquecimento, tornam-se um amálgama, lados opostos e complementares. Como diz Gagnebin (2006, p. 45):

túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirmam-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte.”

Difícilmente poderíamos pensar as imagens e os arquivos, sem tratar das imagens que foram um dia produzidas mas que foram aniquiladas para que fossem esquecidas para sempre, como os arquivos queimados depois do fim da Segunda Guerra pelos nazistas ou as imagens que as ditaduras latino-americanas queimaram. Nesse caso, como nos explica Gagnebin, o esquecimento é produzido não como elaboração mas como apagamento político do poder: “a vontade nazista de destruir a possibilidade mesma de uma história dos campos” (Idem, p.46). Nessa tentativa de apagamento dos traços, o silêncio se impõe também pelo aspecto inenarrável da experiência ocorridas. Difícil tarefa do historiador que hoje se vê confrontado a um trabalho essencial, a de “manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados” (Idem, p.29), tarefa que nos impede também da repetição dos erros (Idem, p.47)

Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz incessantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro.

Mas nem nazistas nem os ditadores latinos, com suas versões totalitárias, conseguiram apagar todas as imagens, todas as lembranças. Nas imagens sobreviventes – desse aniquilamento de corpos e de símbolos – foram reservados os rastros de uma outra história, uma outra narrativa possível. Essa é uma das ideias fundamentais de Benjamin: a luta contra o esquecimento não significaria a escritura de uma narrativa igualmente grande e épica, inserida no *continuum*

histórico da cadeia dos acontecimentos. A resposta se encontra nas teses “Sobre o conceito de História”, na qual ele nos mostra a figura do Justo, que é sempre anônimo. Além do anonimato, a outra possível história seria contada por aquele que adquire características de um catador que não tem por objetivo recolher os grandes feitos. Muito pelo contrário, está nele a possibilidade de apanhar tudo aquilo que é deixado para trás como algo que “algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (Idem, p.54). Seria a figura do Lumpensammler, o catador de sucata e lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder. (Idem.)

Todavia, cabe nos indagar o que significariam esses restos de arquivos da história. O que constituiriam essas sobras? Para Benjamin, haveria uma dupla resposta. Seria, primeiramente, o sofrimento: aquele indizível. Em segundo, é aquilo que não possui um nome, “aqueles que não tem nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes.” (Idem) Estariam nos restos a discrepância com o discurso imperativo oficial e dominante. São as sobras e os restos daqueles que não concordam com o que se diz: não se identifica, não se encaixa, como os restos da massa que não cabe na forma. Estaria na atitude do narrador e do historiador de transmitir o que está fora da história – a história materialista benjaminiana – “na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (Idem). É preciso estar atento aos excessos que a história determina como sendo. Os vencidos, os deslocados do sentido, os desarticulados: os mortos esquecidos e sem nome que caminham vagando pelas ruas. A exigência benjaminiana da memória, nos remete a importância de não sobrevirmos emudecidos. Diz Gagnebin (2006, p.55):

Se passarmos em silêncio sobre elas em proveito de uma boa vontade piegas, então o discurso sobre o dever da memória corre o risco de recair na ineficácia dos bons sentimentos, ou, pior ainda, numa espécie de celebração vazia rapidamente confiscada pela história oficial.

A rememoração talvez nos aponte a saída pela atividade historiadora, que ao invés de repetir e reproduzir aquilo que se lembra, ela é capaz de se abrir. Ela “abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem a Lembrança nem às palavras” (idem, p.54), mas sobretudo e talvez mais significativo ainda, seja a de agir sobre o presente, estando atentas as ressurgências do passado no presente, da qual apenas um olhar atento e preciso é capaz de captar. Não se trata de fixar um passado que não se resolve, um ressentimento, como nos diria Gagnebin (2006), mas de possibilitar a elaboração desse passado, para produzir também uma capacidade de bem viver no presente. Não se trata de fixar de modo patológico o que aconteceu, “como se a busca de si tivesse de ser a repetição.” Mas de não ignorar, de dar lugar aqueles que simbolicamente “não pertencem aos vivos e não podem, portanto, pertencer aos mortos, tornando seu luto tão difícil”. (idem,p.54) Apenas a retomada do passado no qual se reflete pode nos ajudar não mais a repetir, mas nos dar força para que outra história comece a ser pensada e contada, inventando o presente. Assim, diz Ginzburg (2012, p.115)

A categoria de rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado. Contra os discursos totalizantes do autoritarismo, irrompe a linguagem dissociativa, que permite realizar saltos no processo de conhecimento. Em um país como o Brasil, em que a memória social se caracteriza por imensas lacunas, a política de conhecimento precisa desafiar o apagamento dos rastros. A teorização sobre fotografia contribui para elaborar um programa de construção da memória. Cada rastro, cada ruína, cada fragmento pode trazer em si um potencial de conhecimento do passado. Afirmado essa percepção, é possível examinar de perto a pergunta de Benjamin, contextualizada em tempo sombrios: “Como se transmite o homem?”

Resgatar os restos, os rastros das imagens, remontar os arquivos deve ser entendido então como captura de uma lembrança que cintila, a percepção do brilho da história dos vencidos, dos heróis pela palavra rememorativa, dos arquivos desmontados guardados hoje num gaveta de antiquário. Se não conseguimos restituir a totalidade de um arquivo original, se não conseguimos encontrar a “verdade” dessas fotografias sobreviventes, encontramos no entanto, um enigma: possibilidade do renascimento que o próprio achado propicia. As fotografias dos

nosso arquivos, daquele que reuniu aqui os restos e as sobras de múltiplos outros arquivos – são diferentes das fotos dos sobreviventes do holocausto ou dos prisioneiros latinos. Mas são também sobreviventes que renascem novamente pelo seu esquecimento, como se fosse da primeira vez.

O que essas fotografias sobreviventes carregam que as fizeram abandonar? Talvez não saber de onde vieram faz preservar também seu enigma e conseqüentemente o encantamento do encontro. Poderá uma fotografia nascer sem passado? O que isso significaria? Mas cada encontro continua sendo também uma morte e cada fotografia que se salva é um tiro. “Nos seus lábios, havia um reflexo de sorriso que perpassa, como um fogo que se alastra”. (BENJAMIN. 2012, p.44). O sorriso no semblante da Guardiã dos Arquivos talvez seja o sorriso da curiosidade.



## Conclusão

“Apesar de tudo, tentaremos não nos esquecer” se configura como um ensaio do qual as respostas se estabelecerão sempre pelo seu caráter aberto e sempre em vias de atualização. Formular perguntas talvez seja a maneira, não de encontrarmos respostas, mas de sobretudo nos permanecermos sempre dispostos e atentos para entender o que da atualidade emerge. Em um mundo cada vez mais rápido onde a quantidade de fotografias que é proporcional a essa aceleração, é fundamental que nos questionemos sempre sobre como a construção de nossas memórias imagéticas estão reconfigurando o posicionamento do sujeito frente ao mundo e sobre si mesmo, tangenciando noções fundantes como a própria noção de “identidade”. Não se trata neste ensaio de trazer as mesmas questões da modernidade acerca da fotografia no presente, mas pensar à luz do que talvez hoje esteja em vias de transformação: a velocidade e a quantidade de fotografias atuais parecem estar no cerne da relação entre tempo e imagem.

Nesse sentido, estas pontuações foram logo, o início de uma pesquisa que visa entender melhor e nos aprofundar sobre a questão da imagem e da memória que circundam questões significativas para compreender algumas alterações da subjetividade pós-moderna e que aqui não se encerra. Podemos finalizar com uma pergunta final que sintetize a necessidade de se continuar investigando as questões aqui postas: o que aconteceu com a imagem fotográfica e com a memória em um momento onde não existem mais projetos de futuro, apenas um contínuo do presente? A investigação me pareceu apenas um pequeno passo de compreensão frente a outras indagações que tangem as tensões fotográficas hoje.

## Bibliografia

**AGAMBEN, Giorgio.** *O que é contemporâneo? E outros ensaios.* Chapecó, SC: Argos, 2009.

**BATCHEN, Geoffrey.** *Forget me not: photography and remembrance.* Amsterdam: Van Gogh Museum/Princeton Architectural Press, 2004.

**BENJAMIN, Walter.** *A pequena história da fotografia.* In Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *A Doutrina das semelhanças.* In *Obras Escolhidas I.* São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *Teses sobre o conceito da história.* In *Obras Escolhidas I.* São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *A imagem de Proust.* In *Obras Escolhidas I.* São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *As passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única.* 1° ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

**BERGSON, Henri.** *Matéria e Memória.* 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memória e Vida.* 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

**BIRMAN, Joel.** *Arquivo e Mal de Arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud. Natureza Humana.* Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 10(1): 105-128, jan-jun. 2008.

**BORGES, Jorge Luis.** *Ficções.* Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

\_\_\_\_\_. *Atlas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**BOSI, Ecléa.** *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

**DERRIDA, Jacques.** *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

**DEBORD, Guy.** *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

**DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Sobrevivência dos Vaga-Lumes.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Imágenes pese a todo: memória visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ante las imágenes: história del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FRANCO FERRAZ, Maria Cristina. *Homo deletabis: corpo, percepção, esquecimento do Século XIX ao XXI*. 1° ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

\_\_\_\_\_. *Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche*. Morpheus, UNIRIO, v. 13, 2008.

\_\_\_\_\_. *Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica* In *Intercom*, São Paulo, XXVII, n. 1, 2004.

FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel; COUTINHO, Eduardo (Orgs). *Mídia e poder: Discurso, ideologia e subjetividade*. Rio de Janeiro: Ed Mauad X, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_. *O governo de si e dos outros*. Curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006.

GANEGBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *O olhar contido e o passo em falso*. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 13-23.

\_\_\_\_\_. *Apagar os rastros, recolher os restos*. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. *A interpretação do rastro em Walter Benjamin*. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? (Aufklärung)* In Immanuel Kant – Textos seletos. Petrópolis: Vozes, 1985

KOSELLECK, Reinhart . *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e Contracampo, 2006.

LISSOVSKY, Mauricio. *A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado em Comunicação apresentada à Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Maud X, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dez proposições acerca do futuro da fotografia*. Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP – n. 23, jan/jul. 2011.

LINS, Consuelo e CURSINO, Adriana. *O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos*. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

NARANJO, Javier (org.). *Casa das estrelas: o universo contado pelas crianças*. Celeste: Foz Editora, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PORTUGAL, Ana Maria. *O tesouro das lembranças*. In: Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SAMAIN, Etienne. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Visualidades, Goiânia v.10 n.1 p. 151-164, jan-jun 2012

\_\_\_\_\_. *Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman*. Cadernos de Arte e Antropologia, vol. 3, nº 2/2014, pag. 47-55

\_\_\_\_\_. *As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011

**SANZ**, Cláudia Linhares. *Tempo e fotografia: Vertigem e paradoxo*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2010.

\_\_\_\_\_. *Da série fatos inexplicáveis que são o universo ou o tempo*. In: Prefácio. Cia de Foto, 2012.

\_\_\_\_\_. *Imagem digital e fotologs: novas faces da temporalidade e da memória no cenário contemporâneo*. Razón y Palabra, v. 52, p. 12, 2006.

**SIBILIA**, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.