

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

O instante antes e o instante depois da fotografia:
as imagens que ganham vida pela memória de Patti Smith

Lara Ovídio
Orientador: Prof. Pedro Russi

Brasília
2011

LARA OVÍDIO

O instante antes e o instante depois da fotografia:
as imagens que ganham vida pela memória de Patti Smith

Monografia apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em audiovisual.

Orientador: Prof. Pedro Russi.

Brasília

2011

A Robert, que me levou a Patti, que me levou a mim.

Agradecimentos

Ao universo onde tudo estava;

à vida, que tem sempre razão;

a mainha, painho e Clara, que sempre estiveram para mim;

à tia Graça, que me ensinou a escrever e continua me ensinando;

a Pedro Russi, que me ajudou a encontrar o caminho;

a Barthes, que me mostrou uma academia viva;

a Gustavo, que me apresentou Mapplethorpe e viabilizou que as imagens fossem disponibilizadas neste trabalho;

a Ed, Elisa, Limão e Pat Colmeneiro, que me leram com carinho;

a Mel, Mari Yokoia, Mariana Klemig e Lurdes, que fizeram dos longos períodos de estudo mais lindos do que exaustivos;

a Ilza, Rafa, Janine, Paulo, Gabriel, Vítor, Thaíse e Fernanda;

a UFRN, UNB e UBA.

Agradeço a todas essas pessoas bem como a essas instituições, que, por arranjos do universo, entraram na minha vida e fizeram parte de quem eu sou.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
1.1 <i>JUST KIDS</i>	8
1.2 O CAMINHO QUE ESTE ESTUDO PERCORRE.....	11
1.3 METODOLOGIA.....	12
2 AS EXPERIÊNCIAS DE PATTI E ROBERT, AS LEMBRANÇAS DELA E O LIVRO <i>JUST KIDS</i>	15
2.1 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO	16
2.2 IMAGEM E LEMBRANÇA	22
2.3 A MISSÃO DA CONSERVAÇÃO DO PASSADO E A LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO	27
3 O INSTANTE FOTOGRAFADO E O INSTANTE QUASE REVIVIDO	32
3.1 O QUE SE PODE CONGELAR?	33
3.2 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA	36
3.3 A CATÁSTROFE DO QUE JÁ ACONTECEU	41
4 O ACONTECIMENTO	45
4.1 DO MOVIMENTO AO ACONTECIMENTO	46
4.2 DENTRO DO QUADRO	51
4.2.1 Para além da encenação	55
4.3 ANÁLISES	59
4.3.1 <i>Hall Street, Brooklyn, 1968</i>	60
4.3.2 <i>Patti, Still Moving, 1978</i>	64
4.3.3 <i>1, Fifth Avenue, 1978</i>	68
4.3.4 <i>Plate 13. Untitled. 1970/1973</i>	72
4.4 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACONTECIMENTO	74
5 CONCLUSÃO	78
5.1 MINHA TRAJETÓRIA	78

5.2 A CONCLUSÃO DO ESTUDO EM SI.....	81
5.2.1A memória	81
5.2.2 A fotografia	82
5.2.3 O acontecimento	84
REFERÊNCIAS	87

RESUMO

Nesta monografia, investiga-se *o processo de leitura da fotografia num contexto de memórias adquiridas pela narração*. Partindo do livro *Só garotos (Just Kids, SMITH, 2010)*, discute-se o que são as lembranças que compõem o livro, a relação que o leitor cria com a narradora e o papel das imagens no texto, com o propósito de entender o que ocorre na imaginação do leitor quando se misturam palavras e imagens. Esse *acontecimento* é identificado através da análise em primeira pessoa das fotografias.

ABSTRACT

This study investigates *the reading process of photographs in a context of memories acquired through the narrative*. Based on the analysis of the book *Just Kids (SMITH, 2010)*, we discuss what are the memories presented by the book; the relationship established by the reader with the narrator; and the role played by the images throughout the text, with the purpose of understanding what happens in the reader's imagination, when words and images are mixed. This process is identified through a first person analysis of related photographs.

1 INTRODUÇÃO

Foi na seca em que apareceu o piso da danceteria, inundada pela barragem que exilou meu pai e seus conterrâneos, que eu senti pela primeira vez essa coisa de não estar nesse tempo nem nesse lugar que a memória provoca. Até hoje, emociono-me lembrando da minha mãe dançando nas ruínas da danceteria, com o sorriso que imagino ser o mesmo que ela teria na década de 1970. Não estando nem no meu tempo nem no da danceteria, levou-me com ela a São Rafael velha, onde eu não estive antes ou depois desse meio minuto de baile. Naquele tempo, eu era criança, eu acho.

Quando eu já tinha minhas próprias lembranças, encantou-me tanto o poder que os cheiros tinham de me transportar que passei a tomar o cuidado de não repeti-los em diferentes épocas. Depois, percebi que as músicas tinham o mesmo poder de me tirar do tempo presente e me fazer acreditar que o passado poderia ser revivido. É alguma coisa do que se foi em outro tempo e do espírito que se tinha que podemos recuperar nesse outro lugar, onde os cheiros e as músicas nos levam. Esse processo de transportar-se é representado no filme *Ratatouille*¹, com um *zoom in* nos olhos do crítico, como se entrássemos na sua lembrança no momento em que ele prova o ratatouille e quase consegue reviver sua infância.

Posso *lembrar* da minha mãe dançando e posso, ao escutar algumas músicas do disco *Lucy in the Sky with Diamonds*, voltar para aquela casa na qual eu morava há 10 anos, justo no momento em que eu me arrumava para ir à escola. Nesse retorno, consigo quase reviver. Por outro lado, a própria memória que me permite quase reviver é também a que me deixa comparar e a que me leva de volta à verdade: cada instante é único, o tempo vai e a nossa morte é diária. Os eventos, as viagens e os acontecimentos memoráveis marcam a impossibilidade de repetição de cada instante da vida que passa. A fotografia também fala do que teve lugar no passado, marca o tempo que se foi e o que aconteceu nesse tempo que já não é mais, trazendo em si essa mesma confusão da memória que ora nos lembra da vida, ora nos mostra a morte.

¹ Brad Bird e Jan Pinkava (2007).

1.1 JUST KIDS²

Estudando fotografia, conheci Robert Mapplethorpe, através dele cheguei ao livro *Just Kids*, a biografia que Patti Smith escreveu contando da vida que eles compartilharam algumas vezes como casal, outras como amigos. A autora fala, também, sobre como eles foram se construindo como artistas e como reiventaram a noção de amor, que até a década de 1960 estava pautada pelos paradigmas do cristianismo e da burguesia.

Patti Smith escolhe, para se apresentar no livro, uma cena da sua infância, quando vê pela primeira vez o voo de um cisne: *O cisne mesclou-se ao céu. Fiz força para encontrar palavras que escrevessem minha própria ideia sobre ele. “Cisne”, repeti, não totalmente satisfeita, e senti uma pontada, uma saudade curiosa, imperceptível aos passantes, à minha mãe, às árvores ou às nuvens*³. Nessa citação, Patti⁴ se apresenta como alguém que nasceu para procurar palavras. Encontro minha Patti – encontrar no sentido que Barthes (2009) usa para se referir à verdade do referente que somente algumas imagens vão conseguir capturar – na fotografia feita por sua irmã⁵, Linda, em que ela segura uma pena. A pena branca e pequena, que é impedida por Patti de seguir seu caminho, teria se perdido no fundo branco da fotografia, no mundo, mas, no encontro com a artista, a pena passa a existir para o mundo. Seu olhar me deixa descobrir a sua essência: a **força**, que está presente em cada música e em cada escrito. Essa é a minha Patti, nessa fotografia a reconheço.

Já Mapplethorpe, a autora apresenta nesta passagem: *Muchas cosas se han dicho acerca de Robert, y se dirán muchas más. [...] Al final, la verdad se hallará en su obra, la esencia corpórea del artista. No se deteriorará. El hombre no puede juzgarla. Porque el arte alude a Dios y, en última instancia, le pertenece*⁶. A obra de Mapplethorpe é paradoxalmente clássica, pornográfica e *underground*. A grandiosidade desse fotógrafo somente se transforma na sensibilidade confusa de Robert mediante a narração de Patti,

² O título da tradução em português é *Só garotos*, no entanto escolho me referir ao livro ao longo deste estudo por seu título original.

³ SMITH, 2010, p. 13.

⁴ Durante este estudo, vou me referir aos personagens como Patti e Robert, os nomes que Patti Smith escolheu para se referir a si mesma e a Robert Mapplethorpe na biografia dos dois. Nesse sentido, quero manter o clima de intimidade que Patti constrói em sua narrativa, uma vez que essa proximidade é o que permite o *acontecimento* que estudaremos aqui.

⁵ Imagem [1] do anexo.

⁶ SMITH, 2010b, p. 7. Neste trecho, optei pela tradução em espanhol porque me pareceu mais apropriada.

nos momentos em que sua narração íntima conta que ele *era mestre em transformar o insignificante em divino*⁷, que cuidava da casa, que tinha muitos questionamentos com relação à igreja, um gosto pelas drogas e profundas dúvidas a respeito da sua própria sexualidade. Meu Robert eu encontro num autorretrato⁸, em que aparece uma parte do seu tronco, seu braço direito estendido, seu sorriso jovem e um olhar vivo. Nesse autorretrato, está o artista que experimenta as formas, o jovem livre.

No livro, a narração é encantadora e épica. Patti Smith nos conta como eles foram se construindo como seres humanos e, nesse contexto, como se fizeram artistas. Ela fala dos dias em que eles não tinham o que comer, de como dividiam as obrigações, de como faziam para comprar revistas e material de desenho, da dificuldade de Robert para conseguir se manter num trabalho fixo e de como se tornaram dois grandes artistas. Na verdade, tudo isso figura em segundo plano. Patti escreve uma carta de amor a Robert para, através da escritura, poder refazer o tempo em que eles estiveram juntos, a fim de, em alguma medida, reviver e eternizar esse amor em cada leitor. Essa mesma história contada como uma ficção ainda seria épica, mas o elemento incrível é a existência deles no passado, nesse mundo. Era justamente a vida de quem viveu nesse mundo que me anunciava a morte que eu tentava adiar diminuindo o ritmo de leitura. Minha reação diante da morte de Robert foi voltar imediatamente às imagens do livro. Olhar essas imagens não resolvia meu desconsolo, mas amenizava a dor que eu sentia pela separação definitiva dos dois. Quase acreditei que, enquanto o livro estivesse aberto, Patti e Robert estariam juntos e outra vez jovens. Este estudo nasce da tentativa de compreender esse processo, através do qual Patti e Robert podiam quase se reviver “em mim”.

Minha reação de não fechar o livro refletia minha incapacidade – humana – de lidar com a efemeridade da vida e dos encontros. Por um lado peço, como Caeiro, para aprender a passar:

Antes o voo da ave, que passa e não deixa rasto./ Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão./ A ave passa e esquece, e assim deve ser./ O animal, onde já não está e por isso de nada serve./ Mostra que já escreve, o que não serve pra nada./ A recordação é uma traição à Natureza./ Porque a Natureza, de ontem não é Natureza./ O que foi não é nada, e lembrar é não ver./ Passa, ave, passa, e ensina-me a passar⁹!

⁷ SMITH, 2010, p. 117.

⁸ Imagem [2] do anexo.

⁹ PESSOA, 2005, p. 69.

Por outro, reconheço-me no diálogo em que Robert confessa não se conformar com a ideia de que as pessoas morrem:

Robert me ligou, muito aflito, para dizer que Andy Warhol havia morrido.

“Ele não devia morrer”, exclamou, algo desesperado e petulante, como uma criança mimada. Mas eu podia ouvir outros pensamentos fluindo entre nós.

Nem você.

Nem eu.

Não falamos nada. Desligamos com relutância¹⁰.

É o medo da morte e da separação assim como a tentativa, *a priori* frustrada, de lutar contra o efêmero que estão presentes em cada fotografia e em cada objeto do passado que colecionamos. Patti, no final do livro, conta-nos da sua frustração de não poder ressuscitar os mortos e dos pedaços de passado que guarda:

Porque não consigo escrever algo que faça despertar dos mortos? Essa busca é o que arde mais fundo. Superei a perda de sua escrivãzinha e da cadeira, mas nunca o desejo de produzir uma corrente de palavras mais valiosa que as esmeraldas de Cortés. Mas tenho um cacho de seu cabelo, um punhado de suas cinzas, uma caixa com suas cartas, um pandeiro de pele de cabra. E nas dobras do desbotado lenço roxo um colar, com duas placas roxas escritas em árabe, enfileirando suas contas prateadas e pretas, que me deu o menino que amava Michelangelo¹¹.

*Robert morrendo: criando silêncio. Eu, destinada a viver, ouvindo atentamente um silêncio que demoraria uma vida para expressar*¹². Patti para para contar a sua história já aos 64 anos. No entanto, esse passado é narrado pela mesma jovem que encabeçou o movimento *punk*. Custou-me crer que a mulher que contava essa história tivesse envelhecido. Acho que, como Seu Ariosto – um dos velhos do livro *Memória e Sociedade*, de Éclea Bosi (1994) –, à medida que contava sua história ela rejuvenescia e, querendo ser jovem, contava e contava. Aprendi com Patti sobre a juventude em sua maior beleza, com uma nostalgia camuflada, de quando é revisitada na velhice.

¹⁰ SMITH, 2010, p. 247.

¹¹ SMITH, 2010, p. 254.

¹² SMITH, 2010, p. 252.

1.2 O CAMINHO QUE ESTE ESTUDO PERCORRE

No primeiro capítulo, “As experiências de Patti e Robert, as lembranças dela e o livro *Just Kids*”, fizemos uma revisão conceitual sobre memória, que nos permitiu compreender o que escreveu a autora. Nesse capítulo, tentamos esclarecer que esse é um livro que não nos conta o que foi, mas o que Patti lembra ter vivido: *nosso interesse está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história da sua vida*¹³. Para tanto, tentamos entender os conceitos de memória, lembrança assim como a relação entre lembranças e imagem, memória e imaginação, com a finalidade de, então, chegarmos à relação entre a narração e a luta contra o esquecimento.

O segundo capítulo, “O instante fotografado e o instante quase revivido”, é um estudo sobre as possibilidades que nos dão as imagens na luta contra o esquecimento. Partindo da pergunta “o que se pode congelar na fotografia?”, pensamos sobre o conceito de *fotografável*, de Flusser (2011), e sobre o *isso foi*, de Barthes (2009). Dentro dessa discussão sobre o que pode ser transformado em imagem, tentamos entender o específico do conteúdo da fotografia, o que ela nos oferece de diferente das palavras, para então tentarmos compreender a função desempenhada pelas fotografias nesse livro de memórias. Esse aspecto nos leva aos seguintes questionamentos: “as imagens ajudam a lembrar ou matam as lembranças?” e “por que fotografamos?” Fotografamos na esperança de podermos quase reviver o instante fotografado. Não vemos na fotografia a morte que ela fixa, vemos a vida aí plasmada. Chegamos, então, à última discussão que esse capítulo abarca: a fotografia e o medo da morte. Pensamos como o encontro entre o olhar, a fotografia, a memória e a imaginação nos permite quase esquecer que o tempo caminha em linha reta e nós em direção à morte.

No terceiro capítulo, trabalhamos o conceito de “acontecimento” discutindo a ideia de que podemos descongelar a vida latente na fotografia no momento desse encontro. Para tanto, investigamos as ideias de movimento, dinâmica e animação para chegarmos, então, em Barthes (2009), que nos fala do que lhe acontece. A partir desse conceito e levando em consideração a narração, analisamos algumas imagens que se relacionam com o livro, partindo do que está em quadro para irmos então para o *extraquadro*, no

¹³ BOSI, 1994, p. 37.

qual o acontecimento tem lugar. O processo das análises será detalhado na seção de metodologia, a seguir.

1.3 METODOLOGIA

Este trabalho foi duplamente inspirado em *La camera lúcida*, de Barthes (2009), tanto no que diz respeito à maneira como o autor se mostra em seus escritos, como na forma de pensar a fotografia. Nesse livro, Barthes (2009) esclarece que não está interessado em pensar acerca da fotografia como ela vinha sendo pensada até então, no universo da forma e da técnica. Propõe outra coisa, que pensemos as imagens desde um lugar mais subjetivo. Nesse sentido, seu estudo se desenvolve com base nas fotografias que existem para ele.

O que Barthes faz com essa delimitação é deixar claro que sua pesquisa tem suas bases fixadas no seu envolvimento com o objeto de estudo. Ora, se as fotografias existem para ele no sentido de que lhe comovem e lhe provocam, somente o verdadeiro envolvimento com essas fotografias poderia permitir-lhe seguir em frente e evoluir na pesquisa.

Assim como esse autor, escolhi como objeto de estudo o livro *Just Kids*, justamente pelo modo como ele existia para mim, de forma que a investigação sobre essa terceira coisa que tem lugar a partir da interação entre a narração e a fotografia mediada pela imaginação e memória somente pode ser desenvolvida a partir do meu próprio envolvimento com o livro e os personagens e da recuperação de elementos que fazem parte da minha própria história de vida. Do contrário, essa pesquisa haveria parado no momento em que as fotografias cumprem sua função de comprovar o que Patti diz.

Nesta monografia, partimos da exposição dos estudos já desenvolvidos sobre os temas. Alguns desses pensamentos funcionaram como peças na construção dos capítulos, que, juntos, se desenvolvem no sentido de nos permitir chegar ao conceito de *acontecimento*. Outros pensamentos nos permitiram entender o que é pelo conhecimento do que não é. A crítica a esses pensamentos se faz a partir de sua lógica interna e dos seus fundamentos, bem como, a partir da confrontação com experiências de narração, fotografia, memória e imaginação, recuperadas do senso comum e da minha própria experiência.

Pensamos, a partir do nosso objeto de estudo, o livro *Just Kids*, primeiramente, a memória e a narrativa, em seguida, refletimos sobre a fotografia e, num terceiro momento, abordamos as duas coisas juntas, chegando ao que chamamos de *acontecimento*, o qual responde a questão central desta pesquisa, *sobre o processo de leitura das fotografias num contexto de memórias adquiridas pela narração*.

Muitas imagens foram mencionadas ao longo do texto, mas poucas analisadas. Em primeiro lugar, por que algumas servem para pensar processos menores, que vão permitindo a construção da ideia central. Essas imagens são usadas tanto para confrontar algumas ideias quanto para dar início a algumas provocações. Depois, pelo fato de as fotografias analisadas terem sido escolhidas de acordo com a adequação ao desenvolvimento do pensamento em questão. Em alguma medida, eram, também, as imagens que existiam para mim mais intensamente. Por fim, cada análise serve para desenvolver um tipo de acontecimento possível dentro do contexto do livro em questão, de forma que outras análises teriam, aqui, função meramente ilustrativa.

Para as análises, partimos dos elementos em quadro: o cenário fotográfico e a figura focalizada. Trouxemos, então, da narração do livro, a *prefiguração*, como Silva (2008) designa tudo que não está na fotografia, mas que se diz sobre ela e que pode se deduzir a partir dela. Em seguida, verificamos os tipos de *acontecimentos* possíveis a partir das diversas formas de interação entre a imagem e a história.

Chegamos a quatro categorias de imagens, pensadas a partir de como se dá cada forma de *acontecimento*: as imagens que funcionam como *reminders para mim*, que não são mencionadas no texto e que se ligam a vários momentos distintos das fases que representam, como a fotografia de *Hall Street* e as do *Hotel Chelsea*; as fotografias que funcionam como *frames* de uma narrativa detalhada, as quais nos contam precisamente o antes e o depois do instante fotografado, como é o caso da imagem de *Horses, Witt e Still Moving*; a imagem que está no lugar das palavras de Patti, como é o caso da *1, Fifth Street*; e, por fim, as fotografias que estão fisicamente desvinculadas do livro e a partir das quais se desenvolve um acontecimento livre.

As imagens analisadas estão presentes no corpo desta monografia, enquanto as imagens mencionadas ao longo do texto foram disponibilizadas anexas, já que elas participam do

processo de construção da ideia central tanto quanto as palavras. São imagens explicativas e não ilustrativas.

Reflico sobre as fotografias no nível da recepção, logo, falei, principalmente, do meu próprio processo de recepção. Contudo, também recorri a experiências gerais e a sensações e associações mais ou menos aceitas pelas pessoas em geral, para as quais sempre haverá refutação partindo de experiências particulares, como quando falamos da doçura do olhar materno.

Nesta monografia, discutimos estudos da história, da filosofia, da fotografia e da sociologia, mas a pergunta central se desenvolve no campo da comunicação, uma vez que a reflexão se dá, principalmente, sobre a recepção da informação: não somente da narração, nem somente da fotografia, mas, como já sublinhamos, das duas em conjunto na mente do receptor. Pensamos aqui um receptor ativo, que olha, procura, imagina e rememora. Não utilizamos o termo receptor ao longo do texto, porque seria, em alguma medida, colocar este trabalho, que tem por tema central a subjetividade, dentro de um esquema objetivo do processo da comunicação, o que nos parece inadequado aos processos aqui discutidos.

Em geral, falo em primeira pessoa porque parto da observação da minha própria experiência para discorrer sobre as ideias que estão nesta pesquisa. Além disso, parecia-me pouco preciso falar desse livro e do que as imagens são para mim num referencial verbal que não me representasse.

Este trabalho se constrói como uma conversa em tom amistoso com Bosi, Ricoeur, Benjamin, Barthes, Flusser, Silva, Patti e alguns outros autores que me ajudaram a entender o que mais me interessava na fotografia.

2 AS EXPERIÊNCIAS DE PATTI E ROBERT, AS LEMBRANÇAS DELA E O LIVRO *JUST KIDS*

Já não me lembro da exposição, mas lembro que espiei por uma daquelas janelas trapezoides do museu e vi Robert do outro lado da rua, encostado em um parquímetro fumando um cigarro¹⁴.

Durante este capítulo, retomo conceitos de diversos autores que escreveram sobre a memória. Construo o caminho que se inicia na compreensão do conceito de memória, passando por sua relação com a imaginação, com a consciência do tempo, com as imagens e com os acontecimentos em si. Da lembrança, vamos à luta contra o esquecimento, que move não apenas a própria atividade de rememorar mas também a narração de histórias e o arquivamento de imagens. Por fim, chegamos às imagens e à narração como modos de compartilhar a experiência.

Em seu livro *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur começa a discutir a questão da memória perguntando a que se refere o lembrar: *Não seria ela [a memória] fundamentalmente reflexiva, como nos inclina a pensar a prevalência da forma pronominal: lembrar-se de alguma coisa é de imediato lembrar-se de si? Entretanto, insistimos em colocar a pergunta “o que?” antes da pergunta “quem?”*¹⁵. O fato de nossas lembranças serem marcas da nossa própria vivência no mundo, indica que percebemos a partir de nosso eu, assim como lembramos a partir do que nosso modo de ser nos permite lembrar. Esse sentido subjetivo presente em toda a leitura nos chama a atenção para o aspecto de que essas lembranças compartilhadas como relatos de uma época estejam sendo colocadas desde o olhar de Patti, que não se pretende em nenhum momento ser imparcial ou informativo. Ela vai, justamente, ao outro extremo, explorando o que poderia ter de mais pessoal em sua memória desse tempo: sua relação com Robert.

Quem é Patti Smith determina não somente o que ela percebeu das suas próprias vivências no mundo, como também, o que ficou para ser contado tantos anos depois em

¹⁴ SMITH, 2010, p. 53.

¹⁵ RICOEUR, 2007, p. 23.

Just Kids. Patti é sua personalidade e tudo o que viveu, de forma que sua percepção também depende de suas memórias.

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros signos destinados a evocar antigas imagens¹⁶.

Dessa mesma mescla entre percepção e memória, fala-nos Borges (2005), em seu conto “Funes, o memorioso”. Neste, o personagem cai em um azulejo e perde todo o conhecimento. Quando o recobra, o presente era quase intolerável de tão rico e nítido. A partir disso, Funes passa a ter visão total das coisas, sem os recortes do ponto de vista e sem as neblinas da recordação. O presente se faz também mais nítido e torna-se insuportável.

Assim como Funes, temos um desejo íntimo de uma lembrança total e perfeita, sem atentar, no entanto, que esse seria um impedimento para o caminhar da vida. No caso que vamos tratar, a luta contra o esquecimento em si é uma força motora e criativa para a escritura.

2.1 MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

As imagens indefinidas do passado podem, através de um esforço para recordar, ir ganhando definição, mas como saber o que existe de passado nessa segunda imagem? De acordo com Ricoeur (2007), os gregos tinham dois termos para se referir à recordação: *mne me*, para falar de quando as lembranças vêm ao espírito, e *anamnesis*, para lembrar o que surge de uma busca ativa. É justamente em seu sentido de *anamnesis* que lembrar se aproxima de imaginar. Devo retomar aqui os pensamentos de alguns autores que tentam definir o que é memória e o que é imaginação bem como em que sentido se relacionam e se distinguem. Aparentemente, existe alguma coisa na memória que também separa o eu e o outro, o que vivemos do que não experimentamos.

¹⁶ BERGSON *apud* BOSI, 1994, p. 46.

Platão¹⁷, quando estuda o tema da memória, também se ocupa dessa distinção. Primeiramente, assinala a ausência de uma *marca* distintiva na própria memória, de forma que se pudéssemos projetar uma memória e uma imaginação, ou mesmo se narrássemos as duas de forma a fazer uma passar-se pela outra, seria impossível distingui-las. As marcas possíveis sempre estarão para fora da própria coisa, como uma marca de linguagem ou mesmo uma comprovação através de uma fotografia ou de uma testemunha. No entanto, no nível do pensamento, não existe objeto, há uma referência a ele, um duplo, uma imagem. Platão¹⁸ se questiona acerca do que seria a imagem: *um segundo objeto (heteron) similar copiado do verdadeiro?*¹⁹. Ricoeur (2007) retoma o estudo dos termos de Comanini para distinguir duas formas de representação: a imitação eicástica, que abarca as imitações das coisas que existem, e a imitação fantástica, a que imita as coisas que não existem. *Eikon* se oporia a *phantasmae* como sendo a coisa ausente que tem correspondência no mundo. Já nesse momento, reconhecia-se a importância de descobrir sobre a dimensão veritativa da memória.

Aristóteles introduz a noção de tempo neste estudo quando afirma que *a memória é do passado*²⁰. A primeira marca de passado vem dada na linguagem, nos tempos verbais e nas alusões às mudanças que acontecem com o tempo. *Mais forte ainda: é na alma que se diz ter anteriormente (proteron) ouvido, sentido, pensado alguma coisa (449 b 23)*²¹. O autor continua explicando que a marca temporal que aparece na linguagem depende da memória declarativa, quando dizemos *que nos lembramos sem os objetos (449 b 19), continua afirmando que existe memória quando o tempo passa (when time is elapsed) (449 b 26), ou, mais brevemente “com o tempo”*²². Nessa consciência, os seres humanos se distinguem dos outros animais:

Entró. Ahí estaba el gato, dormido. Pidió una taza de café, la endulzó lentamente, la probó (ese placer le había sido vedado en la clínica) y pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en un tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante²³.

¹⁷ RICOEUR, 2007.

¹⁸ RICOEUR, 2007.

¹⁹ PLATÃO *apud* RICOEUR, 2007, p. 31.

²⁰ ARISTÓTELES *apud* RICOEUR, 2007, p. 34.

²¹ RICOEUR, 2007, p. 93.

²² RICOEUR, 2007, p. 93.

²³ BORGES, 2005, p. 267.

Quando Borges (2005) fala da eternidade do instante, trata da percepção do agora sem a referência de antes e sem a expectativa de depois. Essa percepção de antes e depois, própria ao humano, é essencial no estudo de Aristóteles e, mais adiante, de Husserl e Sartre para se pensar a diferenciação entre memória e imaginação.

No sentido de trabalhar nessa diferenciação, Aristóteles retoma a discussão em torno da coisa ausente (*eikon*): *Poderíamos indagar como quando a afecção está presente, mas a coisa está ausente, nós nos lembramos daquilo que não está presente*²⁴. Aristóteles responde que o que dizemos como memória é uma afecção na alma que se dá como uma espécie de pintura. Ricoeur (2007) questiona se nos lembramos da própria coisa ou da pintura. Se nos lembramos da afecção, não nos lembramos da coisa ausente (*eikon*), *se é da coisa, como, mesmo percebendo a impressão, poderíamos lembrar da coisa ausente que não estamos percebendo?* Como poderíamos, quando percebemos a imagem, lembrar-nos de alguma coisa diferente dela? Para solucionar essa questão, Aristóteles coloca a noção de alteridade, a afecção não faz menção a si enquanto afecção, mas à coisa ausente (*eikon*). Ricoeur (2007) retoma um exemplo de Aristóteles, a respeito do quadro de um animal que é em si um objeto, além de uma menção a uma coisa ausente. A fim de marcar a diferenciação, Aristóteles usa a palavra *phantasma* para se referir à inscrição enquanto tal e *eikon* para se referir a outra coisa, que não à inscrição²⁵. Aparentemente, Aristóteles nos diz para estarmos atentos às duas coisas, porque ora nos lembramos da pintura, ora do animal referente. Se nos lembrarmos do animal, lembramo-nos exatamente do referente ou de uma classe de animais? O que da nossa pintura tem referência no passado e o que tem de criação fantástica? Devemos discutir a confiabilidade da memória a partir dessa distinção entre memória e imaginação? Podemos, em algum momento, separar uma coisa da outra?

A imaginação parece tão essencial para a reconstrução das memórias, quanto a memória o é enquanto informação para a imaginação.

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter **passado** daquilo que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante

²⁴ ARISTÓTELES *apud* RICOEUR, 2007, p. 36.

²⁵ ARISTÓTELES *apud* RICOEUR, 2007, p. 37.

censura à imaginação na medida em que essa tem como paradigma o irreal e o fictício²⁶.

Não tivéssemos como significar o caráter passado do que dizemos lembrar, cairíamos no irreal e no fictício. A noção de passado traz em si algo que teve lugar, por isso, traz, também, um dado de realidade, assim como a informação sobre o quando do acontecimento. É a natureza do que queremos declarar que pede confiabilidade. No caso do livro *Just Kids*, como se trata de uma autobiografia, trabalha com o terreno da memória, do passado e do que aconteceu. É um tipo de literatura que pede verdades que não fariam qualquer sentido se estivéssemos falando de um romance. Nessa direção, também desempenham um papel importante as fotografias do livro, atestando que alguma coisa em algum lugar do passado esteve diante daquele negativo, que originou esse positivo que vemos hoje. É como dizer que o livro somente se apresenta como tal por ter tido lugar no passado. De acordo com Benjamin (1994), essa história ter sido vivenciada por alguém é o que permite uma relação com o leitor de troca de experiências, um sentimento distinto daquele do leitor do romance. Retomaremos essa questão mais adiante.

Ainda tentando entender a importância do passado, introduzida por Aristóteles e retomada no seu sentido narrativo por Ricoeur (2007), é preciso compreender como se dá a noção do tempo, que mecanismo do pensamento nos separa do gato de Borges (2005). Qual o papel da memória na percepção do tempo? Qual o papel do tempo na caracterização da memória?

Para explicar a consciência do tempo, Ricoeur (2007) apresenta o exemplo da sensação de fluidez do som. Na verdade, o som é formado por pequenos fragmentos de som, e é justamente a lembrança do som imediatamente anterior ao que escutamos o que nos dá a sensação de **continuidade**, até que ele deixe de acontecer. *As coisas começam, continuam e deixam de aparecer. É como começo que o presente faz sentido e que a duração traz modificação*²⁷. Aqui o autor se refere à sensação de continuidade que temos do tempo dada pela sucessão de presentes, que nem bem são percebidos já são

²⁶ RICOEUR, 2007, p. 40.

²⁷ RICOEUR, 2007, p. 51.

passados. Cada nota da música escutada é um presente, no entanto, temos a sensação de continuidade melódica.

Contra a noção de que cada acontecimento quando acaba de ocorrer cai no passado, Santo Agostinho²⁸ propõe a noção de retenção, um outro “lugar” em que o passado é armazenado, em vez de perdido. Teríamos, portanto, o tempo da impressão, em que se tem consciência do agora do som, e o tempo da retenção, do som que acabou de passar. É essa a noção que nos dá a percepção temporal. A ponte entre a impressão e a retenção seria a ideia de duração, o que dá a sensação de continuidade e de permanência.

O dado do que já não existe mais é a lembrança²⁹ [do que passou]. Quando nos lembramos da melodia não temos a apresentação dela, mas sua re(a)apresentação. O que o autor explicou como a mesma melodia mas quase ouvida, é a lembrança da melodia, que está no lugar da própria melodia. Quando cantarolamos a mesma melodia outra vez, temos uma reprodução. Em que condições a reprodução é reprodução do passado? É dessa resposta que depende a diferença entre imaginação e lembrança³⁰. Como identificar então os dados do passado?

Aqui, deparamo-nos outra vez com o problema de tratar do que está dentro da mente, *in mind*. Ricoeur (2007) nos apresenta três modos mnemônicos que Casey tratou em seu livro, *A phenomenological Study*, os quais caminham numa transição entre a esfera pessoal e a esfera coletiva: *reminding*, *reminiscing* e *recognizing*.

Para apresentar cada modo mnemônico, o autor tenta precisar a definição dos verbos usados para significar lembrar. O primeiro modo mnemônico, *reminding*, significa uma coisa que me lembra outra, que me faz pensar numa terceira coisa, ou seja, remete a um processo de associação de ideias. Podemos dizer que os *reminders*, lembretes, evitam o esquecimento e protegem contra ele. O autor cita como exemplos de lembretes fotografias e cartões postais. A segunda maneira pela qual se dá a memória seria *reminiscing*, que é o que acontece em uma conversação em que umas pessoas lembram as outras do que vivenciaram juntas: *a lembrança de uma servindo de reminding à*

²⁸ RICOEUR, 2007.

²⁹ RICOEUR, 2007, p. 52.

³⁰ RICOEUR, 2007, p. 53.

lembrança da outra. O último modo é o *recognizing*, que ocorre quando reconhecemos uma coisa como ausente (em oposição à ideia de presença) e como anterior (em oposição à ideia de presente). O momento do reconhecimento pode ser pensado como um momento presente que tem em si o outro do decorrido: o reconhecimento do passado. *O passado reconhecido tende a se fazer valer por passado percebido*³¹.

Dentro desses fenômenos *in mind*, já podemos encontrar referências aos fenômenos *beyond the mind*, que são menções *ao corpo, ao espaço, ao horizonte do mundo ou de um mundo*³², o que uma pessoa lembra ter vivido em uma casa, cidade ou ter sentido no corpo. As lembranças, ainda que estejam dentro, fazem sempre menção ao fora, através do qual puderam ser percebidas.

*Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente, ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí [...]*³³ (grifo nosso). Borges (2005) resume literariamente toda a nossa forma de perceber a vida, desde nós mesmos. O corpo é o nosso referencial de percepção, o qual tem a ver com os sentidos, o espaço, o tempo e até com os distanciamentos temporais, que podem ser sentidos em forma de saudade. Desde o corpo, passamos à memória dos lugares por atividades, como transitar e habitar:

[...] é na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Assim as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos que uma coisa que aconteceu teve lugar. [...] Esses lugares na memória funcionam a maneira dos *reminders*. [...] Os lugares permanecem como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras³⁴.

Os períodos e as datas também constituem uma fase declarativa da memória. As datas, assim como o espaço, somente vão deixar a mera função de datação e espacialidade, para funcionar como *reminders*, a partir de nossa memória corporal, que lhes atribui de afeto e sentido. O autor usa duas palavras distintas para se referir ao espaço geográfico:

³¹ RICOUER, 2007, p. 56.

³² RICOUER, 2007, p. 57.

³³ BORGES, 2005, p. 126-127.

³⁴ RICOEUR, 2007, p. 57.

sítio e lugar. O lugar seria o sítio preenchido de lembranças, ou seja, quando aquele espaço passa a ter sentido em um universo pessoal. Nesse contexto, *são os lugares habitados, por excelência, memoráveis*, os que mais provocam a memória declarativa, onde tantas coisas da vida aconteceram, onde habitam as lembranças de uma época.

Enquanto a memória agrega valor sentimental a um lugar ou a uma data, os lugares, como pedaços de memória espalhados pelo mundo, podem funcionar como *reminders* e iniciar um processo de rememoração. Patti intitula um dos capítulos do livro de *Hotel Chelsea* e atribui ao hotel, através do relato, um sentido quase espiritual do espaço, pois o hotel em que ela viveu não existe mais. Ao mesmo tempo, por coincidir com as formas do *Hotel Chelsea* de Patti, o Hotel Chelsea funciona como documento e como *reminder*. O hotel pelo qual nutriu tanto carinho existe para ela – e em alguma medida para o leitor –, não podendo ser jamais vivenciado de volta, senão no âmbito das lembranças. Elas que destacam os sítios, de longe tão homogêneos, dos que nos são especiais. Para nós, leitores, o Hotel Chelsea passa a ser o lugar das memórias de Patti, o lugar da nossa imaginação, em que nós vivemos a história de Patti e Robert, ou seja, esse sentimento que **dá sentido** às coisas pode vir da nossa própria vivência ou da vivência do outro compartilhada.

2.2 IMAGEM E LEMBRANÇA

Deve haver na experiência viva da memória, um rastro irredutível que explique a insistência da confusão comprovada pela expressão imagem-lembrança. Parece mesmo que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo a tornar-se imagem³⁵.

Quando contamos uma lembrança, fazemos de forma a aproximá-la do ouvinte. Nesse sentido, enriquecemos o acontecimento pela descrição da cena, quase sempre num sentido imagético: como quando Patti conta que o piso do Hotel era quadriculado e que ela somente pisava os quadrados brancos, quando nos conta da cor da luz que banhava a sala vip do Max's, dos colares que Robert fazia e da decoração do quarto em que viviam. Na verdade, quando contamos o que foi, contamos a imagem do que foi. É

³⁵ PLATÃO *apud* RICOEUR, 2007, p. 56.

como se, quando compartilhássemos uma lembrança, compartilhássemos, na verdade, a imagem que temos dela.

Para introduzir a discussão sobre imagem e lembrança, Ricoeur (2007) questiona: se a lembrança é uma espécie de imagem, que espécie seria essa? Tentando chegar à essência da imagem, esse autor toma as categorias trabalhadas por Husserl, numa tentativa de classificar dois tipos de imagem: *bild* e *phantasie*. *Bild* descreve as coisas de uma maneira indireta, como retratos, quadros, estátuas e fotografias, as quais poderíamos traduzir por representações pictóricas; enquanto as imagens *Phantasie* são completamente desligadas de qualquer referência com o real, como as fadas e os anjos, por exemplo. Saindo da imaginação e pensando na representação das imagens, podemos entender esses dois tipos de imagem a partir da ligação que possuem com a apresentação, ou seja, a lembrança fala do passado e faz alguma menção à apresentação, sendo, nesse sentido, re(a)apresentação. Enquanto isso, as imagens fictícias, além de pensadas fora do real, *situam-se radicalmente fora da apresentação*.

Se pensarmos na lembrança enquanto uma coisa passada, ela é pura *phantasie*. No entanto, ela pertence ao universo das experiências, e não ao da fantasia, seria então *bild*? O que afasta a lembrança da sua associação ao termo *bild* é que as imagens desse tipo demandam a materialização, mas a lembrança é imaterial por natureza. O quadro, o retrato e a escultura podem funcionar como *reminders*, mas são exteriores ao próprio pensamento, ninguém pensa fora de si, menos ainda em uma fotografia. A lembrança é um terceiro tipo de imagem, que transita entre a não existência das imagens do tipo *phantasie* e a representação pictórica das imagens do tipo *bild*. É a pintura na alma do que aconteceu, como nos fala Aristóteles, mas que enquanto lembrança não pode se materializar.

Assumindo que as lembranças vêm em imagens e tentando entender o porquê disso, Ricoeur percorre o caminho proposto por Bergson, que vai da *lembrança pura* à *lembrança imagem*, sendo a *lembrança pura* uma lembrança que ainda não está posta em imagens. O processo de recordação seria a operação de compor em imagem uma lembrança pura. O autor compara essa operação à condensação de uma nebulosa ou à materialização de um fenômeno etéreo. Esse movimento de trazer do fundo para a

superfície tem, em si, o tornar palpável ou perceptível. Esse é o movimento da memória que trabalha. Uma memória que trabalha em *busca de*. É a função visualizante da imaginação, que, compondo as lembranças puras em imagens, traz as lembranças para *uma área semelhante à da percepção*³⁶. Esse movimento da memória, de trazer as imagens do passado para a superfície, como imagens **presentes** do passado, funciona como uma atualização ao passado, essencialmente virtual, que nos permite ter a apreensão e a experiência do passado enquanto passado. Como esse processo de imaginar pode ser pensado quando falamos de memórias que não são nossas? De cada fragmento de vida compartilhado, infinitas imagens em potencial nascem na cabeça do leitor/ouvinte, porque de uma lembrança à próxima, quando falamos de uma autobiografia, são muitas as lacunas que temos por preencher. Vamos preenchendo esses espaços especulando criativamente, para somente depois nos preocuparmos em saber da vida que foi.

Voltando à dimensão autorrefencial da memória, temos que lembrar que, mesmo sendo a imaginação o que nos permite experimentar outra vez o passado,

imaginar não é lembrar-se. Uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará de volta ao passado se eu realmente tiver ido buscá-la no passado, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade para a luz³⁷.

Quando queremos nos referir a um acontecimento passado, não usamos o verbo imaginar, e sim lembrar. Quando digo que me lembro dele, *não o coloco como dado ausente, mas como dado presente no passado. [...] eis agora a reviravolta. Ela [essa interpretação] se produz no terreno do imaginário*³⁸. De acordo com o autor, resulta da sedução alucinatória do imaginário, que seria a impressão de quase presente. Para Sartre, o ato de imaginar tenta anular as distâncias, produzindo uma sensação de quase presença. Aqui está também a cilada do imaginário, justo quando a imaginação se aproxima da alucinação, o que Ricoeur chamou de *patologia da imaginação*. Na medida

³⁶ RICOEUR, 2007, p. 68.

³⁷ SARTRE *apud* RICOEUR, 2007, p. 68.

³⁸ SARTRE *apud* RICOEUR, 2007, p. 69, grifo nosso.

*em que a composição de imagens se aproxima de uma função alucinatória se constitui numa espécie de fraqueza, de descrédito, de perda de confiabilidade para a memória*³⁹.

Sem resolver essa questão, mas já trazendo de maneira muito forte o problema da verdade, o autor chama a atenção para o momento do reconhecimento, que Bergson⁴⁰ havia abordado como o sentimento de *déjà-vu*, no qual sentimos e sabemos que nossa lembrança aconteceu no passado. O que separa o sonho da lembrança e da imaginação é somente essa intuição de que a imagem que temos em nossa cabeça chegou de uma forma e não de outra. *In mind*, não temos mais que recursos da própria mente, como esse sentimento de *déjà-vu*, para encontrar a verdade do que temos em forma de imagem no nosso pensamento. À medida que se marca essa diferença entre a alucinação e *déjà-vu*, reconhecemos, também, a importância da busca da verdade, no sentido de sabermos nós mesmos o que é imaginação e o que é lembrança, outra vez, eu e o outro.

No que tem a ver com à esfera pessoal, saber sobre essa verdade determina quem somos e a nossa história, enquanto a esfera coletiva determina de onde viemos e quem somos enquanto grupo. Mais do que a importância de saber diferenciar isso, chamo a atenção para a necessidade de se marcar essa diferenciação, tanto por quem lembra para si, quanto por quem narra para alguém. Os dêiticos tentam a todo custo superar os limites da natureza da linguagem e atestar o que se diz. Existe um esforço evidente de quem fala para marcar quando se refere ao passado e quando fala de imaginação. Entretanto, assim como a memória, a escrita precisa buscar fora de si sua comprovação, enquanto que a fotografia, até então considerada uma prova de que alguma coisa sensibilizou o negativo, a cópia e a reprodução do que esteve ali, pode ser pensada como *imaginação de que algo esteve ali, e produziu efeito de luz*⁴¹. Se a escrita precisa de provas externas a ela, a fotografia, quando não se propõe a ser obra de arte, precisa buscar seu sentido fora de si.

A busca pela precisão do que foi perde em alguma medida o sentido de ser quando paramos para pensar que Patti não descreve a vida que de fato foi, *e sim uma vida*

³⁹ RICOEUR, 2007, p. 70.

⁴⁰ RICOEUR, 2007.

⁴¹ SILVA, 2008, p. 30.

*lembrada por quem a viveu*⁴². No entanto, não se anula aqui a importância do passado, senão que ele se fortalece, já que o definimos como elemento essencial, pois a própria matéria-prima do livro é a lembrança. Tamanha é a importância desse passado para quem o conta, que ele foi conservado em forma de narração e fotografia, num produto livro, do qual se imprimiram muitos exemplares, para, quem sabe, assim, tantas vezes copiado, ser protegido da grande crueldade do tempo: o esquecimento.

⁴² BENJAMIN, 1994, p. 68.

2.3 A MISSÃO DA CONSERVAÇÃO DO PASSADO E A LUTA CONTRA O ESQUECIMENTO

Se o que se arquiva é o que mais poderíamos esquecer, então, arquiva-se, a princípio, pelo medo do esquecimento, da destruição. *Atrevo-me a dizer que aquilo que o homem mais teme que seja destruído é a própria vida [...]*⁴³. Então, como arquivar a vida senão através de diários, narrativas, fotografias, objetos, passagens de avião, cartões postais etc.? A verdade, todos sabemos, é que não podemos arquivar a vida em sua essência, por isso arquivamos o que nos permite ter de volta a quase vida.

Os momentos e as experiências diferem das coisas, no que tem a ver com a durabilidade. Contudo, mesmo as coisas sofrem os efeitos do tempo, cuja ação Aristóteles descreve como o que *consume e desfaz*. O que sucede o existir é, naturalmente, o não existir. Da mesma forma, é natural esquecer o que se vive e ser esquecido pelo mundo. Em certa medida, é justamente esse esquecimento que nos permite seguir em frente. Lutando contra esse processo natural, buscamos artifícios para eternizar, para durar, para armazenar, assim como atribuímos à memória *o dever de não esquecer*.

No entanto, o que nunca lembramos é a importância do esquecimento para a definição do passado. Se pudéssemos fazer uma analogia entre a lembrança e a escultura, o passado apreendido seria como um bloco de madeira bruto e suas formas seriam definidas pelo esquecimento. Além da diferenciação entre memória e imaginação, é importante pensar nessa dança que alterna passos de lembrar e de esquecer. O que resulta disso é o que acreditamos ser e o que afirmamos ter tido lugar num tempo passado, são as imagens de lembranças que reconhecemos como nossas.

Nesse trabalho de trazer o passado de volta ao campo da percepção, em forma de imagens, importa atentar, outra vez, para quem lembra: quem lembra é o eu no tempo presente que mantém uma consciência em comum com o eu que experimentou o passado, hoje retomado em lembrança, mas que diferem em muitas concepções de mundo.

⁴³ SILVA, 2008, p. 46.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com as imagens e ideias de hoje as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve duvidar-se da sobrevivência do passado, “tal como foi” e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora a nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual⁴⁴.

As lembranças que chegam à percepção através do trabalho, em oposição às hipotéticas lembranças puras, são as que sofrem as alterações da nossa forma de pensar hoje. Halbwachs aborda essa questão de como o eu presente interfere no processo de reconstruir o passado, quando fala que *para sentir o espírito de um tempo que já não existe, para fazer-se contemporâneo dos homens de outrora [...] a dificuldade não está tanto no que é preciso saber, mas no que é preciso não saber mais*⁴⁵. O mesmo vale para quando pensamos num nível pessoal: já que o conhecimento é acumulativo, teríamos que esquecer uma parte de nós mesmos que se desenvolveu depois da experiência lembrada para termos algum nível de fidelidade no que tem a ver com os filtros de preconceito e de ideologia que o eu de hoje tem em relação ao eu do passado. Esses filtros do presente são responsáveis pela forma como contamos as lembranças: se o tom é de crítica, de arrependimento, de nostalgia ou de alegria, por exemplo. Bosi explica isso: *o empenho do indivíduo em dar sentido à biografia penetra as lembranças com um “desejo de explicação”*⁴⁶.

Se Oscar Wilde, em *Tragédia da minha vida*, tenta reconstruir sua vida até o momento em que ele chega à prisão, num relato cheio de culpa e arrependimentos, Patti faz o oposto: a ela pouco importa o presente, o seu passado é um lugar nostálgico para o qual ela tenta se transportar, em que até a fome vem coberta de poesia e de amor. *O importante para quem rememora, de acordo com Benjamin, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência*⁴⁷ (grifo nosso). Encontro no relato uma tentativa de encantar o tempo. Nesse sentido, o ato de lembrar se assemelha ao ato da imaginação, que Sartre interpreta como um ato mágico:

⁴⁴ BOSI, 1994, p. 55.

⁴⁵ BOSI, 1994, p. 58.

⁴⁶ BOSI, 1994, p. 68.

⁴⁷ BENJAMIN, 1994, p. 87.

O ato da imaginação [...] é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer um objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos de modo a podermos tomar posse dela. (op.cit. 239) Esse encantamento equivale a uma anulação da ausência e da distância. [...] O não estar ali do objeto imaginado é encoberto pela **quase-presença**, induzida pela operação mágica⁴⁸ (grifo nosso).

Quando Patti compartilha suas lembranças, nós também participamos desse feitiço – sendo justamente ele que dá sentido à literatura e ao cinema. Esquecemos que os anos passaram, esquecemos que Patti não tem mais 20 anos, idade que ela escolheu para se eternizar no mundo através do livro: para sempre ícone do movimento *punk*, para sempre na Nova York dos anos 1970, para sempre *underground*. A poesia dessa juventude nostálgica é tudo que temos de Patti e de Robert, através de *Just Kids*. Sobre a benevolência da memória, Stern comenta:

a função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação mais nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo⁴⁹.

É interessante perceber que, quando reconhecemos a lembrança, reconhecemos, na verdade, esse quadro novo, o qual, mesmo sendo novo, faz parte do que nomeamos nossa experiência de vida e é capaz de conservar e/ou resgatar grande parte dos sentimentos do acontecimento.

Todas essas questões que permeiam a veracidade da lembrança não parecem ser suficientes para desacreditá-la como dado presente do passado: não é tal qual, mas é em alguma medida suficiente para que o indivíduo se reconheça como parte disso. Ainda de acordo com essa autora, a escrita não é uma forma de ressuscitar, nem de reviver, mas sim uma maneira de preservar o que se temia esquecer.

Quando sentimos a necessidade de guardar os traços de um desaparecido, recolhemos seus vestígios a partir do que guardamos dele e dos depoimentos dos que o conheceram. [...] Como salvar a lembrança se não escrevendo sobre ele, fixando assim, seus traços cada vez mais fugidios⁵⁰.

⁴⁸ RICOEUR, 2007, p. 69.

⁴⁹ BOSI, 1994, p. 68.

⁵⁰ BOSI, 1994, p. 411.

O livro *Just Kids* não é uma homenagem a Robert Mapplethorpe, nem uma biografia do fotógrafo, assim como não é uma biografia só de Patti. O livro conta a história dos dois, mais especificamente do amor entre os dois e do amor deles pela arte. Patti não escolhe escrever um romance ou um livro de poesia a partir do que eles viveram, ela escolhe contar as coisas como ela lembra terem acontecido. Se existe alguma história sendo preservada do esquecimento é a deles dois juntos, conservada na imaginação de cada leitor, para quando já não houver mais testemunhas do que foi.

Aparentemente, existe algo de humano nessa luta contra o esquecimento atemporal e acultural: o dia dos mortos, o dia da pátria, o dia do natal, todas as celebrações vêm nos lembrar de não esquecer acontecimentos memoráveis. Ricoeur conta que desde Heródoto existe o registro da necessidade de preservação: *Heródoto ambiciona preservar contra o esquecimento a glória dos gregos e dos bárbaros. E nosso famoso dever da memória se anuncia como uma exortação a não esquecer*⁵¹ (grifo nosso).

De acordo com Benjamin, *o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes*⁵². O autor também coloca essa ideia no texto em que discute a obra *Em busca do tempo perdido: Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa em sua própria vida, ele o faz de maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência*⁵³, de forma que os relatos de alguém só falam para mim quando posso encontrar isso na minha experiência, no meu mar de memórias, vividas ou escutadas. Por algum motivo, nem todas as histórias captam a minha atenção, da mesma forma que as histórias que me interessam não são necessariamente as mesmas que interessariam a outra pessoa.

É justamente nesse encontro das existências de quem narra e de quem lê que se estabelece a ingênua relação entre os dois, que, de acordo com Benjamin, *se ligam pelo interesse em conservar o que foi narrado*⁵⁴. Dessa forma, o livro preserva a história para

⁵¹ RICOEUR, 2007, p. 424.

⁵² BENJAMIN, 1994, p. 201.

⁵³ BENJAMIN, 1994, p. 38.

⁵⁴ BENJAMIN, 1994, p. 210.

depois da morte das testemunhas da experiência vivida, criando novas testemunhas: as que vivem a história a partir desse encontro.

Esse encontro de duas pessoas, o autor e o leitor, se dá num sentido unilateral. O autor diz e o leitor não tem direito a resposta. O universo que se cria nas relações à medida que se conhece o outro, aqui, é um processo que depende exclusivamente da dedicação do leitor para conhecer e compartilhar do universo do autor. Se nos propusermos a conhecer o monumento de Joana D'arc, por exemplo, podemos compartilhar com Patti a mesma Joana D'arc enquanto monumento a que ela faz referência. Quando essa estátua é percebida por mim, a experiência que tenho dela é minha, ainda que essa impressão esteja carregada da noção que me foi dada por Patti. Propomo-nos a experimentar assim um pouco do mundo de Patti, como se estivéssemos saindo a passeio com ela. Desse modo, experimentamos um sentimento semelhante ao dela quando foi à França entender mais do universo de Rimbaud.

Cada vez que Patti faz referência a um mundo *beyond the mind*, ela aumenta as possibilidades de compartilhamento com o leitor, além de construir um mundo mais palpável, portanto, mais real. Também as referências musicais podem ser preenchidas por música experimentada e de alguma maneira vamos compartilhando sua admiração por Hendrix, Joplin e tantos outros. Esse mundo que construímos a partir do de Patti representa a nossa amizade. Nesse sentido, as fotografias do quarto do Hotel Chelsea⁵⁵ em que Patti e Robert viveram agregam detalhes à história, diferentes dos que a narrativa tem em si condições de detalhar, essa é a diferença entre dizer Hotel Chelsea e mostrá-lo. Se são as imagens que compõem e enriquecem nosso mundo em comum, são elas, também, que dão subsídios para o preenchimento das lacunas entre um fragmento e outro de vida contada.

⁵⁵ Imagens [3] e [4] do anexo.

3 O INSTANTE FOTOGRAFADO E O INSTANTE QUASE REVIVIDO

Éramos só nós dois aquele dia [da ida a Coney Island⁵⁶], sem nenhuma preocupação. Foi uma sorte que esse momento tivesse sido congelado por uma câmera antiga. Foi nosso primeiro retrato verdadeiro de Nova York. Quem nós realmente éramos⁵⁷.

Duas noções me inquietam nessa passagem: a de sorte e a de congelamento. Enquanto *sorte* carrega em si algo de acaso, de acontecimento e dinamismo, *congelado*, por outro lado, diz respeito ao que não é dinâmico, ao que não acontece mais. No texto original⁵⁸, Patti utiliza a expressão *good fortune*, deixando bem claro que se refere, num sentido positivo, ao acaso de ter tido esse momento fixado numa fotografia. Qual seria, então, a boa fortuna do momento ficar congelado a que Patti se refere?

A ideia de congelar está atrelada à sua noção contrária de descongelar. A câmera antiga tira esse instante do fluxo do tempo, deixa a vida aí presente em estado de latência, mas a magia só se completa quando a fotografia e o olhar se encontram, *a foto existe apenas para ser vista*⁵⁹. É como se o fim mais final da fotografia fosse descongelar, e não congelar. A boa fortuna, portanto, não está no congelamento do momento em si, uma vez que ele também representa o congelamento da perda do momento, mas na possibilidade de vivenciar o descongelamento.

Olhando a fotografia de uma mandala do meu caleidoscópio, pensei, assim como Patti, que havia sido uma sorte ter essa mandala congelada, porque ela era linda, e como as imagens do caleidoscópio não se repetem, eu perderia essa mandala para sempre. Numa lógica semelhante à da vida, para podermos ver a próxima mandala, temos que abrir mão da presente. É uma sorte guardar, porque entre tantas mandalas e com tantos detalhes seria quase impossível lembrar-me dessa específica, exatamente como foi. Provavelmente, ela se misturaria com várias outras imagens de mandala e, por maior

⁵⁶ Imagem [5].

⁵⁷ SMITH, 2010, p. 107

⁵⁸ “We were just ourselves that day, without a care. It was our **good fortune** that this moment in time was **frozen** in a box camera. It was our first real New York portrait. Who we were”. (SMITH, 2010a, p. 110, grifo nosso).

⁵⁹ SILVA, 2008, p. 29.

que fosse o meu esforço para lembrá-la com alguma exatidão, essa lembrança seria uma imagem nova, uma mistura entre todas as mandalas que eu já vi e aquela específica. Pensei que os instantes do caleidoscópio eram do tipo mais volátil, mas na verdade em nada diferem de qualquer outro tipo de instante. Encontrei, aqui, outra possibilidade de entender a sensação de sorte que Patti e eu sentimos: a fotografia consegue saciar a exatidão que buscamos nas lembranças, e lembrando ela participa da luta contra o esquecimento.

3.1 O QUE SE PODE CONGELAR?

Retomando ainda a ideia de Patti de congelar o momento, se sabemos que o tempo não pode jamais ser congelado em si, o que Patti quis dizer com essa expressão? Ela não se referia verdadeiramente a parar o tempo ou a parar a ação destruidora do tempo, já que o tempo seguiu seu fluxo. O que se criou foi um cristal de gelo, um fragmento de matéria, no qual o tempo não segue seu movimento contínuo. Para Kossoy, *toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época*⁶⁰. Quando o autor fala sobre congelar *em imagem*, ele nos dá uma ideia mais precisa que a de congelar um momento, ainda que seja essa ideia imprecisa a que permeia o senso comum.

Barthes fala dessa mesma noção de congelamento quando diz que *la fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí em um tiempo que no le es propio*⁶¹. Podemos então pensar o referente de Barthes como um dado em que estão incluídos tempo e espaço, além da pessoa ou do objeto? Esclarecendo o termo referente, o autor explica: *llamo “referente fotográfico”, no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o um signo, sino a la cosa necesariamente real que há sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habria fotografia*⁶². O tempo cronológico é real, mas em si não é *fotografável*⁶³ – no sentido colocado por Flusser –, é imaterial, é processo, não existe nada no tempo que possa refletir luz para uma película ou um

⁶⁰ KOSOY, 2001, p. 21-22.

⁶¹ BARTHES, 2009, p. 22.

⁶² BARTHES, 2009, p. 120.

⁶³ FLUSSER, 2011, p. 52.

sensor digital. Da mesma forma que o tempo, o vento é real, no entanto, só podemos fotografar suas manifestações sobre as coisas. Sendo justamente através da manifestação que o processo se transcodifica em cena, Manoel de Barros fala sobre a transcodificação da intenção em conceito, para em seguida transcodificá-la em imagem, na poesia *Vento*:

Queria transformar o vento./ Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto./ Eu precisava de pelo menos enxergar uma parte física/ do vento: uma costela, um olho.../ Mas as formas do vento me fugiam que nem as formas de uma voz./ [...] Estava quase desistindo quando me lembrei do menino/ montado no cavalo do vento – que lera em Shakespeare./ Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos/ prados com o menino./ Fotografei aquele vento de crinas soltas⁶⁴.

As crinas refletem raios de luz e são percebidas diretamente pelo olhar, enquanto o vento só pode ser apreendido indiretamente, por meio da interpretação. Sendo esse mesmo processo de interpretação o que media a percepção do tempo, ele não pode jamais ser visto em si, precisa ser pensado em termos de efeito e comparação. Sem saber ou imaginar o hoje do referente, seu rosto de ontem não tem nada de trágico: *o álbum nos torna conscientes, principalmente, de nosso próprio envelhecimento, com o passar dos anos*⁶⁵. É ao olhar o álbum que nos damos conta de que somos passagem, que o tempo também nos consome e desfaz. Nesse sentido, Barthes (2009) diz que a data é parte da fotografia, porque nos obriga a pensar sobre a vida e a morte.

A fotografia nos obriga a pensar sobre a morte, também porque não nos permite esquecer que o tempo passa. O conteúdo da fotografia é o passado, que se mostra quase por contraste quando nos damos conta de que o referente ali congelado está, no momento em que é visto, num tempo que não lhe é próprio: o seu tempo é o do instante fotografado. Barthes (2009) coloca essa existência do referente no passado como a essência da fotografia: *isso foi*. Porém, em termos de significação da fotografia, *isso foi* quer dizer o que além do passo do tempo? Se voltarmos à fotografia de *Coney Island*⁶⁶, o que estava diante da lente no momento da fotografia eram duas pessoas em frente a um parque de diversões. Posso tentar deduzir disso algum significado, imaginando a partir dos detalhes concretos. Posso atribuir qualquer sentido ao cigarro na mão de Patti

⁶⁴ BARROS, 2010, p. 384.

⁶⁵ SILVA, 2008, p. 49.

⁶⁶ Imagem [5] do anexo.

ou ao quase-sorriso de Robert, mas tudo não passa do sentido que eu atribuo à fotografia, porque este não está aí. Eu posso dar ao que vejo qualquer interpretação, mas, se não conheço a situação de enunciação, não passa de imaginação, de pensamentos novos que a fotografia despertou em mim. Chamando atenção para isso, Armando Silva cita Dubois: *A foto (então como índice) afirma, diante dos nossos olhos, a existência daquilo que representa (o “isso foi” de Roland Barthes), mas não nos diz nada sobre o sentido dessa representação, não nos diz “isso quer dizer tal coisa”*⁶⁷.

A narrativa do livro *Just Kids* atualiza e dá sentido às imagens que até então eram somente dados do passado. As fotografias do livro recebem o sentido que lhes é dado por quem conta a lembrança. Como a narradora cria com o leitor um clima pessoal e amistoso, pela maneira como conta as histórias, as imagens também passam a ter um sentido familiar. Associo a essas imagens os sentimentos que a narração despertou em mim quando me apresentava à situação de enunciação. Contudo, se simplesmente aceitamos que a narração interage com as fotografias atribuindo-lhes sentido, damos a estas um papel secundário em relação ao da narração, em algum nível meramente ilustrativo de serventia ao texto. No entanto, essa situação de submissão não parece verdadeira. É necessário precisar como as fotografias participam da narração para podermos seguir em frente.

De acordo com Barthes, a desdita da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. *El lenguaje es ficcional por naturaleza; para tentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas, se apela a la lógica o, en su defecto al juramento; mientras que la fotografía es indiferente a todo añadido: [...] es la autenticación misma [...]*⁶⁸. Como já foi mencionado, a fotografia comprova a veracidade da história que nos é contada, como também caracteriza o gênero literário. Supondo que esse fosse o único papel da fotografia, não olharíamos as imagens como se fossem carimbos, concedendo-lhes uma rápida conferência, suficiente apenas para verificar se parecem verdadeiras ou não? No entanto, essa não é a postura que o leitor adota diante das fotografias.

Diante delas, quero descobrir cada detalhe que me permita entrar mais profundamente no mundo de Patti e de Robert, saber sobre as roupas, os livros, as pinturas pregadas na

⁶⁷ SILVA, 2008, p. 30.

⁶⁸ BARTHES, 2009, p. 133.

parede, os anéis de Robert e a forma dos seus famosos cachos. Vou buscar nas fotografias uma precisão que a narração não pode alcançar. Silva também se preocupa em marcar essa exatidão das imagens quando afirma:

Pode-se dizer: isso é uma casa, um cavalo, um cão ou uma árvore. Mas de que maneira o aspecto dessa casa revela o como da aparência da casa em geral? “A casa em si mesma, de fato, apresenta um aspecto definitivo. Mas nós não temos a possibilidade de saber exatamente como se mostra a casa em particular”⁶⁹.

Procuro na fotografia o que a palavra *colar* não pode me dar: o colar que Robert usava. Quero uma informação para além da aparência do colar em geral. Paro diante das imagens buscando caras para os personagens cujos nomes não me satisfazem, formas para os adereços cujas descrições não me dão mais que o adereço que posso imaginar. Quero uma imagem particular para cada conceito geral. Essa busca faz sentido, principalmente porque se trata da narração de uma memória. Se falássemos de uma ficção, a imagem de colar que Patti usasse para ilustrar a palavra seria tão verdadeira quanto a que estava na minha imaginação ou na imaginação de qualquer outro leitor. Isso mudaria a minha postura diante da imagem: enquanto hoje vou em busca daquele exato colar, se fosse uma ficção, eu estaria diante de uma possibilidade de colar.

3.2 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

*A fotografia possui uma natureza pervertida, porque, por princípio, uma cena feita para o esquecimento, como consequência do passar natural do tempo quer se manter na memória para continuar vendo-a. É como se quiséssemos construir uma espécie de presente eterno. A fotografia luta ao nosso lado contra a morte e o esquecimento*⁷⁰.

Tudo o que vivemos era para ser esquecido pelo efeito natural do tempo. A memória em si é fraca e está limitada pela curta duração da vida humana, mas concordamos anteriormente que sua função é a de *não esquecer*, assim, podemos pensar a partir daí para entender o papel da fotografia nessa luta contra a morte e o esquecimento. Quando

⁶⁹ HEIDDEGER *apud* SILVA, 2008, p. 89.

⁷⁰ SILVA, 2008, p. 35, grifo do autor.

Silva (2008) fala que essa cena quer se manter na memória para continuar vendo-a, a fotografia cumpre a função de não esquecer e é vista, em alguma medida, como a memória mesma ou como uma extensão da memória, sendo nesse “lugar” da memória *beyond the mind* onde podemos continuar vendo. Para esse autor, a foto com contexto – nesse caso se refere ao álbum de família narrado – *é sim uma imagem-memória, que transforma seu observador em familiar, pois afinal está dirigida a ele*⁷¹. Uma vez que a narração de Patti contextualiza as imagens, podemos pensá-las como imagens-memória, logo como uma extensão da memória.

Encontramos em Barthes outra forma de pensar essa relação entre fotografia e memória: *La fotografia no rememora o pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido, sino el testimonio de que lo que veo ha sido*⁷². Retomando o conceito de lembrança que Ricoeur (2007) apresenta: *o dado do que não existe mais, não seria justamente na capacidade de testemunhar que isso que vejo foi que ela é também dado do passado e, portanto, rememoração dele? No tan solo la foto no es jamás en esencia un recuerdo, sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en contrarecuerdo. Un día, unos amigos me hablaron de sus recuerdos de infancia; ellos si tenían recuerdos, mientras que yo, que acababa de mirar mis fotos pasadas, ya no tenía*⁷³. Se Barthes não possuía mais lembranças porque havia visto suas fotografias, podemos pensar que essas imagens substituíram suas lembranças? Para Flusser, *não é que as imagens eternalizem eventos; elas substituem os eventos por cenas*⁷⁴. Nesse sentido, de *contrarecuerdo*, essas *cenas fotográficas mentais* que teríamos no lugar de lembrança não provocariam qualquer processo de rememoração, senão que bloqueariam esses processos. Até me reconheço nesse processo de substituição, mas em mim as fotografias abrem caminho para outras coisas do passado, são movimento e não cristalização.

No ritual de abrir um álbum de família, é mais provável que o passar das páginas seja acompanhado da narração das histórias do que do pensamento gelado: isso foi, isso foi, isso também foi. É o que Silva diz em: *não pode haver álbum sem família representada, sem foto revelada ou sem predisposição a algum tipo de arquivo; mas também não*

⁷¹ SILVA, 2008, p. 100.

⁷² BARTHES, 2009, p. 128.

⁷³ BARTHES, 2009, p. 141.

⁷⁴ FLUSSER, 2011, p. 23.

*haveria sem contar ou pretender contar uma história*⁷⁵. Para mim, esse contar a história pede, obrigatoriamente, que ultrapassemos a certificação do passado para começar a rememorar, porque a narração tem a ver com o compartilhamento de experiências passadas.

Mesmo que em alguma medida parte das nossas lembranças seja uma mistura entre as fotografias e as histórias que nos contam nossos familiares, se as imagens substituem nossas lembranças, é porque olhamos para elas da mesma forma que olhamos para a vida, de modo que na memória as duas imagens de coisas ausentes de procedência distinta se encontram e se confundem. Flusser comenta sobre essa ingenuidade na forma de olhar: *o caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia nos seus próprios olhos*⁷⁶. É preciso ter em conta que as imagens representam em duas dimensões⁷⁷ (as dimensões do plano) o que no mundo está em quatro dimensões espaçotemporais, as imagens *devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem*⁷⁸. Se passarmos a olhar as imagens sem a mediação da imaginação, elas perdem a sua ligação com o mundo, deixam de representar, tornam-se cristalizadas, como vêm se tornando. Essa forma de olhar as imagens recria também nossa forma de olhar o mundo: *[o homem] não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas*⁷⁹.

Se o trabalho da imaginação é o que nos permite reconstituir as dimensões abstraídas da imagem, o trabalho da memória é o que permite ter acesso às lembranças na forma de lembranças imagens. Se a partir de uma lembrança podemos, mediante um trabalho de busca, reconstruir uma situação na nossa memória, tal trabalho é o mesmo que se desencadeia a partir da visualização de uma imagem. Porém, se o processo de busca da memória é desencadeado por uma fotografia, podemos dizer que ele em nada se diferencia do processo de interpretação dessa fotografia. No entanto, se o observador

⁷⁵ SILVA, 2008, p. 23, grifo nosso.

⁷⁶ FLUSSER, 2011, p. 30.

⁷⁷ O texto *Filosofia da caixa preta* é de 1985. Hoje, já se experimentam imagens em 3D.

⁷⁸ FLUSSER, 2011, p. 21.

⁷⁹ FLUSSER, 2011, p. 23.

não esteve na situação de enunciação, pode com base nos detalhes imaginar a cena, mas certamente essa leitura não deve desencadear um processo mnemônico.

Diante das fotografias do que não vivemos, buscamos detalhes concretos que nos permitam reconstruir as outras dimensões e imaginar o “acontecendo” da cena. Flusser explica o processo de leitura assim:

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim o “antes” se torna “depois” e o “depois” se torna “antes”. O tempo projetado pelo olhar sob a imagem é o do eterno retorno. [...] O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos⁸⁰.

Aqui, Flusser introduz a questão do tempo na leitura da fotografia. É interessante destacar que o autor fala de um tempo *projetado pelo olhar sobre a imagem*, aceitando que a imagem que está na superfície do papel está fora do tempo. Assim, quando a percorremos em busca de elementos significativos, nós lhe damos movimento, o que só acontece no encontro. Nesse *tempo de magia*, a vida latente dentro da imagem pode reviver.

O tempo em que as coisas acontecem na vida é linear. Chacal fala do nascimento da noção de tempo linear e do dismantelamento dessa ideia, que sozinha se mostra insuficiente para compreender todos os processos da vida, na poesia *Tempo*:

No início era o começo/o depois veio vindo devagar./o antes veio depois do depois./só quando esse se estabeleceu./ no princípio era o agora./ **tudo virou antes e depois.**/ então uma revolução peluda/ o agora voltou ao trono./ antes e depois viraram falta do que fazer./e tanto fizeram / que o agora virou tudo/ e o tudo, nada./ de volta ao princípio/ **o agora congelou.**/ o antes fica pra depois (grifo nosso).

O tempo linear é o que estabelece relações causais entre as coisas. Esse tempo nos é dado mediante a noção de antes e depois, de passado e futuro, é um tempo que parece caminhar para frente. Quando a fotografia nos mostra um instante sem antes e depois, temos a sensação de quebra de fluxo: o *agora congelou*, porque é a lembrança do

⁸⁰ FLUSSER, 2011, p. 22.

instante recém-vivido o que nos dá a sensação de continuidade enquanto experimentamos a vida.

Porém, Arnheim investiga essa questão da impressão do que está no tempo e fora do tempo, no que tem a ver com a própria percepção. Começa a discussão esclarecendo que *todas as coisas e acontecimentos se localizam no tempo*⁸¹, mas, psicologicamente, tanto a pedra como a fotografia estão fora do tempo.

[...] o que diferencia a percepção de acontecimentos para a percepção de objetos não é que a primeira envolva a experiência do tempo que passa, mas que durante um acontecimento testemunhamos uma sequência organizada, na qual, fases seguem-se umas as outras numa ordem significativa unidimensional. Quando o acontecimento é desorganizado ou incompreensível a sequência se interrompe tornando-se mera sucessão⁸².

Quando retiramos a imagem do fluxo dos acontecimentos e a fixamos em um papel, passamos a olhá-la de forma desorganizada ou livre, nesse sentido, sem antes e depois, porque *qualquer experiência do tempo pressupõe alguma ordem*⁸³.

Benjamin apresenta outro tempo: o da lembrança, que ele nomeou entrecruzado. Sobre a percepção que temos dos acontecimentos, ele explica que *um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois*⁸⁴. Se a fotografia é *reminder*, ela também é chave, no sentido empregado por Benjamin, e pode disparar esse processo de busca do antes e do depois.

Quando falamos em olhar uma fotografia em que o observador não participou da situação de enunciação, o tempo de lembrar é, na verdade, o tempo de imaginar, que também está fora do tempo, não no sentido de que o passado trazido à superfície toma conta da percepção do presente, mas no sentido de que o tempo de imaginar também não pressupõe qualquer ordem. No caso do livro *Just Kids*, em que a situação de enunciação das fotografias nos é dada por meio da narração, essa imaginação se aproxima de alguma forma do processo de rememoração, já que resgatamos as

⁸¹ ARNHEIM, 2007, p. 366.

⁸² ARNHEIM, 2007, p. 368.

⁸³ ARNHEIM, 2007, p. 368.

⁸⁴ BENJAMIN, 1994, p. 87.

lembranças do que quase vivenciamos durante a leitura. As imagens que compõem o livro, fora do lugar onde estão, seriam outras e, provavelmente, não teriam qualquer significado para mim além da seguinte informação: esses eram os rostos de Patti Smith e de Robert Mapplethorpe quando tinham 20 e poucos anos. Porém, na verdade, as fotos existem para mim, relaciono-me com elas com um sentimento familiar, porque Patti me trata com intimidade. Não só o contexto, mas a forma como o contexto me é dado faz parte do sentido que atribuo a essas fotografias. Uma mesma fotografia contextualizada por um jornal e por um relato familiar, certamente, me comoverá de maneiras distintas.

3.3 A CATÁSTROFE DO QUE JÁ ACONTECEU

*No puedo mostrar la foto del invernadero. Esta foto sólo existe para mí solo. Para vosotros solo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo cualquiera. [...] a lo sumo podría interesar a vuestro studium: época, vestidos, fotogenia; no abriría en vosotros **herida** alguna*⁸⁵. Nessa foto do *invernadero*, Barthes (2009) encontra sua mãe, por quem buscou em todo o seu arquivo fotográfico. A partir dessa noção de ferida, podemos entender o que Barthes (2009) quer dizer com *esta foto existe para mí solo*. As fotos que existem para mim provocam-me, dizem-me, ferem-me e comovem-me. Assim, entendi que as fotos do livro *Just Kids* existiam para mim.

Barthes (2009) fala de duas possíveis leituras da fotografia: o *studium* e o *punctum*. Existem fotos que nos despertam um interesse racional, que parte de uma cultura moral. Barthes diz ainda que por essas fotografias nutrimos um afeto mediano, somos quase adestrados a gostar delas. Os elementos da fotografia pelos quais nutrimos um interesse racional são *studiuns*. São dados históricos, propositais, em suma, informações visuais que não nos despertam nenhum sentimento, somente o reconhecimento da sua importância.

O *punctum* se refere aos elementos emotivos da fotografia: o que me toca, mas que também me fere. *Ese elemento no lo voy a buscar, es el quien sale de la escena y viene*

⁸⁵ BARTHES, 2009, p. 116, grifo nosso.

*como una flecha a punzarme*⁸⁶. São os elementos da fotografia que prendem o nosso olhar, que nos despertam para além do racional. Barthes diz que *lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme*⁸⁷. Encontro com esse pensamento a definição de imagens dada por Manoel de Barros: *Imagens são palavras que nos faltaram*⁸⁸, e chego à compreensão de que o que pode me ferir são os elementos essencialmente imagéticos. Os *punctuns* são também os elementos que proporcionam um campo cego à fotografia, porque nos remetem à vida que está fora do enquadramento.

Voltando à fotografia do *invernadero*, o que diferencia essa fotografia que só existe para Barthes, das fotografias pessoais de Patti, que certamente não existem para mim da mesma forma que existem para Patti, mas que existem para mim de alguma forma? Em algum momento, pude perceber que os elementos dessas fotografias já não me informavam sobre caras e lugares, mas também me feriam. Diziam-me algo sobre mim, sobre a minha finitude e sobre a efemeridade da minha própria vida.

Barthes nos conta de sua experiência com a fotografia de um presidiário condenado à morte: *la foto es bella y el muchacho también lo es: esto es el studium. Pero el punctum es: vá a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo aterrorizado el futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte*⁸⁹. O autor descobre um sentimento equivalente quando vê a foto da sua mãe criança, quando pensa que ela vai morrer: *me estremezco a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar*⁹⁰. Foi esse estremezimento que vivenciei durante uma exposição de Mapplethorpe, que trazia dois autorretratos do fotógrafo. Em um, ele tem vinte e poucos anos⁹¹, o seu olhar, o enquadramento e o movimento do seu corpo gritam vitalidade. O seu olhar e o seu sorriso são a própria força da juventude, ele não poderia morrer jamais. Ainda tomada por essa força, deparei-me com seu segundo autorretrato⁹², no qual, em uma pose rígida, ele segura um cajado com ponta de caveira. É então quando me comovo diante do trabalho lento da morte: seu rosto envelhecido e seu olhar seco. Estremeço pensando que ele vai morrer, mas sua morte já havia tido lugar.

⁸⁶ BARTHES, 2009, p. 58-59.

⁸⁷ BARTHES, 2009, p. 88.

⁸⁸ BARROS, 2010, p. 263.

⁸⁹ BARTHES, 2009, p. 146.

⁹⁰ BARTHES, 2009, p. 147.

⁹¹ Imagem [2] do anexo.

⁹² Imagem [9] do anexo.

Quando Robert morre no livro, vivo essa catástrofe uma segunda vez, mas agora sinto também por Patti: para sempre está anulada qualquer possibilidade de reencontro. Na primeira morte de Robert, sofri porque também vou morrer um dia, na segunda, porque também vou passar por separações irremediáveis. O medo da morte foi despertado pela vida daquela primeira fotografia e pela juventude dele em Nova Iorque.

*Digamos que o álbum existe, a princípio, para contar a vida e seus momentos felizes, não a morte; mas o medo da morte é o que o configura como arquivo*⁹³. Arquivamos cenas de vida e felicidade como se essas fotografias pudessem afastar a morte, mas, se olharmos bem de perto, elas nos dizem, invariavelmente, que já estamos morrendo. Agregamos ao álbum outros objetos que possam nos esconder da efemeridade da vida: cabelos, unhas, passagens etc. Patti nos conta que até hoje guarda um cacho do cabelo de Robert, um pedaço do seu cadáver.

Ainda nesse sentido de proteger da morte, Silva fala do álbum como um receptáculo primitivo. Conta da natureza fetichista do álbum e chama a atenção para o uso da palavra fetiche em português e em espanhol, que pode se confundir com o uso da palavra feitiço.

[...] o feitiço de uma forma ou de outra, como já foi dito, se relaciona à morte e manifesta o que se quer preservar para manter vivo, mesmo que seja em imagem, o que de qualquer maneira a foto representa: um pedaço de cadáver. No entanto, também o fetiche significa perda (castração simbólica) e proteção contra a perda. Uma espécie de talismã⁹⁴.

Além dessa relação sobrenatural que mantemos com a fotografia, experimentamos uma segunda forma de feitiço, que anula o efeito do tempo:

Se [o álbum] aspira a algo, é marcar com pegadas, olhares, pedaços de lugares, retratos, o que a passagem da vida deixou: o tempo perdido. Quando a família abre o álbum para contá-lo reinstala seu imaginário de eternidade evocando o tempo passado **em um presente contínuo** como se estivesse ocorrendo agora, sem intervalo entre o antes e o presente. Quando fecha retorna a verdade: **todo o tempo passado está perdido para sempre**⁹⁵ (grifo nosso).

⁹³ SILVA, 2008, p. 50.

⁹⁴ SILVA, 2008, p. 72-73.

⁹⁵ SILVA, 2008, p. 39.

Foi exatamente esse o sentimento que reconheci em mim quando tentei reviver Robert abrindo suas fotografias e as fotografias do livro *Just Kids*. Enquanto eu olhava as fotografias, Robert estava quase vivo através de mim, em algum lugar da minha imaginação. Se de alguma forma eu podia reviver a Robert, podia também reviver o amor dos dois, podia, olhando as fotografias, ter Patti e Robert juntos outra vez. Nesse sentido, Barthes diz que *la fotografía tiene algo que ver con la resurrección*⁹⁶. O feitiço da ressurreição acontece no tempo entrecruzado, no encontro entre a foto, o olhar, a imaginação e a lembrança.

⁹⁶ BARTHES, 2009, p. 129.

4 O ACONTECIMENTO

“Qual é a coisa mais preta que você já viu?”,
perguntou Sam.

“Um eclipse?”, falei como resposta de um
enigma.

“Não”. Ele apontou para a fotografia [das
tulipas]⁹⁷. “É isto aqui. Um preto onde você é
capaz de se perder”⁹⁸.

Como se perder na fotografia? Para nos perdermos, precisamos adentrá-la. É necessário olhar a fotografia da tulipa e não terminá-la aí, temos que deixar espaço para a imaginação. Esse é o espaço onde posso me perder no preto. Na imaginação, a fotografia se torna todo o meu universo, como nos desenhos animados em que se pode adentrar em uma fotografia de duas dimensões. Uma vez que se entra nesse lugar, ele passa a ter todas as dimensões, a ser um universo. Para me perder no fundo preto da fotografia, eu precisaria adentrar num universo que fosse tulipas e fundo preto, sendo quase isso o que acontece: transportamo-nos para a dimensão da imaginação cada vez que entramos em uma fotografia.

O processo seria semelhante ao que acontece quando entramos no cinema, enquanto as luzes estão apagadas e as nossas percepções sonoras e visuais são determinadas pelo que vemos na tela, assim como nosso pensamento. O que acontece é que vamos nos esquecendo de nós mesmos e nos percebendo a partir dos outros personagens, facilmente, passamos a habitar a Terra do Nunca ou Nova York, se for o caso. Obviamente, uns personagens nos cativam mais que outros, sendo justamente essa identificação o parâmetro que temos para pensar nesse mergulho. Quanto mais nos identificamos com o drama do personagem, quanto maior nossa empatia por ele, maior a projeção. Na fotografia, no entanto, não contamos com esses aparatos que nos isolam do mundo real. Não entramos em salas pretas para ver as fotografias, nem elas vêm acompanhadas de trilhas sonoras.

⁹⁷ Imagem [6] do anexo. Disponibilizei, inicialmente, a imagem que identifiquei como a fotografia a que Patti se referia, no entanto, num segundo momento, percebi que existia uma incoerência de datas. Optei por deixar a imagem, primeiramente, porque essa me parecia adequada e suficiente para desenvolver o raciocínio em questão, depois, porque não encontrei nenhuma outra que parecesse mais adequada à descrição.

⁹⁸ SMITH, 2010, p. 215.

São muitas as maneiras de entrar nas fotografias. Algumas imagens, como discutimos no capítulo anterior, demandam a reconstrução da situação de enunciação, que corresponde, de alguma forma, a imaginar o acontecimento como foi, na tentativa de recuperar as outras dimensões espaçotemporais abstraídas na forma de representação da imagem em duas dimensões. Esse tipo de reconstrução que serviria para a fotografia de *Coney Island*⁹⁹, ou do *Hotel Chelsea*¹⁰⁰, não faz qualquer sentido quando pensamos em uma das fotografias do estudo sadomasoquista de Robert¹⁰¹, já que nesse caso predomina o estímulo sensitivo – a dor representada –, frente à reconstrução da situação de enunciação. O mesmo vale para a foto da tulipa: entramos na fotografia quando nos perdemos metaforicamente em seu preto. Em todos esses casos, no entanto, entrar tem a ver com experimentar, através da imagem, o que não é ela.

4.1 DO MOVIMENTO AO ACONTECIMENTO

No momento em que comecei a pensar sobre o que eu experimentava quando encontrava uma fotografia, associei essa experiência à noção de movimento. Fui buscar, então, essa definição para poder me aprofundar nisso que queria estudar. Arnheim (2007), em *Arte e Percepção*, apresenta um estudo que tenta explicar como percebemos que as coisas se locomovem. De acordo com o autor, a percepção que temos do movimento é estroboscópica. Ele explica que no caso de uma ave que se desloca de um ponto a outro, percebemos alguns pontos desse movimento, *e a integração ocorre a nível retiniano ou cortical, o fato básico é que a experiência de mobilidade provém de uma série de “inputs” imóveis*¹⁰². Ou seja, na experiência da visão, não percebemos o movimento de forma contínua, mas o interpretamos dessa maneira.

No primeiro capítulo, apresentamos a explicação de Ricoeur (2007) para a sensação de continuidade do tempo, que se constrói a partir da maneira que temos de perceber o som, sendo a lembrança do som anterior ao que se escuta responsável pela sensação de continuidade. Logo, no que tem a ver com os *inputs imóveis* e com a importância da

⁹⁹ Imagem [5] do anexo.

¹⁰⁰ Imagens [3] e [4] do anexo.

¹⁰¹ Imagem [7] do anexo

¹⁰² ARNHEIM, 2007, p. 379.

lembrança do *input* anterior, as explicações tanto do voo quanto do som coincidem, uma vez que, se descartássemos a informação sobre o ponto anterior em que a ave se encontrava, seria como se estivéssemos sempre vendo a ave em distintas posições, sem nunca conseguirmos construir um percurso de deslocamento.

A noção de percepção do movimento estroboscópico ou de continuidade do som nos serviria de explicação, se percebêssemos através dos olhos as imagens que criamos como instantes antes da fotografia. Logo, não se aplica ao que queremos estudar, porque essas imagens não se materializam fora da nossa imaginação, tampouco são projetadas de forma que não podem ser pensadas no âmbito da percepção visual física em si. Era inapropriado pensar em termos de percepção, uma vez que o movimento do qual estamos falando tem a ver com a imaginação e não com os processos de interpretação das informações visuais no cérebro.

Quando discute a dinâmica, Arnheim fala da sensação de movimento, que se aproxima do universo da imaginação e ao mesmo tempo abarca o universo da fotografia: *verifique-se que cada objeto visual é uma questão eminentemente dinâmica*¹⁰³. O autor explica que as discussões da forma só têm sentido quando se fala em função da sensação de movimento: *Embora úteis para fins práticos e científicos, tais descrições métricas omitem a qualidade fundamental de toda percepção, a ponta agressiva do triângulo, o choque dissonante dos matizes, o arremesso do movimento*¹⁰⁴. Quando o autor chega à discussão da dinâmica, pensei que se aproximasse talvez do que eu buscava, uma vez que o movimento aqui aparece de forma mais metafórica, como uma explicação das sensações, mas que ao mesmo tempo parte da fotografia. Investigando essa questão mais a fundo, Arnheim traz a explicação dos filósofos e psicólogos de que o espectador tem *a ilusão de que uma locomoção real ocorre*¹⁰⁵. Essa suposição se baseia na teoria de que a imagem que tem origem num objeto imóvel não pode ter propriedades dinâmicas, de forma que estas devem ser acrescentadas por um outro recurso do observador. *Esse recurso é supostamente o conhecimento do passado que o observador tem das coisas em movimento real*¹⁰⁶. Em princípio, essa ideia de movimento

¹⁰³ ARNHEIM, 2007, p. 405.

¹⁰⁴ ARNHEIM, 2007, p. 405.

¹⁰⁵ ARNHEIM, 2007, p. 406.

¹⁰⁶ ARNHEIM, 2007, p. 406.

recuperado pela memória me serviria: seria como ver Patti e Robert sentados no trem¹⁰⁷ e pensar que, como seres humanos com a saúde em perfeito estado, eles têm a capacidade de locomoção, imaginando-os, a partir daí, entrando no trem, sentando e conversando até chegar à parada, quando eles deixariam o vagão. No entanto, esse tipo de imaginação parece carecer de importância porque não gera qualquer tipo de envolvimento do espectador. Ainda não era isso que eu queria dizer, assim como não seria a explicação que Arnheim (2007) daria como final.

Para tentar explicar a sensação de movimento que temos a partir das artes imóveis, Arnheim parte da própria natureza: *assim, a natureza está viva para os nossos olhos em parte porque suas formas são fósseis dos acontecimentos que lhes deram origem*¹⁰⁸. Nesse sentido, o autor tenta deixar claro que não **deduzimos** intelectualmente o passado da forma da natureza que estejamos analisando, mas que o **experimentamos** diretamente, *como forças e tensões presentes e ativas na forma visível*¹⁰⁹. Não é que o traço da memória perca qualquer importância para se perceber a dinâmica, mas que devemos procurar a dinâmica nas formas e não na imaginação. Ainda que eu concorde com essa maneira de pensar a fotografia, em relação aos seus aspectos formais, aparentemente, falamos ainda de coisas diferentes. O autor explica que Alexander Archenko quando disse que *a pintura estática deve recorrer a símbolos e convenções, para interpretar movimentos. Não sugeriu mais do que a fixação de um único movimento da série de momentos que constituem um movimento; e todos os outros “momentos” situados antes e depois do movimento físico são deixados para a imaginação e fantasia do espectador*¹¹⁰. Discordo de Archenko no que tem a ver com a ideia de um momento síntese, porque acredito que até mesmo as fotografias posadas podem me trazer algum tipo de movimento diferente da continuação do repouso da pose, como seria o caso. No entanto, encontro, na imaginação e na fantasia de quem vê, um caminho para explicar essa continuação, ao menos a continuação da qual eu falo. Arnheim conclui sua crítica ao pensamento de Archenko dizendo: *Já observei que os*

¹⁰⁷ Imagem [8].

¹⁰⁸ ARNHEIM, 2007, p. 410.

¹⁰⁹ ARNHEIM, 2007, p. 410.

¹¹⁰ ARNHEIM, 2007, p. 415, grifo nosso.

*instantâneos, embora autênticos como são, com frequência, fracassam ao transmitir um sentido de ação. Nenhuma imaginação ou fantasia suprirá o que está faltando*¹¹¹.

Percebemos, então, o desencontro que nos acompanhou o tempo todo: se a foto é analisada como algo em si, um elemento unicamente formal, provavelmente a imaginação e a fantasia realmente não suprirão qualquer falta de movimento. Porém, quando as fotografias funcionam como disparadores de processos imaginativos, a fantasia e a imaginação são realmente capazes de suprir o que estiver faltando, como quando nos debruçamos sobre um álbum de família.

Quando Barthes tenta explicar as fotografias que “existem para ele”, fala sobre uma agitação interior que talvez se aproxime mais da ideia de movimento que buscamos. *Lo que la foto [que me gusta] produce en mi, es mas bien una agitación interior, una fiesta, o también, una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho*¹¹². O autor conta que a palavra que lhe parecia mais adequada para designar essa atração que algumas fotos exerciam nele era *aventura*. Uma foto lhe advém, outra não. Diante disso, podemos entender que somente algumas fotos lhe acontecem. Barthes prossegue: *Tal foto me llega a las manos, me anima, la animo. Animación. La foto por si no es animada, pero me anima: Es lo que hace toda la aventura*¹¹³. Nessa noção que Barthes apresenta, de que nós animamos as fotos e somos animados por elas, exatamente nessa ideia de **animação** estava o que eu venho procurando em movimento: as fotos que acontecem são as que eu animo, empresto-lhes alma e, assim, elas revivem, num processo semelhante ao descongelar do qual vínhamos falando no capítulo anterior. Poderia, portanto, de agora em diante, chamar isso de animação. Porém, incomoda-me que esse termo remeta à noção de animação que temos no cinema, cuja essência se baseia na noção de percepção estroboscópica do movimento, o que nos remete necessariamente à percepção visual. Esse não é o termo que nos serviria ainda.

Chamo de movimento, tanto a imaginar Patti e Robert se arrumando para Coney Island¹¹⁴, parando para tirar a foto, saindo da pose e caminhando em direção à areia

¹¹¹ ARNHEIM, 2007, p. 415.

¹¹² BARTHES, 2009, p. 48.

¹¹³ BARTHES, 2009, p. 48, grifo nosso.

¹¹⁴ Imagem [5] do anexo.

onde Robert escreveria o nome dos dois; quanto ao tom azul da fotografia da xícara que toma conta de mim no dia em que eles se despedem do *loft* e resolvem seguir *juntos, mas em caminhos separados*¹¹⁵. Chamo de movimento a vida, essa agitação, essa continuação que as fotografias têm em mim, em minha imaginação. Volto ao discurso de Barthes quando diz que tal *foto me adviene, tal otra no*¹¹⁶. Tomo como sentido de advir algo que tem a ver com ocorrer, acontecer: eu, espectadora, funciono como um suporte, disponibilizo a minha imaginação para o acontecimento, assim como faço uso de quem eu sou e do meu passado na minha parte desse acontecer. O que acontece em mim, certamente, difere do que acontece em outra pessoa pela razão simples de que temos histórias de vidas e personalidades diferentes, assim como imaginamos de formas diferentes. Chegamos à palavra *acontecer*, que nos livra tanto da ideia de locomoção física quanto da de percepção estroboscópica do movimento, ao mesmo tempo em que preserva a noção de descongelar, de dar vida e de que alguma coisa tem lugar.

Geórgia Quintas fala dessa continuação em seu texto *Por que enxergamos as fotografias?* quando diz que a fotografia *transcende o real porque consegue estabelecer mundos sensíveis*¹¹⁷. Entendo por mundo sensível um mundo de sensibilidade, sentimentos e emoções. Aqui, o real na fotografia aparece como caminho ou ponte que pode nos levar a esses mundos, que em alguma medida coincidem com o que eu passei a me referir como acontecimento e Barthes, como animação. Geórgia Quintas continua: *a simbiose entre a ilusão, a imaginação e a magia inerentes à imagem fotográfica acessa a percepção do indivíduo e salvaguarda os múltiplos caminhos e as dimensões simbólicas da ordem do espírito*¹¹⁸. Se parece verdadeiro que a simbiose entre ilusão, imaginação e magia protege a fotografia de se encerrar no real, parece problemática a relação de inerência que a autora propõe entre essas partes do espírito e a fotografia, que é, em si, inanimada. Se essa relação de inerência fosse verdadeira, todas as fotografias me despertariam interesse, e não despertam, assim como Barthes (2009) disse que algumas fotos lhe advêm, outras não.

¹¹⁵ SMITH, 2010, p. 195.

¹¹⁶ BARTHES, 2009, p. 49, grifo nosso.

¹¹⁷ QUINTAS, 2011.

¹¹⁸ QUINTAS, 2011.

A autora prossegue em sua investigação *Por que enxergamos as fotografias?*

Se considerarmos que o olhar passa a desvelar o que observa – **com a destreza de construir mundos e narrativas** –, começamos a compreender que o estatuto ontológico da fotografia não é tão somente o espelhamento do real, mas, **todavia, a extensão poética do que nossos olhos enxergam quando as fotografias têm alma e transcendem o visível**. É isso: enxergamos fotografias porque elas são repletas de sentidos encantadores que rondam o invisível que residem nelas¹¹⁹ (grifo nosso).

O mesmo olhar que circula é o que pode construir mundos e narrativas, porque diferentemente do olhar que busca comprovação do que foi, este entrega os dados imagéticos que recolhe à imaginação. No momento em que explica o estatuto ontológico da fotografia como a poesia que se desenvolve a partir do que nossos olhos enxergam *quando* as fotografias têm alma e transcendem o visível, a autora quase esclarece a questão que havíamos levantado anteriormente: a alma está em umas fotos e em outras não. Para mim, as fotos são sem alma, mas no encontro com a minha podem acontecer em mim ou não. No entanto, concordamos neste ponto: os sentidos da fotografia estão no invisível, mas o invisível mora no visível. Ao visível é que temos acesso e ele é a porta para o que possa acontecer.

4.2 DENTRO DO QUADRO

Uma vez que assumimos que o acontecimento parte do visível, mas não se dá no nível da percepção, temos que pensar como percorrer esse caminho que vai do visível ao invisível para o acontecimento em si, ou seja, o caminho que leva à imaginação. Começamos então por delimitar o universo fotográfico sobre o qual pensaremos.

Assim como Barthes, *resolví, pues, tomar como punto de partida para mi investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían para mí*¹²⁰. O que não poderia ser de outra forma, porque só podem acontecer as fotografias que existem para mim, que me ferem. Tentando explicar o que queria dizer com *las que estaba seguro que existían para mi*, Barthes recorre às noções de *punctum* e *studium*, conceitos já explicados no capítulo anterior.

¹¹⁹ QUINTAS, 2011.

¹²⁰ BARTHES, 2009, p. 34.

*No obstante, desde el momento em que hay punctum, se crea (se intuye) un campo ciego: a causa de su collar redondo, la negra endomingada há tenido, para mi, una vida exterior a su retrato [...]*¹²¹. No cinema, o termo campo cego é usado para se referir à história dos personagens, que continua mesmo quando eles não estão em quadro. No caso da fotografia, são os *punctuns* que proporcionam essa intuição de uma vida que existe para além do enquadramento. Quando estamos mergulhados nessa vida, ainda que anônima, criando-lhe continuações e detalhes, estamos, por assim dizer, acontecendo a fotografia. Ela acontece também quando, partindo do visível, recuperamos do imaginário ou da nossa memória sentimentos e lhes projetamos na imagem, que em si não trazia nenhum sentido atrelado:

No entanto, a imagem e todos os seus elementos visuais contidos nela discorrem apenas sobre o visível. E a pergunta retorna: quem nunca apreendeu, ao olhar um retrato materno, a doçura além da imagem? No campo da imagem fotográfica, o *extraquadro* – o que está além do enquadramento, da composição – narra a multiplicidade de valores simbólicos e de temporalidades. Pelas construções de significados e pelo vigor do arcabouço de memória, a expressão fotográfica desmembra a certeza única da prova do que vemos¹²².

Mesmo que a mãe retratada na imagem não seja minha, são minhas lembranças e meus sentimentos por minha mãe que serão colocados ali e me farão pensar em outras coisas além de *isso foi*. Em alguma medida, aquela mãe que eu vejo e me comove representa também a minha. Nesse sentido, Quintas (2011) afirma que a ficcionalização *faz parte da interpretação do objeto fotográfico*. A ficcionalização é, juntamente com a rememoração, o que permite acontecer. Uma vez que nos deparamos com uma fotografia anônima cuja situação de enunciação ignoramos completamente, criaremos tudo desde que encontremos um *punctum*: seja as tiras do sapato da negra endomingada, de que Barthes (2009) nos fala, seja o olhar materno que Quintas comenta. Se nos deparamos com uma fotografia em que participamos da situação de enunciação ou se esta nos é dada de alguma maneira, vamos descongelar essa imagem a partir de uma combinação entre memória e ficção, sendo a imaginação importante nesse processo para preencher os espaços entre os fragmentos de memórias. Nunca estamos completamente

¹²¹ BARTHES, 2009, p. 95.

¹²² QUINTAS, 2011.

alheios à situação de enunciação, porque minimamente conhecemos seus dados visuais em quadro: por onde começam os processos mentais.

Tudo captado pela fotografia compõe, além do dito documento de dada época, *o registro involuntário do nosso poder perceptivo de imaginar*. Podemos “ver” o instante que conta a imagem fotográfica não como marca incrustada na linha do tempo, contudo, como artifício de distender visualidades temporais em código de narração¹²³.

Aparentemente, cada fotografia que funciona meramente como marca incrustada na linha do tempo não se completa como fotografia, não chega a acontecer, a descongelar. Essa capacidade de distender o visível de um instante em uma narrativa é, em alguma medida, o que chamamos de acontecer. As narrativas podem ser dos mais variados tipos: desde uma narrativa linear, como a da fotografia de Coney Island¹²⁴, até uma narrativa abstrata, que seria algo como perder-se no preto da fotografia da tulipa¹²⁵. A narração é composta pelos elementos personagens, tempo, espaço e conflito. Temos que admitir que a fotografia faz menção a todos ou à maioria deles. Tendo os elementos dados, cabe a nossa capacidade ou disponibilidade de imaginar ligar todos eles, fazê-los acontecer.

Além dos elementos narrativos que a fotografia traz em si, ela também fala das transformações da vida. Arnheim comenta a possibilidade de contar das artes imóveis:

E exatamente como a Pietá do Jovem Michelangelo, na igreja de São Pedro mostra uma mãe segurando seu filho e ao mesmo tempo um homem deixando sua mãe para trás, assim também faz a história do Evangelho, como toda grande narrativa, que contém seu fim em seu início e seu começo no seu fim¹²⁶.

As fotografias de Patti e Robert, colocadas dentro da narração – me refiro aqui ao fato de que compartilham o mesmo livro e interrompem a fluidez da história –, são necessariamente narrativas porque têm em si o todo da fase que representam e estão ali, também, com esse propósito de representar. A foto do Brooklin desperta em mim nostalgias e lembranças de tudo que Patti me contou dessa época. No entanto, as fotografias também representam outro olhar, já que poucas fotos são de autoria de Patti.

¹²³ QUINTAS, 2011.

¹²⁴ Imagem [5] do anexo.

¹²⁵ Imagem [6] do anexo.

¹²⁶ ARNHEIM, 2007, p. 307.

Elas, em si, não têm a nostalgia do texto, em si, nos oferecem elementos visíveis do instante fotografado. Esse outro olhar, em interação com o texto, deve ressignificá-lo, da mesma forma que o texto ressignifica as fotografias. Porém, o olhar de Patti está na própria escolha das fotografias. Para ter uma leitura das imagens genuinamente minha, precisaria delas fora desse contexto ou, mais precisamente, precisaria tirar o contexto de mim.

Para Arnheim,

Elas [percepções e sensações] sobrevivem apenas na medida em que dentro de nós deixaram vestígios, isto é traços de memória. Qualquer que seja a natureza desses traços no cérebro, eles certamente persistem em simultaneidade espacial, influenciam-se reciprocamente e são modificados por novas aquisições¹²⁷.

Portanto, falo das fotografias depois da história e com a história que eu conheci através de Patti. O que tenho para analisar da narrativa das imagens não vai partir da forma, porque o aspecto doméstico parece mais importante que o artístico para os processos imaginativos que se relacionam com as memórias de Patti.

Temos também que estar sempre conscientes de que as fotografias são escolhidas com o intuito de construir personagens consonantes com os da narrativa. Pareceria incoerente encontrar na juventude deles uma conduta burguesa ou mesmo religiosa. Cada fotografia desse livro mostra personagens artísticos da cena *underground* de Nova York, assim como também vem nos falar da intimidade que eles compartilhavam, porque Patti escolheu essa identidade para o relacionamento dos dois, assim, deve se autorrepresentar.

Existem fotografias, no entanto, que dizem respeito a esse período, que não estão no livro. Algumas só foram mencionadas talvez por serem muito conhecidas, outras ficaram de fora porque certamente dizem mais sobre a obra de Robert do que sobre a vida dos dois, mas de alguma maneira o critério primordial foi o julgamento e o querer de Patti. As fotos que estão dentro do livro *Just Kids*, certamente, existem mais para ela, no sentido que Barthes (2009) apresenta, do que todas as outras. De toda forma, a

¹²⁷ ARNHEIM, 2007, p. 367.

importância de acolher para análise uma fotografia que não está no livro, a qual Patti não faz referência, é que ela nos dará dimensão de outro processo que envolve uma maior liberdade imaginativa, uma vez que não está integrada fisicamente com a narração. Delimito como universo da minha análise as fotografias do livro e a obra de Mapplethorpe até 1978, quando eles se separaram por um longo período. Selecciono quatro fotografias que existem para mim e que acontecem de formas diferentes, elas servirão para explicar cada uma das formas de acontecimento dentro do contexto do livro *Just Kids*. Como já havia mencionado, as fotografias seleccionadas existem para mim e serão pensadas mais no que tem a ver com a narrativa e a intimidade do que nos aspectos formais da imagem: não estou interessada, nesse momento, nas interpretações da luz, nem na sofisticação dos enquadramentos de Mapplethorpe, ou mesmo em qualquer revolução temática que ele tenha trazido para o mundo da fotografia.

4.2.1 Para além da encenação

François Soulages, em *Estética da Fotografia*, afirma que *quase toda fotografia doméstica é encenação*¹²⁸, porque todos os homens têm, em alguma medida, uma tendência histórica ou narcisista. Ou seja, ninguém se comporta de forma natural quando é consciente da presença da câmara, porque se preocupa com a imagem que verá fixada no futuro. As pessoas se movimentam e se comportam em função da imagem que querem ter de si. Silva (2008) explica essa mudança de comportamento contando que as pessoas, quando entram em uma sala com câmeras escondidas, são fotografadas muito diferentes de como são fotografadas pela câmara que se coloca na cena. O autor define a pose como um *ato de visão postergada*¹²⁹.

Nesse sentido, Soulages propõe uma reformulação da ideia de essência da fotografia:

A doutrina do *isso existiu* de Barthes parece mitológica. Talvez fosse necessário substituí-la por um “isto foi encenado” que nos permitisse esclarecer melhor a natureza da fotografia. Diante de uma foto, só podemos dizer “isto foi encenado”, afirmando dessa maneira que a cena foi encenada e representada diante da máquina e do fotógrafo; que não é o reflexo nem a prova do real; o isto se deixou enganar: nós fomos enganados. Ao termos a

¹²⁸ SOULAGES, 2010, p. 25.

¹²⁹ SILVA, 2008, p. 110.

necessidade tão grande de acreditar, caímos na ilusão: a ilusão de que havia uma prova graças à fotografia¹³⁰.

Armando Silva chama a atenção para a representação que acontece também por parte do espectador.

A rigor, cada um tornará a representá-la [a fotografia], a produzir máscaras. Fará isso tanto com a razão e a objetividade quanto com a paixão e seus próprios desejos. Pode ser que o detalhe central do fotógrafo passe para um segundo plano para o observador, então este dará valor – ou nitidez – ao que a fotografia apresentava de forma secundária – ou difusa¹³¹.

Aqui, encontramos alguma liberdade para ver a imagem com nossos próprios olhos e, principalmente, a partir de quem somos. Independentemente do contexto que nos seja dado como verdadeiro, acerca do que foi ou do que foi encenado, estará sempre em cada leitura nós mesmos: o que eu vivi e minha personalidade, minha maneira de pensar o mundo e minhas lembranças. Resgatando lembranças, podemos resgatar sentimentos e vice-versa. É o resgate dos sentimentos que nos dá a sensação de que o passado se refez e tomou todo o espaço do presente no campo da nossa percepção.

Para começar a interpretar as fotografias, Silva (2008) propõe o método que exponho a seguir, no qual nos basearemos para nossa própria análise. Para o autor, o enquadramento contém *a prefiguração ou circunstâncias sociais, a partir das quais o cenário fotográfico foi preparado; o cenário no qual a figura enunciada se encontra e a figura focalizada*¹³². Explica a prefiguração dentro do universo do seu trabalho de análise de álbuns de famílias colombianas como sendo, nesse contexto, *tudo que for dito pelo relator do álbum que não aparece na imagem ou também o que possa ser deduzido pelo pesquisador visual de uma foto*¹³³. Para o autor, o processo de interpretar é justamente deduzir essas circunstâncias sociais e imaginárias, uma vez que as poses são determinadas exatamente por essas circunstâncias. Para a nossa discussão, a prefiguração é o contexto que nos é dado através do texto do livro, bem como o que podemos deduzir a partir da imagem. No entanto, diferentemente do que propôs Silva

¹³⁰ SOULAGES, 2010, p. 26.

¹³¹ SILVA, 2008, p. 110.

¹³² SILVA, 2008, p. 111.

¹³³ SILVA, 2008, p. 111-112.

(2008), a pose não entra nessa investigação como um indício das normas sociais ou da classe social que a pessoa fotografada ocupa.

Não vamos à pose tentando desvendar o que está por trás dela, mas a aceitamos, *a priori*, como pose e ficção. Da mesma forma que no teatro aceitamos o pacto que separa o público, a vida real e a encenação, estamos conscientes de que o que acontece diante de nós não se propõe a ser jornalístico ou historiográfico, pois, em última instância, sempre estaremos tratando de uma representação. Ainda sobre quando vamos ao teatro, vamos pela encenação em si, vamos dispostos a nos esquecermos na história; ninguém pretende desvendar quem é o ator, pelo papel que ele encena, porque o paradigma da encenação é a ficção.

Quero dizer que estamos nos dispondo a aceitar as poses das fotografias, tendo diante delas uma postura semelhante à adotada no teatro, onde concordamos com o pacto da encenação. Frente a elas, paramos em busca do que nos permita pensar como elas participam da narração e do acontecimento que têm lugar em nossa imaginação, ideia central deste trabalho, que será verificada, a seguir, nas análises. A pose deve nos permitir entrar ainda mais na história, ao invés de nos tirar dela; saímos da história cada vez que duvidamos do que nos é dado. Peço que essa postura não seja entendida como uma crítica à postura da dúvida, que seria válida em um trabalho bibliográfico ou mesmo da psicologia, mas, neste trabalho, pensamos do lugar do espectador. Para seguirmos em frente, precisamos concordar com o pacto e aceitar a encenação. É justamente esse pacto o que permite que eu olhe as fotografias com um olhar para além da confirmação: elas não são, para mim, carimbos de comprovação da narração, não me dizem isso foi, nem isso foi encenação, são disparadores de um processo imaginativo e de rememoração. Ora a imaginação, ora a rememoração ocupa maior espaço, ora são minhas memórias, ora são as de Patti, mas a magia acontece quando já não sei distinguir se o que sinto no presente vem da minha memória, das experiências que Patti me emprestou ou se moram na própria fotografia.

Partiremos dos seguintes elementos dentro do quadro – a pose, os elementos narrativos e o enquadramento –, para depois irmos às prefigurações, que, no contexto do presente trabalho, são a narração de Patti e as minhas próprias deduções. A narrativa de Patti

participa dessas fotografias, ora descrevendo especificamente o antes e o depois, ora como um extenso relato de memórias que podem ser livremente associadas à fotografia do período ao qual ela faz referência, permitindo assim, pelas múltiplas possibilidades de combinação, inúmeras formas de acontecer. Vamos aos acontecimentos.

4.3 ANÁLISES



*Hall Street, Brooklyn, 1968.
Autor: Lloyd Ziff*

4.3.1 *Hall Street, Brooklyn, 1968*

Essa fotografia tem um aspecto familiar, no sentido de que figuraria num álbum de família doméstico qualquer, uma vez que diz respeito à vida privada: um momento do Brooklyn congelado. Não fossem os dois famosos, provavelmente essa fotografia existiria apenas para Patti, Robert e alguns familiares. Meu olhar procura, a princípio, os elementos dos quais Patti fala na narrativa, tentando desvendar o espaço, ler os nomes dos livros da estante. Quero ver a pose e aonde ela me leva.

Temos uma pose aparentemente espontânea, em que Robert segura o ombro e a mão de Patti, que está de boca fechada, mas com os braços abertos, como se falasse pelos braços. Robert e Patti olham para o chão, mas não vemos os olhos de nenhum dos dois. Não sabemos se eles estão na sala ou no quarto. A parede da casa tem desenhos, um brinquedo, algumas imagens religiosas, uma moldura, que não sabemos se é de um quadro ou de uma janela, e uma plaquinha apagada pendurada, onde se lê *god loves you*. Atrás de Patti, uma estante de livros: *The Magus*, *The Magic of Supernatural*, *The Arts of the Alchemists* e vários outros livros que não pude ler o nome. Neles, encontro o momento de pesquisa de Robert que Patti me contara.

Predomina nessa fotografia o gesto de Patti, que parece falar de alguma coisa grande, séria e entusiasmada, ainda que de boca fechada, cujo gesto imagino ser embalado por palavras. O *punctum* dessa fotografia é o encontro da mão de Robert com a de Patti, um detalhe quase imperceptível, um carinho delicado e juvenil que mostra tudo o que eles tinham no tempo do Brooklyn: um ao outro. Nessas mãos que se unem estão, também, as mãos que se separam. Quanto mais tempo dedico a olhar as mãos unidas, mais tempo Patti e Robert se amam em minha imaginação, em mim, porque eles se amam, para mim, enquanto eu sinto o amor que eu imagino que eles sentiam – essa imaginação se faz a partir do *punctum*.

Essa imagem se relaciona a todos os momentos do Brooklyn, tanto por que Patti não lhe encerra em nenhum contexto específico através da narração quanto pelo fato de que é a única fotografia desse período em que posso ver a casa, a qual me traz alguma coisa de intimidade e de detalhes concretos. Para reconstituir a fotografia, ocupo o lugar de quem

fotografa, estou, na minha imaginação, na sala dos dois. Ainda que o fotógrafo – pensando na figura do fotógrafo como narrador que Silva (2008) sugere – pareça um narrador onisciente, como se a câmera tivesse disparado a seu próprio gosto, numa mesinha de criado mudo em frente aos dois. Na fotografia, porém, desde que não estejamos falando de câmeras escondidas, o narrador nunca é onisciente, como mostra Silva (2008) em seu estudo sobre a pose. A pose é, nesse caso, a “não pose”, ou a “pseudo não pose”. Os elementos também não estão dados ao acaso. Patti escolhe a fotografia em que vê os artistas nascerem.

O livro me dá uma possível narração realista-descritiva para essa imagem: *Depois, sentávamos no chão, e comíamos espaguete olhando o novo trabalho dele. [...] Robert sempre me dizia: “Nada está terminado até você olhar”*¹³⁴. Embora não tenhamos os pratos de espaguete em quadro, esse pode ter sido o momento em que eles os devolveram à cozinha e voltaram para se sentar. Os dois olham para o chão, para o mesmo lugar, Patti fala sobre o que eles olham, atentos e compenetrados para a obra de Robert. Nesse filme que armo, vejo a seriedade com que eles tratavam suas obras e suas vidas de artistas. *Ele me escreveu um bilhete dizendo que faríamos arte juntos e conseguiríamos, com ou sem o resto do mundo*¹³⁵. Dessa forma, a imagem acontece em mim a partir da prefiguração.

Porém, se volto meu olhar ao *punctum*, sinto o carinho que um tinha pelo outro, vejo amor. Enquanto imagem de intimidade é que essa fotografia existe para mim:

Sem palavras, absorvemos os pensamentos um do outro e quando estava amanhecendo, adormecemos abraçados. Ao acordarmos, ele me saudou com seu sorriso de lado, e eu soube que ali estava meu cavaleiro. Como se fosse a coisa mais natural do mundo, ficamos juntos, só saindo do lado do outro para trabalhar. Nada foi dito; apenas mutuamente compreendido¹³⁶.

A partir das mãos, a fotografia existe verdadeiramente em mim, porque nelas minhas lembranças se misturam às de Patti. Anteriormente, Benjamin nos disse que Proust conta uma passagem de sua vida de forma que *cada um de nós reencontra essa hora em*

¹³⁴ SMITH, 2010, p. 59-60.

¹³⁵ SMITH, 2010, p. 60.

¹³⁶ SMITH, 2010, p. 47.

*sua própria existência*¹³⁷. Da mesma forma que encontramos nossa existência na narração, a encontramos na fotografia, nos *punctuns* acontecem esses encontros. Esse amálgama entre as minhas lembranças e as de Patti se completa quando já não sei de onde vêm os sentimentos que a fotografia provoca em mim. Sendo o tempo de leitura da fotografia outro, enquanto olho, tenho um tempo sem limites para lembrar. Essas lembranças e sentimentos que encontro em mim vão servir de alma para a fotografia, que até então era uma imagem congelada. O que não experimentei em mim não pode animar a fotografia, porque é a minha alma que eu empresto a ela. Da mesma forma que uma criança jamais pode se emocionar com uma história de amor, somente posso sentir a partir do universo das minhas experiências no mundo.

Mas o que me advém da fotografia é a paixão? Ou o futuro das mãos que se separam? Essa imagem das mãos unidas se torna ainda mais forte quando o relacionamento dos dois começa a desmoronar: *Reparei que a noite não havia mais música*¹³⁸. A fotografia, que antes não tinha trilha sonora, me faz quase escutar Tim Hardin, o qual me leva para o reencontro deles, quando Robert já estava no fim da vida e confessava a Patti: *Eu punha Tim Hardin para os meus amantes e contava de você*¹³⁹. Patti explica esse como o momento em que eles tentam preencher os vazios. Os vazios dos anos separados? Ou o vazio da morte que se aproximava? Não sinto somente pelo reencontro mas também pelo distanciamento, outra vez, encontros e desencontros deles e meus. Tento voltar para o Brooklyn, quando eles ainda tinham todo o tempo do mundo. No entanto, não consigo, pois a vida é efêmera, e o Brooklyn também. Eles já não se sentarão juntos para desenhar.

¹³⁷ BENJAMIN, 1994, p. 38.

¹³⁸ SMITH, 2010, p. 73.

¹³⁹ SMITH, 2010, p. 250.



*Patti Smith, Still Moving, 1978.
Autor: Robert Mapplethorpe*

4.3.2 Patti, *Still Moving*, 1978

Essa fotografia, embora usada em um contexto doméstico, foi concebida como uma fotografia artística durante a filmagem de *Still Moving* – filme envolvendo performance, fotografia, poesia e improvisação que os dois fizeram para uma exposição conjunta. Nela, encontramos poucos elementos: Patti com um vestido branco e uns panos por trás pendurados na parede. A imagem está movida e o braço dela parece ter ficado congelado no meio do caminho enquanto baixava ou levantava, assim como seu rosto, no meio de um giro, e a manga do vestido, que deslizava sobre o braço. Sua expressão aqui é muito intrigante, seu olhar parece assustado, ela olha para baixo, quase como um bicho que encara a sua ameaça.

A imagem em si é puro movimento, podemos continuar o giro de Patti, ou mesmo quase vê-la se escondendo do que a persegue por trás dos panos que estão pendurados na parede. Como temos poucos elementos, há, também, muito espaço para especular sobre o que a fotografia representa: medo, esconderijo. Ou podemos nos entregar a esse olhar, o *punctum* da imagem, e tentarmos entender os pensamentos que ele simboliza.

Porém, se voltamos à narrativa, Patti nos conta descritivamente o antes e o depois dessas cenas:

Pensamos em fazer um pequeno filme, mas nossos recursos eram limitados. Juntamos nosso dinheiro, e Robert chamou uma estudante de cinema, Lisa Rinzler, para nos filmar.

Não tínhamos as sequências esboçadas. Simplesmente sabíamos que cada um faria o papel de si mesmo. Quando Robert me chamou para filmarmos na Bond Street, disse que tinha uma surpresa para mim. Estendi um pano no chão, pus um vestido branco que Robert me dera, minhas sapatilhas brancas de balé, sinos indianos no tornozelo, fitas de seda e a bíblia da família, e amarrei tudo em uma trouxa. Achei que estava pronta para nossa tarefa e fui andando até o loft dele.

Fiquei exultante ao ver o que Robert havia preparado para mim. Foi como voltar a nossa casa do Brooklyn, quando ele transformava a sala em instalação viva. Ele havia criado um ambiente mítico, cobrindo as paredes com tule branco e colocando apenas uma estátua de Mefistófeles diante daquele fundo.

Coloquei a minha trouxa no chão e Robert sugeriu que tomássemos MDA. Eu não sabia exatamente o que era MDA, mas confiava inteiramente em Robert, e então concordei. Quando começamos a filmar eu não sabia ainda se

estava ou não fazendo efeito, eu estava muito concentrada no meu papel naquele projeto. Pus meu vestido branco e os sinos no tornozelo, deixando a trouxa aberta no chão. Eis o que passa na minha cabeça: as Revelações Apocalípticas. Comunhão. Anjos. William Blake. Lúcifer. Nascimento. Enquanto eu falava, Lisa ia filmando e Robert fotografava. Ele foi me guiando sem palavras. Eu era um remo na água, e ele era a mão firme.

A certa altura, resolvi arrancar o tule da parede, na verdade destruindo o que ele havia criado. Estiquei a ponta do braço, peguei a ponta do tecido e parei, fisicamente paralisada, incapaz de me mover nem falar. Robert correu na minha direção e pôs a mão no meu pulso, segurando-o ali até que eu relaxasse. Ele me conhecia tão bem que, sem dizer uma palavra, me fez entender que estava tudo bem.

O momento passou. Enrolei-me no tule, e olhei para ele e ele fotografou aquele movimento. Tirei o vestido branco e os sinos do tornozelo. Vesti minha jardineira, calcei minhas botas de marechal, minha velha camiseta preta – minhas roupas de trabalho –, guardei todo o resto na trouxa e pendurei-a no ombro¹⁴⁰.

Essa narração é tão imagética que, à medida que lemos, um filme se passa em nossa imaginação. Quase vejo tudo acontecer, desde o momento em que ela se prepara para ir às filmagens até o fim delas, quando tira o vestido e calça suas botas. Os sons dos sinos que tinha no tornozelo tomam conta da cena e se misturam às palavras que recita, intensificando-se quando ela destrói o cenário. Enquanto nos deixamos levar pela narração linear, temos uma imaginação sequencial. Porém, enquanto lemos o que Patti nos conta, não estamos olhando a fotografia, de forma que não é o tempo da fotografia que é linear, senão o tempo da literatura.

Basta que paremos a leitura para voltar à imagem em si, que o que nos captura é, outra vez, o olhar e os pensamentos que ele revela. Se antes os pensamentos nos remetiam à sensação de ameaça, agora têm sons e palavras: *as Revelações Apocalípticas. Comunhão. Anjos. William Blake. Lúcifer. Nascimento*. Seu olhar parece um portal para esse outro mundo, e a capela que Robert preparou para as filmagens é preenchida por esses “pensamentos-visões”. Depois, não sei mais se estou na capela ou dentro da cabeça de Patti.

Patti explica que Robert *resolveu chamar o filme de Still Moving, pois incorpora as fotos na edição final do filme, e criamos [Patti e Robert] uma trilha sonora com meus comentários mixados ao som da minha guitarra elétrica e trechos de Glória*¹⁴¹. Aqui,

¹⁴⁰ SMITH, 2010, p. 233-234.

¹⁴¹ SMITH, 2010, p. 234.

todo movimento, sons e imagens se unem. Tudo acontece ao mesmo tempo. A música *Gloria* e os sinos se confundem e se misturam. Sinto a força da música em mim e a associo à imagem. Elas, agora, caminham juntas.

Patti nos conta sobre a imagem do disco *Horses: até hoje quando olho essa foto, nunca me vejo. Vejo nós dois*¹⁴². Vejo da mesma forma a fotografia *Still Moving*, tanto no sentido de cumplicidade – a proximidade entre modelo e fotógrafo expressa pela proximidade entre a câmera e Patti, essa câmera que não a inibe, mas que é parte da encenação – quanto no pacto entre modelo e fotógrafo: cada um daria o melhor de si. Enquanto a fotografia do Brooklyn dava a sensação de um narrador onisciente, nessa imagem, o fotógrafo se coloca de forma incisiva – o corte, o ângulo e o enquadramento são precisos.

Essa fotografia nos leva ao mundo deles, não no sentido de coletar detalhes concretos desse mundo, como na fotografia do Brooklyn, nem no de sabermos sobre quem eram, mas nos diz sobre como eram quando estavam juntos e como se relacionavam artisticamente. Patti menciona isso nas fotografias que fizeram em *Bond Street*, ao falar que, mesmo separados como casal, as *fotografias se tornaram mais íntimas, pois tratavam apenas dessa confiança recíproca*¹⁴³.

A narração, como é dada aqui, encerra a imagem. Temos tantas informações que nos falta espaço para especular. Se essa fotografia poderia nos dizer muito sobre a relação de modelo e fotógrafo entre eles, ela quase não fala, porque já se disse tudo. A imagem foi limitada pela narração. Não podemos mais imaginar livremente, nem quando estamos diante da imagem, vamos sempre partir do que Patti nos disse, porque já não podemos tirar de nós as memórias que Patti empresta. O *punctum*, aqui, não é um lugar onde encontro o meu passado; para outras pessoas, no entanto, ele poderá falar mais que as mãos da fotografia do Brooklyn.

¹⁴² SMITH, 2010, p. 230.

¹⁴³ SMITH, 2010, p. 205.



*1, Fifth Avenue, 1978.
Autor: Robert Mapplethorpe*

4.3.3 1, *Fifth Avenue*, 1978

Nessa fotografia, Patti posa como se cortasse o cabelo, veste uma jaqueta preta e, no seu punho, leva um pano amarrado. Atrás dela, uma parede branca com uma janela escura, em cima de algum móvel coberto com um pano listrado, um gato preto que olha para a câmera, assim como ela. Posso continuar o corte do cabelo, ou o pulo do gato.

Essa fotografia vem no final do capítulo *Juntos em caminhos separados*, e sua posição em relação à história é um dado importante para pensá-la. Patti termina esse capítulo contando acerca do dia em que ela e Robert escutaram *Because the Night*, do segundo disco de Patti, tocando nas caixas de som de várias lojas de música. Parece contar o final da história deles em Nova York com uma leveza que não estava presente na despedida do *loft* do Hotel Chelsea, ou no dia da separação deles, no Brooklyn. Suas últimas palavras sobre o período que eles compartilharam em Nova York foram: “Patti”, *ele* [Robert] *falou lentamente*, “*you became famous before me*”. Patti esclarece que Robert fala isso sem inveja, mas com admiração, na linguagem que eles tinham de irmãos.

Antes do capítulo seguinte, no entanto, encontra-se a imagem em que Patti corta o cabelo. A fotografia representa o fim do que eles tiveram em Nova York. É a fotografia que Patti escolhe **para contar** a separação deles, quando ela vai para Detroit viver com Fred Smith. Pelos próximos dez anos, eles passariam longos períodos sem se falar.

Geórgia Quintas menciona essa forma de contextualização no seu artigo, quando diz: *A fotografia é a arte necessária para o tempo* e cita Schaeffer: *a foto que representa um senhor idoso que não reconheço faz, no entanto, parte de meu mundo, simplesmente porque vem da caixa de biscoitos onde minha mãe guardou as fotos da família*¹⁴⁴. É justamente pelo fato de Patti nunca mencionar essa fotografia, juntamente com a posição que ela ocupa, que a imagem participa do texto livro como quase palavra. Essa imagem representa o fim, no sentido de estar no lugar da narração desse fim.

¹⁴⁴ SCHAEFFER *apud* QUINTAS, 2011.

Benjamin explica que *Metade da arte da narrativa está em evitar explicações*. [...] *Ele [o leitor] é livre pra interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação*¹⁴⁵. Quando Patti coloca a imagem, sem dizer exatamente o que esse fim significava para ela, ou como se sentiu, dá espaço para imaginar livremente tudo. Esse espaço é preenchido, certamente, pelo passado de separações de cada leitor. Se até então vínhamos pensando a fotografia como uma fonte de informação imagética mais precisa que as palavras, nesse caso, temos a situação inversa. Quando substituem as palavras, em vez de preenchê-las, as imagens são tão ficcionais quanto essas, porque, em si, não carregam qualquer significado, como vimos no capítulo anterior.

Os *punctuns* são a mão que corta o cabelo e o olhar de Patti. O olhar parece inerte, num sentido quase de não ter escolha sobre o que faz, mas ela parece forte, o olhar do gato também é forte, testemunhando o que está para acontecer. Percorremos nessa fotografia um caminho mais metafórico: buscamos o significado do corte. Cortar o cabelo nos remete à mudança do espírito, tanto no sentido de externar o que está na alma quanto no mais supersticioso de que a mudança no visual traz alguma mudança para a vida, como quando Patti cortou o cabelo inspirada em Keith Richards e surgiram várias oportunidades de trabalho. A própria imagem dos fios representa uma ligação, ao cortar o cabelo, ela pode estar rompendo a ligação entre eles, a convivência diária.

O livro aberto aqui não deixa que o corte se complete, assim como não permite que eu siga na leitura, quero ficar no quase, no instante anterior ao que descobrimos que a vida continua. Somente na experiência da leitura temos essa opção, na vida real ou na experiência do cinema o fluxo é contínuo, não há escolha, restando um otimismo esperançoso sobre o que nos aguarda. A página aberta é a vida congelada, também feitiço e superstição, é tudo o que eu posso fazer para adiar a morte de Robert. Aqui, Patti e Robert ainda estão unidos fotografando como eu queria que eles permanecessem para sempre, numa tentativa de negar a efemeridade da minha própria vida. Como eu sei, *a priori*, que Robert morreu por complicações da AIDS, o gato preto se torna um presságio para mim dos tempos tristes que esperavam os dois, da dor de Patti e de Robert, o gato negro não está explicado, eu que lhe atribuo sentido. Aqui, eu queria

¹⁴⁵ BENJAMIN, 1994, p. 203.

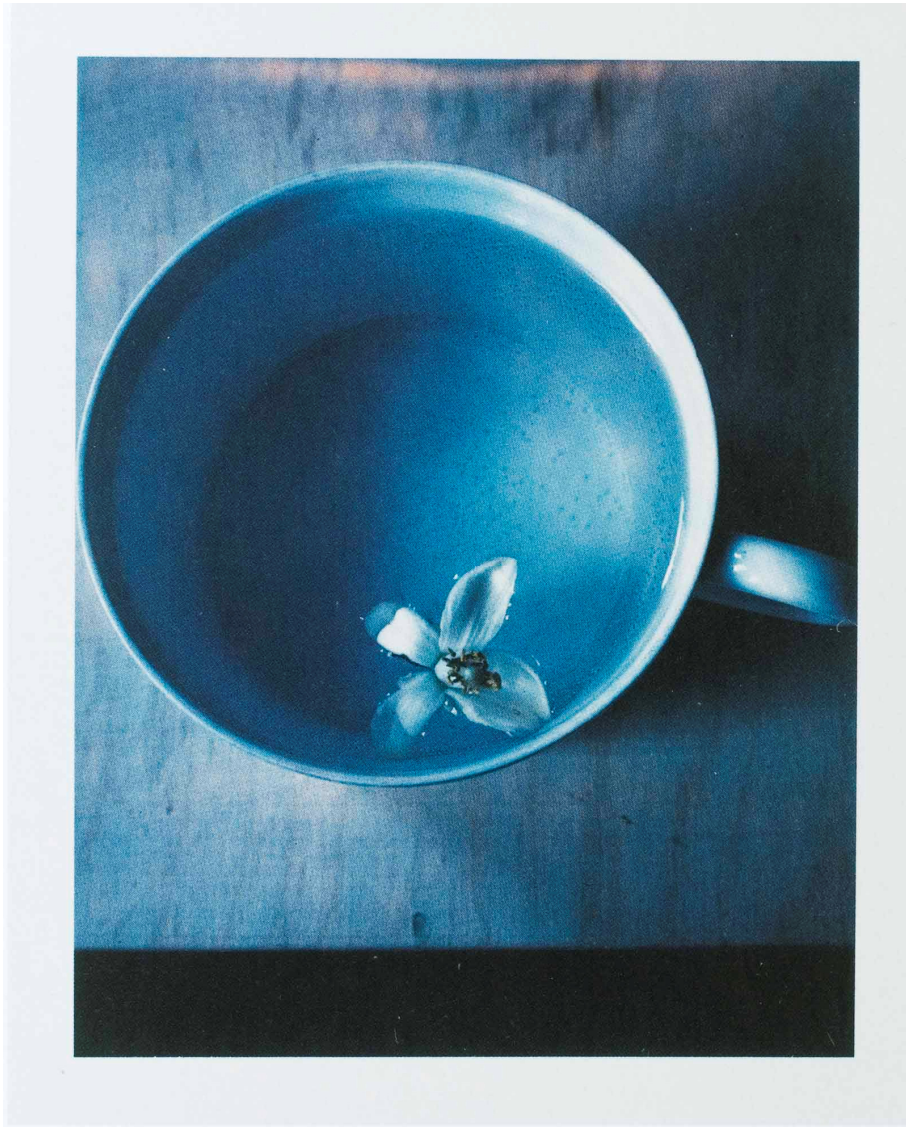
parar o fluir do tempo, e a imagem acontece em mim, num sentido contrário ao que viemos falando. Se até então vínhamos falando de um descongelamento que implicava continuação, agora, a fotografia acontece em mim, em uma tentativa de não continuação.

Assim como o gato, o olhar de Patti aparece como presságio, mostrando uma consciência desconcertante do que estava por vir, mas, paradoxalmente, esse mesmo olhar consciente parece hipnotizado. Ela cumpre a ordem da vida: continuar. Robert, como fotógrafo, é sua testemunha e produz provas; mais do que testemunha, ele também é parte do que acontecia ali. Quando o fio estiver cortado, a Nova York deles estará morta. O *punctum* da mão que segura a tesoura nos faz reagir: Não, Patti! Depois que o cabelo for cortado, nada mais poderá ser feito. Mas, não vemos na imagem a conclusão da ação. Nesse sentido, essa imagem fala sobre cada vez que não conseguimos parar o tempo, sobre a grande frustração humana de não poder controlá-lo, sobre a perda e sobre as minhas perdas.

Por um lado, *quer-se acreditar* que, graças a ela [a fotografia] o objeto, o sujeito, o ato, o passado, o instante, etc. vão ser reencontrados, por outro, *deve-se saber* que ela nunca os dá novamente: ao contrário, ela é a prova da sua perda e de seu mistério; no máximo ela os metamorfoseia. Essa ilusão de reencontros e essa imposição da perda alimentam a prática fotográfica – o fato de as fazer e o de as ver¹⁴⁶.

Se esquecemos a perda que está congelada na fotografia, a cada vez que nos iludimos sobre a possibilidade do reencontro do instante, a essa fotografia não temos como olhar pelas beiradas, porque se algum momento pode ser reencontrado ou quase revivido aqui é o próprio fim.

¹⁴⁶ SOULAGES, 2010, p. 14.



*Plate 13. Untitled. 1970/1973
Autor: Robert Mapplethorpe*

4.3.4 Plate 13. *Untitled. 1970/1973*

Das fotografias analisadas neste trabalho, essa é a única que não faz parte do livro *Just Kids*, no entanto participa trazendo outra maneira de acontecer: mais livre e abstrata. Como não tenho contexto atrelado e são poucos os elementos em quadro, sobra bastante espaço para imaginar. Há uma xícara com um líquido quase transparente e uma flor, aparentemente, em cima de uma mesa. A cor da fotografia é azul. O instante capturado do fluxo do tempo, colocado nesse outro lugar de duas dimensões, é um fragmento de eternidade, e não se trata do que sai do tempo linear de percepção quando vai para a fotografia, senão do ar de eternidade dessa tarde retratada. A flor é leve, voou até encontrar o seu descanso na água:

Tudo mudaria, pensei, arrumando minhas coisas, a loucura da minha bagunça. [...] Robert e eu ficamos sozinhos do meu lado do loft. [...] Sei que estávamos pensando a mesma coisa, em quantas coisas haviam passado, boas e ruins, mas também com uma sensação de alívio. Robert apertou minha mão. “Você está triste?”, ele perguntou.

“Eu estou pronta”, respondi.

Estávamos saindo do redemoinho de nossa existência pós-Brooklyn, que fora dominada pela arena vibrante do Hotel Chelsea.

O carrossel estava ficando mais devagar¹⁴⁷.

A fotografia de Robert vem fora do contexto da narrativa, não nos é dada por Patti. No entanto, o formato polaroide, em si, é uma forma de contextualização, quer dizer que está entre as primeiras fotografias de Mapplethorpe. O azul dessa fotografia, que não deve ter sido proposital, porque a Polaroid não permite um controle tão específico da cor, é *punctum*, assim como a flor. Os dois me capturam. Ora mergulho nesse mundo azul, ora a flor rouba minha atenção, ela é um enigma que não sei se decifro. O mergulho no azul me leva à despedida dos dois no *loft*. O azul liga aquela despedida do *loft* às minhas despedidas.

A xícara, cuja localização não me é dada por prefiguração, coloco no *loft*. Ela ficou esquecida numa mesa à beira da janela, o *loft* vazio mantém essa cor do dia em que eles se foram. A xícara ficou e a flor, que cai e fica, marca o início da decadência e do abandono. A água vai se encher de fungos, a poeira vai tomar conta da xícara e a flor, que morta ainda parece ter vida, vai murchar. Esse instante da fotografia em que a flor

¹⁴⁷ SMITH, 2010, p. 192.

ainda tem vida, e o abandono não passa de previsão, é como o instante da despedida: ainda se está, mas já não se habita mais; enquanto se é, também se lembra.

Quando os dois deixam o *loft*, vão morar separados, sendo o fim de uma época, de uma forma de conviver e de cuidar. O azul da xícara toma conta da tarde de despedida. Eles se despediam realmente da vida compartilhada que tiveram até ali. O azul chega até mim. Na verdade, ele já estava antes de a fotografia chegar, nela nos encontramos e nos reconhecemos: o meu azul e o dessa tarde de despedida. Se o azul traz em si algo de tranquilidade e de melancolia, carrega, também, algo de tristeza. Todos esses sentidos me aparecem misturados: despedida, nostalgia e tranquilidade. E a flor, que dá vida à xícara, que nada seria além de mais uma xícara, não fosse o enigma da flor, é também como eles, significando o *loft* com suas memórias.

Como a fotografia me é dada fora de contexto e tão livremente, preencho seus espaços e ficcionalizo: é um fim de tarde de domingo; para mim, a luz, o azul e a flor dizem isso. A melancolia que está na fotografia só pode vir desse dia e dessa luz difusa depois do pôr do sol. O *punctum* me permite fazer essas associações, o que me fere não é somente o que imagino a partir de Patti, mas, outra vez, é também a minha própria vida. A mistura entre o meu passado e o livro se refaz, porque, obviamente, se eu não associasse o fim de tarde à cor azul e à melancolia, não os encontraria ali dessa maneira.

O que eu vivo aqui é a mudança do *loft* que nunca teve lugar na minha vida, mas que me foi emprestada por Patti, mesclada às minhas próprias experiências de mudança. Por ser mais livre, essa fotografia é talvez a que mais recupera elementos da minha própria memória. Mas, a narração de Patti é a ponte, é o que me permite mergulhar nessa fotografia assim, numa lógica semelhante a do retrato materno, que nos traz doçura, mencionado por Quintas.

4.4 ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACONTECIMENTO

Outras fotografias não foram analisadas, porque cada uma dessas categorias dá conta de um tipo distinto de acontecimento, em que as outras podem ser enquadradas, de forma que outras análises seriam ilustrativas. O tipo de acontecimento que temos com a fotografia de *Hall Street* é semelhante ao das fotografias do *Hotel Chelsea*¹⁴⁸, *West Twenty-third Street*¹⁴⁹, *Saída de incêndio*, *Long Island Rail Road*¹⁵⁰. São fotografias que aparecem no livro interrompendo a narração, próximas ao trecho do período a que fazem menção, mas parecem estar “soltas”, relacionando-se com toda uma época, e não com um dia específico. Assim, funcionam como *reminders* para nossas lembranças de Patti, permitindo livres associações. Nos *punctuns* dessas fotografias, as lembranças de Patti se encontram com as nossas, e desse amálgama parte a alma que emprestaremos às imagens, para que ganhem vida.

Assim como acontece com *Still Moving*, Patti narra detalhadamente o antes e o depois de *Witt*¹⁵¹, de *Horses*¹⁵² e de *Coney Island*¹⁵³. Desse modo, essas imagens acontecem numa sequência temporal enquanto estamos imersos na narração. Como nos são dadas em um contexto doméstico, ainda que dentre elas somente a de *Coney Island* seja concebida realmente com esse propósito, também funcionam como *reminders*, principalmente para Patti. O que conhecemos já é o resultado dessa rememoração, nesse sentido, é a narração que mais se assemelha à de um álbum de família, de forma que o que nos é contado como antes e depois tem por referencial zero essa imagem, funcionando como *frames* do relato de Patti. Como essas fotografias estão muito atreladas à narração, podemos dizer que a narradora nos guia no processo imaginativo, deixando pouco espaço para uma imaginação mais livre. Mesmo quando já não lemos o relato desse dia, quando já estamos diante da imagem, ainda assim, temos menos possibilidades de imaginação que com as outras fotografias, porque essa nos foi dada amarrada a determinadas palavras.

¹⁴⁸ Imagens [3] e [4] do anexo.

¹⁴⁹ Imagem [11] do anexo.

¹⁵⁰ Imagem [8] do anexo.

¹⁵¹ Imagem [13] do anexo.

¹⁵² Imagem [14] do anexo.

¹⁵³ Imagem [5] do anexo.

A fotografia 1, *Fifth Avenue, 1978* representa o momento lembrado e **está no lugar** das palavras da narradora. Como metaforiza o fim, é também o momento do livro de maior liberdade para o leitor. Resgatando o exemplo do álbum narrado, utilizado anteriormente, podemos dizer que diante dessa imagem a narradora silenciou, talvez porque as palavras lhe pareciam supérfluas, ou pelo fato de que o fim não podia ser posto em palavras. Diferentemente das outras imagens que dão início a processos de rememoração, essa é a própria memória relatada, ainda que, inevitavelmente, para o leitor funcione como *reminder* do livro, tal qual todas as imagens passam a funcionar, quando vistas fora do contexto da narração.

Já a fotografia Plate 13, *Untitled* parece a imagem de um fragmento da memória ainda não decifrado, a imagem/sensação que vem espontaneamente, e é nesse nível das sensações que ela fala com a minha memória e provoca o processo de rememoração, de forma que também é *reminder* para mim. Como essa imagem, que acontece livremente, que sou eu acrescentando fotografias ao álbum de Patti e Robert, sou eu encontrando imagens que completem, esclareçam e representem a narração, temos também a fotografia *Plate 48. Untitled (self-portrait), 1972*¹⁵⁴, em que o rosto de Robert deixa transparecer toda a confusão sexual, religiosa e artística que Patti nos conta que lhe perseguia, sem perder, no entanto, a inocência de quem tenta entender a vida com a alma e através da arte.

Outras imagens ocupam categorias mistas, como acontece com a imagem em que Robert está se arrumando no Hotel Chelsea¹⁵⁵: ela não vem intitulada, mas Patti explica durante a narração que Robert passava horas se arrumando para sair com David Croland e que penteava os seus cabelos, desfazendo os cachos. Ainda que a menção não seja direta, não podemos dizer que a fotografia nos seja dada separadamente da narração, como as outras fotografias do Hotel Chelsea. Por outro lado, também não podemos dizer que esteja amarrada a esta do mesmo modo que na imagem de *Horses*. A mesma indefinição está na imagem da *Cabine fotográfica, Forty-second Street, 1970*¹⁵⁶, que, assim como a fotografia de Robert se arrumando, também é mencionada no texto e

¹⁵⁴ Imagem [16] do anexo.

¹⁵⁵ Imagem [10] do anexo.

¹⁵⁶ Imagem [12] do anexo.

atrelada a um momento específico, mas não é narrada. Além delas, ocupam categorias mistas algumas fotografias a que Patti faz menção, porém não figuram no livro, como a imagem da Tulipa¹⁵⁷ e a série de Robert com o robe¹⁵⁸.

Essas análises são um estudo experimental sobre o momento em que as fotografias se realizam como fotografias, quando são vistas e, assim, vivem. Mencionamos um processo de acontecimento mais livre e imaginativo – o caso da imagem da xícara –, no entanto não trabalhamos o caso da imagem das tulipas a fundo, pois extrapola o propósito deste estudo, que trata da vida que podemos dar às imagens dentro de um contexto de memórias adquiridas, e não da livre imaginação, o que já seria outro estudo.

Através das análises, foi possível perceber que as fotografias acontecem em nós somente quando podemos encontrar algo nosso nelas. Nesse sentido, o conceito de *punctum* é da maior importância, porque esse elemento que fere é aquele no qual encontraremos nossas lembranças. Na verdade, não sabemos exatamente qual é a ordem das coisas, provavelmente, se os *punctuns* nos ferem, é porque antes já nos diziam sobre nós mesmos, talvez num nível tão inconsciente que não podíamos decifrar ainda em palavras, ou talvez de forma tão imagética que nunca pudessem chegar a ser colocados em palavras.

O *punctum* também se mostrou, ao longo das análises, uma chave para o tempo entrecruzado – agregando ao tempo de lembrança a noção de tempo de imaginação. É no *punctum* que rememoro a vida de Patti, que imagino os sentimentos que não nos são dados em palavras, nesse momento, lembro também da minha vida, de mim. Como já mencionamos, apenas podemos sentir a partir de nós mesmos. O tempo da narração é o tempo linear e sequencial, de forma que obviamente nos projetamos nos personagens e sentimos com eles, mas, enquanto lemos, não podemos ter o tempo infinito da rememoração, como mostrou a análise de *Still Moving*. Somente ao olharmos a fotografia é que o amálgama se completa, porque, no *punctum*, o meu e o de Patti se encontram. Na leitura do livro, sinto principalmente por Patti, já na da fotografia está

¹⁵⁷ Imagem [6] do anexo.

¹⁵⁸ Imagem [15] do anexo.

dados o espaço para acrescentar meu contexto de interpretação, que não é nada mais do que quem eu sou, e, a partir daí, re-significo a imagem que vejo.

Voltamos, depois de toda a reflexão, à passagem em que Barthes diz que *tal foto me llega a las manos; me anima, la animo*¹⁵⁹, para entendê-la, agora, desde esse outro lugar. *Me anima* se refere certamente ao que a fotografia resgata de mim, dos sentimentos que ela provoca, que, num primeiro momento, nem têm nome ou explicação. Para chegarmos ao *la animo*, empresto-lhe a imagem, minha própria alma, ou seja, minha memória e imaginação. *Me anima, la animo* não é nada mais que o encontro.

¹⁵⁹ BARTHES, 2009, p. 50.

5 CONCLUSÃO

Essa conclusão se divide em dois momentos. No primeiro, proponho-me a fazer uma memória do percurso desta pesquisa. No segundo momento, farei uma conclusão da pesquisa em si, recuperando os momentos mais importantes desta trajetória.

5.1 MINHA TRAJETÓRIA

Esta pesquisa se inicia, em alguma medida, com a inquietação que a leitura de *La cámara lúcida* (BARTHES, 2009) provocou em mim, porque as ideias nela expostas suscitavam uma reflexão da fotografia mais subjetiva, como eu acreditava que deveria ser. Não passaria imune a esse livro. Hoje, posso entender que o que me tocava tão profundamente nessa leitura era o como da pesquisa, cujo objeto de estudo era pensado em função da capacidade de comover ou não seu pesquisador.

No verão de 2011, saí de viagem rumo ao sul do continente e para dentro de mim, acompanhada por Patti Smith. Sei que é em vão que tento adivinhar o que permanecerá em mim desse verão com o passar dos anos, mas diria que o caminho que percorri com Patti e Robert deve permanecer de uma forma mais nítida que os lagos da Patagônia. Inspirada em Patti, quando decide que 1972 seria seu ano da poesia, prometi que 2011 seria meu ano da fotografia. Imaginei que isso demandaria fotografar mais, contudo tinha a ver principalmente com entender quem eu sou e o que me encanta na fotografia. Nesse sentido, este trabalho tenta decifrar o encantamento que eu sentia sobre essas fotografias específicas que, em última instância, permitiram-me entender que o meu caminho nessa arte é o do aprofundamento da subjetividade.

Em meio a um processo tão pessoal, em que Barthes (2009) fala sobre o amor que sentia por sua mãe, em que Silva (2008) conta como a vida foi saindo da sua mãe e se anunciando em seus olhos e em que Bosi (1994) compartilha histórias tão íntimas dos velhos que entrevista, eu não poderia falar como alguém que não se deixou tocar pelo tema. Expliquei na introdução deste trabalho por que falei na primeira pessoa. No

entanto, hoje, vejo mais claramente que toda e qualquer explicação é um volteio para a simples afirmativa: de que falo assim porque falo sobre mim.

Diante do livro *Just Kids* e de toda a comoção que ele me provocava, transformei-o em objeto de estudo de uma disciplina da Faculdade de Comunicação, a qual estudava o amor. Seguramente, este trabalho me fez refletir sobre como a relação de Robert e Patti estava colocada nas fotografias, mas não seria ainda o meu projeto final.

Primeiramente, pensei em fazer uma entediante comparação entre as formas de contar uma história: as memórias de Patti no livro *Just Kids* e as memórias de Robert na sua fotografia. Logo, percebi que as fotografias de Robert eram obras de arte e não podiam ser pensadas como um registro de memória, porque nunca se propuseram a isso. Mapplethorpe tinha outros propósitos, queria estudar as possibilidades de composição, enquadramento, luz e temas. Eu poderia até tentar forjar essas intenções, mas não seria sincero, logo, seria inútil. Mas, eu poderia pensar essas imagens dentro do contexto de rememoração de Patti, quando ela me apresenta algo dessa obra num contexto doméstico.

Ao começar a ler sobre a memória, sabia apenas que não estudaria o livro ou as fotografias como suporte, pois terminaria inevitavelmente na comparação da qual queria fugir, mas não sabia ainda o que se delinearía. Durante o desenvolvimento do esqueleto da pesquisa, comecei a pensar o que é um livro de memórias para, em seguida, tentar entender o papel que as fotografias desempenhavam nessa memória. Pensando sobre as fotografias, passei a perceber sobre o que eu queria falar exatamente: sobre essa sensação de que as imagens continuavam enquanto eram vistas; como chegar até esse ponto, ainda não estava claro. Precisava falar da fotografia de forma a construir um caminho que me levasse a essa coisa que eu ainda não sabia explicar.

No entanto, as leituras se arranjaram sozinhas e as descobertas apareceram no papel branco. Entender o óbvio de que as fotografias congelavam o instante com o único propósito de que esse instante fosse descongelado em algum momento construiu a linha que unia os dois pontos que eu tinha: um mais firme e consolidado, a reflexão sobre a memória compartilhada em forma de narração, e o outro, ainda bem vago, essa sensação de continuação que me ocorria enquanto olhava as imagens. Aparentemente, eu somente precisava ordenar os elementos que eu tinha e que me levavam ao descongelamento.

Precisava pensar no que estava na superfície de papel fotográfico e em como fazer essa leitura. Naturalmente, pareceu-me necessário entender o que podia ser congelado, antes de entender o que podia ser descongelado. Em seguida, ter uma ideia de que a memória participa desse processo de dar vida às fotografias, investigando a relação entre as duas. Para, por fim, chegar ao que dá sentido a tudo isso: a incapacidade humana de lidar com a morte. Haveria fotografia num mundo em que as pessoas não envelhecessem? Talvez, se o tempo passasse, porque não é apenas para lidar com a finitude que a fotografia existe, mas também com a nossa incapacidade de aceitar que os instantes não se repetem. Lembrar da minha experiência com os autorretratos de Mapplethorpe, quando fui visitar sua exposição, mostrou-me que esse trabalho, em alguma medida, estava em mim e foi se fazendo sozinho.

Quando cheguei ao capítulo seguinte, precisava definir bem o que queria dizer com acontecimento. Para tanto, optei por mostrar a trajetória mesma que eu segui, porque, pelo não, fui compreendendo o sim, parecendo-me que o leitor também compreenderia por esse caminho. Sabia que ainda não havia chegado ao livro em si, mas não sabia ainda como fazê-lo. Quando consegui definir, por fim, o que era acontecimento e o que não era, pareceu-me óbvio e natural que o passo seguinte era explicar esse acontecimento de uma forma mais prática, a partir da combinação entre as fotografias e a narração. Nesse momento, finalmente cheguei ao livro, falando a respeito do que nele me tocou de maneira mais profunda. Se, para Robert, Warhol não podia morrer, para mim, era Robert quem não podia.

Aprendi durante a confecção do texto que o que mais me interessava na fotografia era o momento da leitura, era saber sobre os mundos que se formam a partir de uma mesma imagem. Nesse sentido, pude compreender tanto a importância do contexto que nos é dado quanto a de um segundo contexto, que é o de quem lê essa fotografia. Entendi, ao longo deste estudo, que a fotografia existe para mim na medida em que posso encontrar na imagem um pouco do que sou.

5.2 A CONCLUSÃO DO ESTUDO EM SI

5.2.1 A memória

No capítulo dedicado à memória, percorremos um caminho capaz de definir do que tratavam os escritos desse livro. Nesse sentido, fizemos a diferenciação, ainda no título do capítulo, entre as experiências das lembranças de Patti e o próprio livro. Inicialmente, marcamos o caráter reflexivo da memória: lembrar é sempre *lembrar-se de si*¹⁶⁰, da mesma forma que o processo de percepção também se dá, necessariamente, a partir de nós mesmos. Quem é Patti determina o que ela experimentou no mundo e o que sobreviveu nela como lembrança.

Daí, partimos para uma discussão sobre o que é a memória, concordando com Aristóteles que *a memória é do passado*¹⁶¹. Em torno do caráter passado da memória, também giram as discussões sobre a diferenciação entre memória e imaginação, uma vez que marcamos a diferença entre o que lembramos e o que imaginamos a partir do que teve lugar no passado. Nesse sentido, concordamos que *a lembrança é um dado presente no passado*¹⁶² e que, quando lembramos, não percebemos realmente. Chegamos à conclusão de que a distinção entre memória e imaginação é importante, em última instância, para nos dizer sobre quem somos e quem não somos. No entanto, não podemos somente descartar a imaginação, porque ela participa do processo de rememoração; quando imaginamos, é que temos a sensação *de quase presença do objeto imaginado*¹⁶³. Ainda que tenhamos levantado a discussão a respeito de como saber o que tem de verdade na memória, concluimos que a busca pela precisão do que foi perde qualquer sentido quando percebemos que Patti não conta a vida como foi, e *sim lembrada por quem a viveu*¹⁶⁴. Essa lembrança é reconstruída desde quem Patti é hoje, e não poderia ser de outra forma.

Aqui, também discutimos a antiga associação entre lembrança e imagem. Concordamos com Ricoeur quando ele propõe que a lembrança vem em imagem e temos que percorrer

¹⁶⁰ RICOEUR, 2007, p. 23.

¹⁶¹ RICOEUR, 2007, p. 34.

¹⁶² SARTRE *apud* RICOEUR, 2007, p. 69.

¹⁶³ SARTRE *apud* RICOEUR, 2007, p. 68.

¹⁶⁴ BENJAMIN, 1994, p. 68.

o caminho de transformar essa lembrança ainda indefinida em uma imagem na qual nos reconhecemos. Esse é o movimento da memória que trabalha, que tenta trazer o passado em imagens para uma área semelhante à da percepção. Por fim, foi possível compreender que quando compartilhamos uma lembrança, compartilhamos na verdade a imagem que temos dessa lembrança, nesse sentido, as narrações do passado são inevitavelmente descritivas, porque é assim que construímos o universo a ser compartilhado.

Aceitamos que o dever da memória é o de não esquecer e que arquivamos o que temos mais medo de que seja esquecido. A narração ocupa aqui tanto a função de provocar a rememoração – o trabalho de Penélope da reminiscência – quanto a de preservar a existência desse amor no mundo. Benjamin (1994) diz que o que une o narrador ao ouvinte é o compromisso de não deixar a história ser esquecida, cuja relação se estabelece de forma que o ouvinte incorpora a experiência do narrador à sua própria vida. No texto em que discute a obra *Em Busca do Tempo Perdido*, Benjamin (1994) explica que Proust conta os momentos mais memoráveis da sua vida de forma que o leitor **encontre sua própria existência nessas lembranças**. Essa relação de cumplicidade que se estabelece entre quem conta e quem lê é importante para todo o desenvolvimento deste trabalho, uma vez que ela determina, também, a maneira **como** olhamos pras fotografias do livro.

5.2.2 A fotografia

Nesse capítulo, tentamos precisar o que pode ser congelado na fotografia, uma vez que o tempo jamais pode ser congelado em si. Concluimos que podemos congelar em imagem o que possa refletir raios e sensibilizar a película ou o sensor da câmera fotográfica, o que Flusser (2011) chamou de *fotografável* e Barthes (2009), de *referente*. Temos nas imagens do livro os elementos necessariamente reais que estiveram diante das câmeras da época. Vamos a essas imagens em busca de uma precisão que o relato não pode alcançar, quero uma imagem particular para cada conceito geral que me chega através da narração. Mas, as fotografias, em si, carecem de sentido, de forma que uma mesma imagem pode ser recriada tantas vezes quantas for contextualizada. No caso do livro *Just Kids*, o contexto vem atrelado em alguma medida às fotografias, uma vez que elas integram o livro e fazem parte da própria narração. Essa contextualização é

responsável tanto pelo sentido que daremos às imagens, que antes era mero dado do passado, quanto pela postura que teremos diante delas. Vamos às imagens buscando as coisas como foram, e não a mera comprovação de que foram – como se fossem carimbos de veracidade para a narração, o que se justifica tanto na cumplicidade que construímos com a narradora quanto no caráter biográfico do texto.

Sobre a relação entre fotografia e memória, recuperamos dois pontos de vista: o de Silva (2008), que fala da fotografia como uma ponte entre o passado e o presente, através da qual podemos quase reviver o momento fotografado, e o de Barthes (2009), que trata da substituição das lembranças pelas cenas fotografadas. Pudemos compreender que por mais que essa substituição seja verdadeira tantas vezes, as imagens abrem caminhos para o passado mais do que o substituem.

Para que as imagens sejam abertura, precisamos reconstituir as dimensões espacotemporais que são abstraídas da imagem de duas dimensões. Quando se trata de imagens em que estivemos na situação de enunciação, o processo de reconstituição coincide com o de **rememoração**, nesse caso, as imagens funcionam como *reminders*. No entanto, se não participamos da situação de enunciação, a reconstituição é pura **imaginação**. No caso do livro *Just Kids*, como a situação de enunciação nos é dada através da narração, a imaginação e a rememoração caminham juntas, porque resgatamos as lembranças do que quase vivenciamos durante a narração, mas isso não deixa nunca de ser imaginação pura. Concluímos que a fotografia se completa enquanto o que é para ser visto, quando a reconstituição permite que a vida plasmada reviva em nós – eu podia reviver Patti e Robert em mim enquanto olhava essas imagens, de forma a tê-los juntos outra vez. Nesse sentido, dissemos que o fim mais final da fotografia é ser descongelada.

Sempre que congelamos um momento em imagem queremos, de alguma maneira, retirar esse momento do fluxo do tempo, evitando assim que ele caia no esquecimento. Essa seria a participação da fotografia na luta contra a morte e o esquecimento. Mas, na verdade, ela nos obriga a pensar sobre a morte, na medida em que não nos deixa esquecer que o tempo passa e que o momento da fotografia foi perdido para sempre.

A sensação de que tiramos a fotografia do fluxo do tempo tem a ver com a forma desorganizada que podemos olhar a imagem quando ela já está no papel, uma vez que a

sensação de tempo [linear] pede uma experiência ordenada¹⁶⁵. O tempo que se projeta na fotografia é o da magia. Esse é o tempo de como o olhar percorre a imagem, diferenciando-se do tempo da leitura, que é linear. Nesse sentido, por mais que nos encontremos na história contada pela narradora, enquanto lemos, não temos tempo para rememorar nossa própria vida, podemos interromper a leitura para fazê-lo. Porém, no tempo de olhar a fotografia, estabelece-se também o tempo entrecruzado, percorremos a imagem em busca de elementos que nos permitam reconstituir a cena, imaginamos e rememoramos, ao mesmo tempo. Como nós projetamos o tempo sobre a imagem, somos também mais livres para nos encontrarmos mais profundamente nelas, para abandonarmos o tempo presente e mergulharmos na rememoração. O feitiço do quase acontecer tem lugar no tempo entrecruzado, quando se encontram a fotografia, o olhar, a lembrança e a imaginação.

5.2.3 O acontecimento

Nesse capítulo, tentamos delinear o conceito de acontecimento, com o qual trabalhamos para as análises. Iniciamos a busca discutindo o movimento, o que não funcionou para a nossa definição, porque Arnheim (2007) tratava da percepção da visão em si e nós falávamos de um acontecimento no âmbito da imaginação. Em seguida, procuramos a explicação na sensação do movimento, que moraria no conhecimento prévio da possibilidade, ou não, de movimento das coisas, o que tampouco se mostrava verdadeiro, porque era incapaz de abarcar o aspecto da comoção que esse movimento provocava. Somente quando Arnheim (2007) declara a impossibilidade de a imaginação suprir o movimento que faltava aos instantâneos é que compreendemos que a busca estava mal colocada, pois não queríamos das imagens uma análise da forma, e sim um estudo sobre como podem nos proporcionar um resgate da situação de enunciação num sentido mais ou menos familiar. Por isso, a imaginação aqui movimenta, porque rememoramos a vida. Uma definição que se aproximaria mais do movimento ao qual nos referíamos logo foi encontrada em Barthes (2009), quando diz que uma fotografia lhe advém. Esse acontecer está sempre relacionado ao universo ao qual podemos ter

¹⁶⁵ ARNHEIM, 2007.

acesso por meio da fotografia, que somente se abrirá se o nosso olhar for capaz de superar a mera constatação do que esteve diante das lentes. Para nós, a imagem é o começo, e não o fim, do processo interpretativo, uma marca do tempo a partir da qual se desenvolve uma narrativa. Percebemos neste capítulo que o acontecimento, essa vida que damos à imagem, tem a ver não apenas com a reconstituição das dimensões espaçotemporais, mas também com a alma que podemos emprestar à imagem.

Aqui, nos demos conta de que, para chegar a essa coisa que tinha lugar na imaginação, precisávamos pensar desde os elementos visíveis da imagem, nosso único ponto de partida possível. Dentro do visível mora o invisível, dentro do real, os mundos sensíveis, a partir do quadro podemos chegar ao *extraquadro*. Enumeramos como elementos do quadro o cenário e a figura, aos quais associaríamos a narração, o contexto que nos era dado.

Verificamos esse acontecimento no contexto específico do livro *Just Kids*, ou seja, de memórias adquiridas através da narração. Para tanto, criamos quatro categorias de imagens que fossem capazes de abarcar os distintos tipos de acontecimento que experimentamos no livro. No primeiro tipo de acontecimento, as imagens não estão atreladas a um trecho específico da narração, mas servem de *reminders* de um período para o leitor. No segundo, as imagens funcionam como *reminders* para Patti, e o que ela compartilha no livro é o que resultou do seu processo de rememoração, a narração aqui guia o leitor pelo antes e depois da fotografia. No terceiro, a imagem está no lugar das palavras, de forma que permite ao leitor quase criar sua própria versão do momento narrado. No último tipo de acontecimento, verificamos uma interpretação mais livre, nessa categoria foram pensadas imagens que nos permitiram entender em um nível imagético trechos da história que só conhecíamos em palavras.

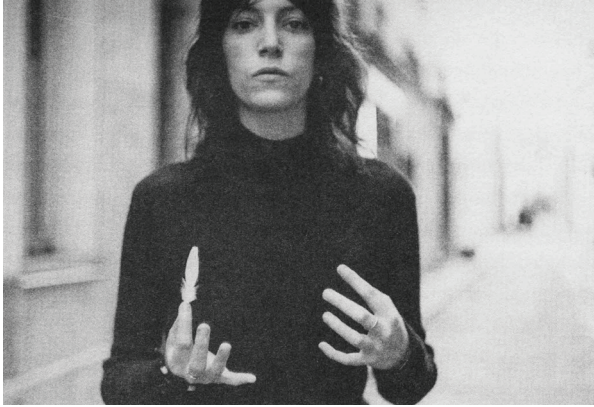
O *punctum*, conceito criado por Barthes (2009) para designar os elementos da imagem que nos ferem, nos comovem e nos provocam, mostrou-se da maior importância para pensarmos o acontecimento, uma vez que neles encontramos nossa própria existência. Nesse sentido, pudemos verificar que nos encontramos através da fotografia na história de Patti e Robert, de uma maneira mais profunda do que quando nos encontramos nessa história através da narração, porque o *punctum* nos abre para o tempo entrecruzado, quando podemos mergulhar nas nossas lembranças e mesclá-las às de Patti, até já não ser capaz de distinguir a origem do que sinto. A alma que emprestamos às imagens,

quando as encontramos, é a nossa própria, em forma de memória e imaginação. *Me animo, las animo* é como Barthes (2009) descreve esse encontro.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2007.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- CHACAL. *Tempo*. Disponível em: <<http://umpoucodepoesia-msframos.blogspot.com/2011/03/tempo-chacal-1951.html>>. Acesso em: 24 nov. 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Alberto Caetano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- QUINTAS, Geórgia. *Por que enxergamos as fotografias?* 2011. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/extraquadro/?p=438>>. Acesso em: 24 nov. 2011.
- QUINTAS, Geórgia. *A fotografia é a arte necessária para o tempo*. 2011. Disponível em: <<http://www.olhave.com.br/extraquadro/?p=546>>. Acesso em: 24 nov. 2011.
- RATATOUILLE. Direção: Brad Bird e Jan Pinkava. Pixar., 2007. 1 DVD (111min).
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- SILVA, Armando. *Álbum de Família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.
- SMITH, Patti. *Só Garotos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SMITH, Patti. *Just Kids*. New York: Harper Collins Publishers, 2010a.
- SMITH, Patti. *Éramos unos niños*. Buenos Aires: Lumen, 2010b.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.
- WOLF, Sylvia. *Polaroids: Mapplethorpe*. New York: Whitney Museum of American Art, 2008.

Anexo



Patti Smith. [1]
autora: Linda Smith



Self-portrait, 1975. [2]
autor: Robert Mapplethorpe



S/título. Hotel Chelsea. [3]
autora: Judy Linn.



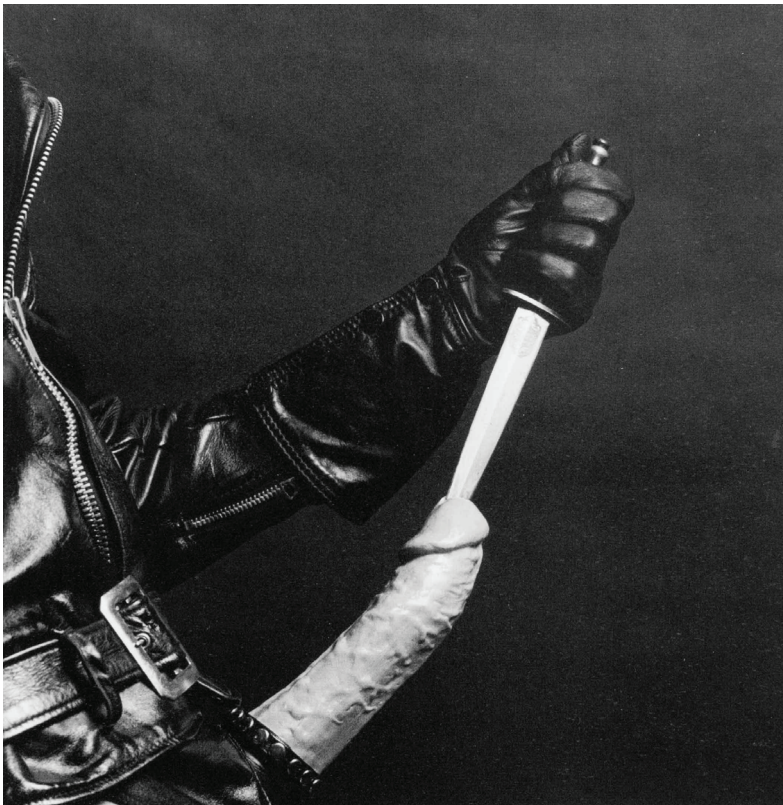
Hotel Chelsea, quarto 204, 1970 [4]
autora: Judy Linn.



Coney Island. [5]
autor: desconhecido



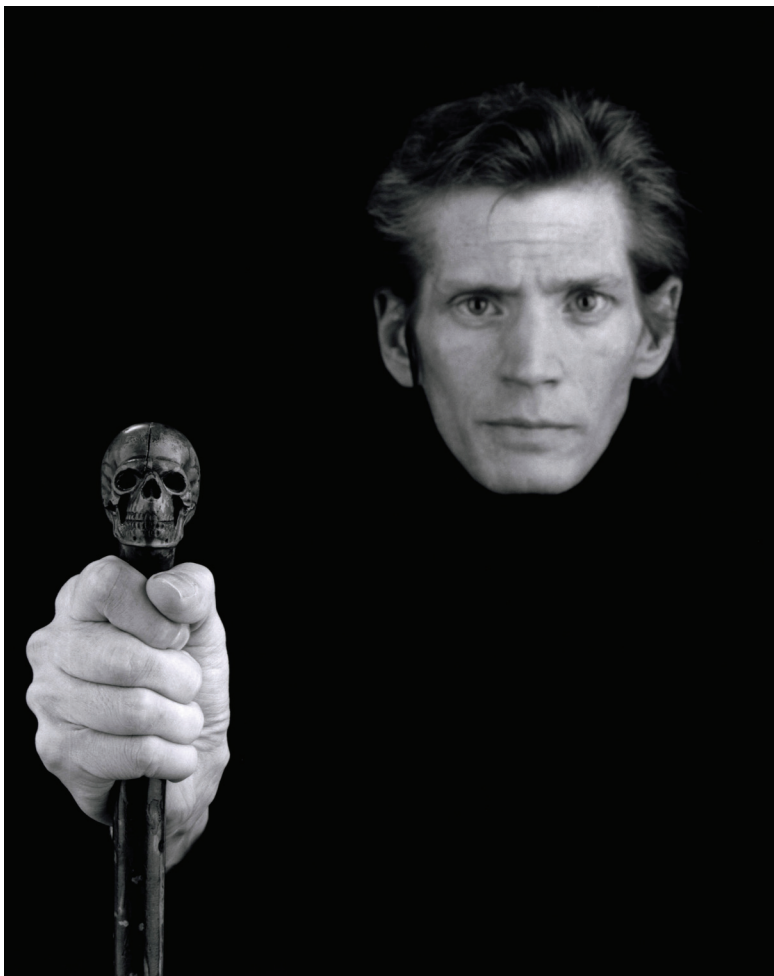
Tulip, 1984 [6]
autor: Robert Mapplethorpe



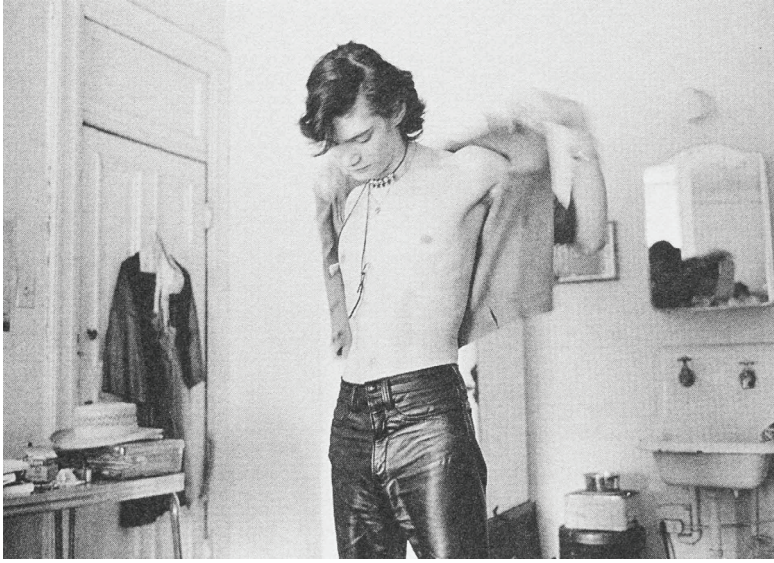
Bill King, 1980 [7]
autor: Robert Mapplethorpe



Long Island Rail Road, 1974 [8]
autora: Judy Linn



Self-portrait, 1988. [9]
autor: Robert Mapplethorpe



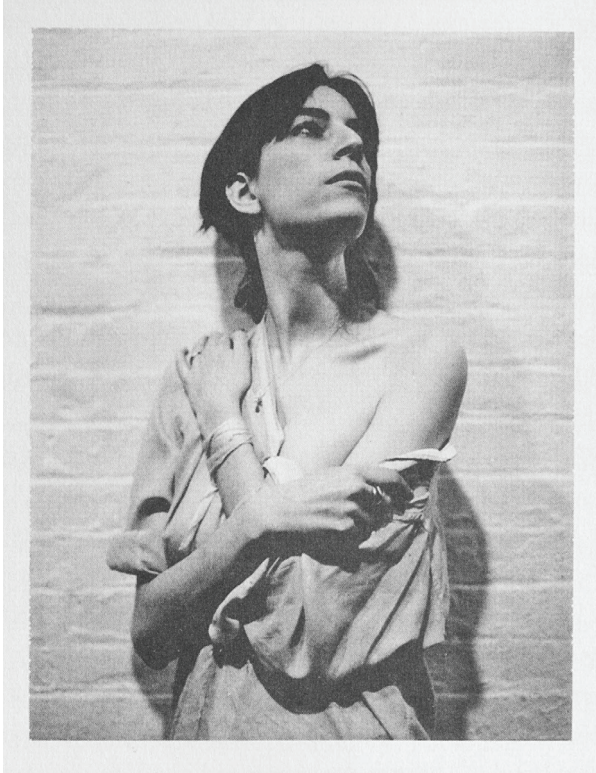
S/ Titolo [10]
Judy Linn



West Twenty third Street, Saída de incêndio [11]
autora: Judy Linn.



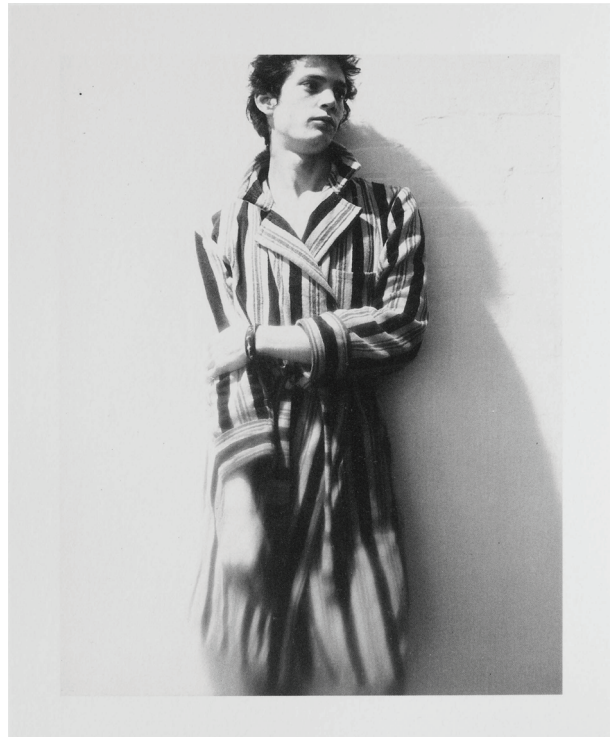
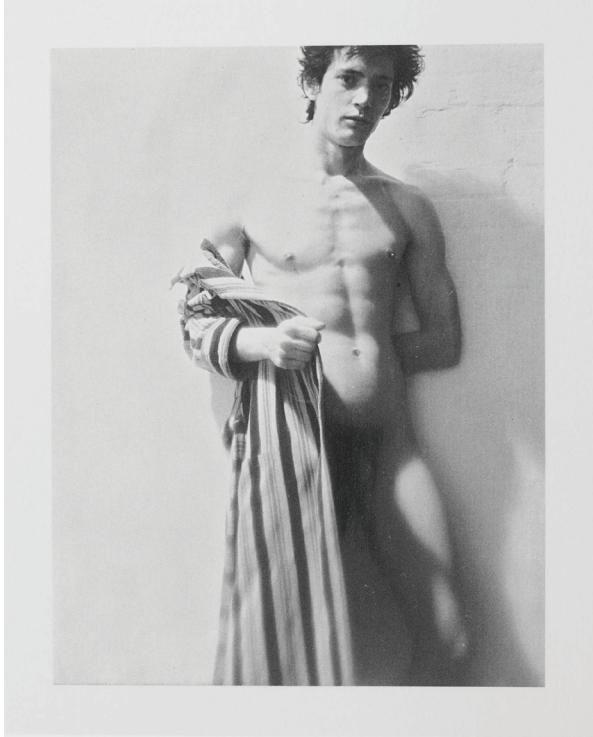
Cabine Fotográfica, Forty-second Street, 1970 [12]
autor: desconhecido



Witt, Bond Street, 1973 [13]
autor: Robert Mapplethorpe



Patti Smith, Horses [14]
autor: Robert Mapplethorpe



Untitled. Self-Portrait, 1973 [15]
autor: Robert Mapplethorpe



Untitled. Self-Portrait, 1972 [16]
autor: Robert Mapplethorpe