

Edição v.35
número 1 / 2016

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), v. 35, n. 1
abr/2016-jul/2016

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

COMO FAZER DO ATO DE MEMÓRIA UMA FORMA? COMPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS DA AUSÊNCIA E A CRÍTICA DOS PROCESSOS MEMORIALÍSTICOS NA IMAGEM

HOW TO MAKE A FORM FROM THE MEMORY ACT? PHOTOGRAPHIC COMPOSITIONS OF THE ABSENCE AND THE CRITICAL OF MEMORIALIST PROCESSES IN THE IMAGE

ELIZA BACHEGA CASADEI

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora do curso de Jornalismo da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). É Mestre em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo, ambos pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Brasil.
elizacasadei@yahoo.com.br

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

CASADEI, Eliza. Como fazer do ato de memória uma forma? Composições fotográficas da ausência e a crítica dos processos memorialísticos na imagem. *Contracampo*, Niterói, v. 35, n. 01, pp. 87-105, abr./jul., 2016.

Enviado em 10 de setembro de 2015 / Aceito em 19 de fevereiro de 2016

DOI - <http://dx.doi.org/10.20505/contracampo.v35i1.845>

Resumo

O objetivo do presente artigo é analisar os efeitos de sentido e as técnicas de composição utilizadas nas obras fotográficas de Fred Ramos, Tom Kiefer e Shawn Clover. As obras estudadas urdem duas formas visuais da composição memorialística em fotografia, de forma enquanto as obras de Ramos e Kiefer trabalham a partir de uma construção dialética entre a lembrança e o esquecimento na imagem, Clover irá construir proposições metafóricas dos processos de apreensão do passado. Ambos os conjuntos, contudo, não apenas apresentam a memória como objeto de representação, mas urdem uma crítica imagética a todo ato memorialístico, problematizando seus pressupostos.

Palavras-chave

Fotografia; Memória; Composição.

Abstract

The purpose of this paper is to analyze the effects of meaning and composition techniques used in photographic works of Fred Ramos, Tom Kiefer and Shawn Clover. The studied pictures draws two visual forms of memoirs composition in photography: while the works of Ramos and Kiefer articulate a dialectical construction between remembering and forgetting in the image, Clover will build metaphorical propositions of apprehension of the past processes. Both of them, however, not only have the memory as a representation of an object, but they articulate an imagery critical to all memorialistic act, questioning their assumptions.

Key-words

Photography; Memory; Composition.

Introdução

Como traduzir a memória em uma imagem fotográfica? Que a fotografia represente sempre algo do passado, na medida em que sua condição de existência é mostrar algo decorrido, é algo cujas consequências já foram bastante discutidas. A questão colocada aqui é ligeiramente diferente: como pode a fotografia transformar a própria memória em tema? Ou, ainda, como traduzir o conceito abstrato de reminiscência em uma imagem concreta? Tal desafio foi assumido por alguns fotógrafos como, por exemplo, Fred Ramos, Tom Kiefer e Shawn Clover. O objetivo do presente artigo é estudar algumas obras desses fotógrafos a partir da perspectiva das técnicas de composição mobilizadas por eles para a representação da memória como temática central de suas fotografias. A partir de diferentes técnicas de composição e partindo de objetos diversos, esses fotógrafos convergem ao urdir a memória como ponto nodal e assunto central de suas representações imagéticas.

A originalidade dessas fotografias está no fato de que elas trabalham a memória como material de representação a partir de composições que não apenas materializam lugares de memória ou apelam às reminiscências do sujeito que olha a imagem. Mais do que isso, trata-se de fotógrafos que levam ao extremo a ideia de fazer a composição trabalhar enquanto elemento memorialístico – de diferentes formas e a partir de diversos expedientes técnicos, como discutiremos a seguir. Em outros termos, e embora aqui Didi-Huberman (2010) esteja se referindo a outros trabalhos, tratam-se de obras que “nada tem de introspectivo: não representam nem o relato autobiográfico, nem a iconografia de seus esvaziamentos. É o que lhes confere a capacidade de insistência diante de nós em colocar o vazio enquanto questão visual” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108). Em comum, portanto, esses fotógrafos colocam a memória não como uma mera representação, mas sim como um jogo em que o olhar do leitor está incluído na própria estratégia de representação imagética da fotografia. Em outros termos, a memória não pertence ao sujeito que olha a imagem, mas à própria materialidade dos arranjos imagéticos e composicionais da fotografia que apelam ao olhar na obra.

A partir desses pressupostos, é possível dizer que as obras estudadas urdem duas formas visuais da composição memorialística em fotografia, conforme discutiremos a seguir: ao passo que as obras de Ramos e Kiefer trabalham a partir de uma construção dialética entre a lembrança e o esquecimento na imagem, Clover irá construir proposições metafóricas dos processos de apreensão do passado. Ambos os conjuntos, contudo, tem em comum o fato de exporem uma estrutura da memorialística na própria imagem para melhor contestá-la e colocá-la sob suspeita. A partir desses

expedientes, tais fotografias não apenas apresentam a memória como objeto de representação, mas urdem uma crítica imagética a todo ato memorialístico, problematizando seus pressupostos.

O lugar da memória está além daquilo que é visto

Para Sontag (2004, p. 106), “existe um heroísmo peculiar difundido pelo mundo afora desde a invenção das câmeras: o heroísmo da visão”. Em um primeiro sentido, isso significa que o ponto de vista da máquina aparentemente simularia a própria extensão física da fonte da visão, ao articular o campo da imagem como uma mimetização do olhar humano. Em um segundo sentido, contudo, tal correspondência de pontos de vista é negada. E isso porque o heroísmo da visão proporcionada pela fotografia muitas vezes tomou a forma de uma epifania, de forma que, para a atividade fotográfica, “o momento apropriado é aquele em que se consegue ver coisas (sobretudo aquilo que todos já viram) de um modo novo”. Assim, os alvos principais da conquista do fotógrafo seriam “a vida de todos os dias exaltada em apoteose e o tipo de beleza que só a câmera revela – um recanto da realidade material que o olho não enxerga normalmente ou não consegue isolar”. Expedientes da técnica composicional como o close exagerado, o isolamento do objeto de seu contexto e as formas abstratas obtidas por meio do controle da exposição serviriam como formas de exaltar a visão da máquina em detrimento da visão humana, aumentando as pretensões cognitivas do visível.

Certas articulações da temática da memória na fotografia buscam justamente esse imperativo de reconstituição do passado não a partir daquilo que pode ser visto pelo olhar humano, mas sim a partir da exploração de algo além: em alguns casos, de uma perda, de um vazio. Se a fotografia, por um lado, parece ter banalizado a materialização da memória – afinal, há um “*pathos* irrefutável” da fotografia “como mensagem do passado” (SONTAG, 2004, p. 68) – certas articulações sugerem um modo de representar a memória não como a afirmação das reminiscências, mas sim como a própria ausência delas na composição da imagem. Tal afirmação sugere, portanto, que certas fotografias articulam o lugar da memória para além daquilo que é visto, colocando a própria falta como objeto central da representação. No entanto, como tal expediente pode ser pensado?

Para isso, é necessário levar em consideração que “o sujeito e o ato de ver jamais se detém no que é visível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 76). Tal como proposto por Didi-Huberman (2010, p. 77), “o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências

tautológicas”, nem “o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele”. E isso porque “ver é sempre uma operação do sujeito, portanto, uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”, de forma que “todo olho traz consigo sua névoa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Afastando-se tanto das interpretações que pensam a imagem a partir de seu viés iconológico (a partir de seus símbolos, alegorias e significações) quanto daquelas que a enxergam a partir de suas características formais (puramente denotativas ou composicionais), Didi-Huberman (2010, p. 96) irá partir do pressuposto de que mesmo a mais simples das imagens jamais se esgota naquilo que ela representa, ou seja, naquilo que meramente pode ser visto. Para ele, toda imagem está sempre sujeita à “dialética visual do jogo”, o que significa dizer que, por mais mínimas que sejam, as imagens são sempre capazes de “inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude”. Para ele, é necessário reconhecer que só há “imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível”. Esse além é chamado por ele de *o visual* e definido em termos daquilo que “estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de se sua certeza quanto ao que vê”. E, assim, “só podemos dizer tautologicamente *vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105). Para o autor, é exatamente desse ponto de vista que se pode tirar famosa proposição de que, ao olharmos a imagem, ela se torna capaz de nos olhar de volta, de forma que todo sentido só pode ser dado a partir da dialética entre aquilo que vemos (o visível) e aquilo que nos olha (o visual).

Desse longo trecho transcrito, algumas proposições gerais podem ser tiradas, especialmente no que concerne a relação entre a imagem fotográfica e as representações da memória. A primeira delas diz respeito ao fato de que os elementos mais óbvios da composição fotográfica nem sempre constituem os elementos da memória representada: pelo contrário, a memória se articula, muitas vezes, no visual e não no visível, de forma que ela se materializa na falta, no que não é visto na composição. Em segundo lugar, que os efeitos de sentido de tais formas de representação da memória não podem ser resumidos nos aspectos meramente iconológicos da imagem, posto que é a própria falta que rege o jogo das significações mobilizadas. Em terceiro, que tais efeitos de sentido não podem ser creditados meramente a uma visão subjetiva do indivíduo que olha a imagem, posto que a falta é construída na

própria obra fotográfica para, em seguida, ser sentida pelo sujeito que olha como experiência. Trata-se, portanto, de um efeito da enunciação mobilizado pelas técnicas de composição da imagem.

Didi-Huberman expõe isso de maneira ainda mais clara no trecho em que afirma que nas imagens se entrelaçam “a onipotência do olhar” e da “memória que se percorre como quem se perde numa floresta de símbolos”. E, assim,

quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente ‘singular’ a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente ‘aparecer’ como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150).

Tal perspectiva se coaduna à proposta de Rancière (2012, p. 11), para quem a fotografia encarna uma “*performance* da memória e da presença”. Isso porque o que a caracteriza é a sua dupla poética, que faz “de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia de sentido”. Ou seja, há uma dupla poética na fotografia, em sua condição de imagem “como cifra de uma história escrita em formas visíveis e como realidade obtusa, obstruindo o sentido ou a história” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Ao representar a memória de maneira indireta, a partir de uma ausência que se instala na composição, é possível dizer que tais imagens exploram também o que poderia ser chamado de certa metalinguagem da memória, ao trazer os próprios elementos constituintes da memorização para a representação. E isso porque, para alguns autores, não há memória que possa ser constituída a não ser a partir de uma ausência instalada que se faz presente. Assim, da perspectiva de Ricoeur (2007, p. 379), as representações memorialísticas lidam com uma ausência dupla: a primeira, posta pela linguagem, está na ausência das coisas nas palavras, do nomeado nos nomes; a segunda, posta pelo caráter do referente, está na morte do acontecimento, uma vez que ele está posto no passado, na condição de decorrido. “Dupla ausência, portanto, ‘a da coisa que não existe mais’ e a do acontecimento que ‘nunca foi como se disse’”. Também para Derrida (1988, p. 49) não há ato memorialístico possível a não ser aquele que se instala a partir de uma falta. E isso porque o ato de recordar não é feito a partir da presença de um presente (o que significa que não se trata mais da ausência como o outro da presença), mas sim, de uma eterna presença da ausência, de uma presença feita de ausência. Assim, “a memória jamais restitui” qualquer coisa que seja do passado e, ao contrário, “*mostra que falta*” (AMARAL, 2000, p. 36).

Todo ato de memória condensado em uma imagem, sob essa perspectiva, é a expressão de (porque remete a) uma perda. Algumas fotografias, contudo, fazem o vazio trabalhar na própria composição, configurando-se, portanto, em uma metalinguagem crítica do próprio ato memorialístico. É nesse sentido que cabe a seguinte pergunta: como pode a fotografia mostrar um vazio? Ou, apropriando-nos ainda de forma mais direta da formulação feita por Didi-Huberman (2010, p. 35), “como fazer desse ato” de memória “uma forma?”. No presente artigo, iremos estudar as técnicas de composição de alguns fotógrafos que se debruçaram sobre essa questão da materialização da memória na fotografia, tomando a falta e a própria metalinguagem da memória como seu objeto central de representação.

A memória como ausência e dialética

A série fotográfica “*The Last Outfit of the Missing*”, ganhadora da categoria “*Daily Life*” do *World Press Photo Contest* de 2014, feita pelo fotógrafo salvadorenho Fred Ramos, possui uma composição bastante simples: em um fundo branco, cada foto apresenta um conjunto de roupa centralizado no quadro, algumas delas rasgadas e apodrecidas, outras acompanhadas de alguns objetos pessoais como relógios, terços ou fones de ouvido. Cada um desses conjuntos pertenceu a um jovem salvadorenho desaparecido e cada imagem é acompanhada de uma breve descrição das circunstâncias em que as roupas foram encontradas. Segundo a apresentação do próprio *World Press Photo*, “El Salvador tem uma das maiores taxas de homicídio do mundo, em grande parte relacionadas com gangues. Em muitos casos, a única maneira de identificar as vítimas de homicídio é por meio das roupas que elas foram enterradas”. Os necrotérios salvadorenhos, portanto, guardam as roupas das vítimas e esperam por algum familiar que possa identificá-las. São esses os objetos que são representados pela série fotográfica de Fred Ramos¹.

1 Disponível em <http://www.worldpressphoto.org/people/fred-ramos>.



Tom Kiefer, na série fotográfica “*El Sueno Americano Project*”, uma das ganhadoras do prêmio da Lens Culture para fotógrafos emergentes, parte de um modelo de composição parecido: também sob um fundo neutro, a série mostra objetos e pertences pessoais que foram apreendidos pela Patrulha de Fronteiras norte-americana no sul do Arizona, obtidos junto a pessoas que foram presas e impedidas de cruzar a fronteira. Segundo a descrição do próprio fotógrafo, esses artigos representam uma escolha do que as pessoas consideravam importante levar com elas no momento em que elas atravessavam a divisa para iniciar uma nova vida em um país diferente².



As fotografias das roupas, de Ramos, e dos objetos, de Kiefer, podem ser enquadradas como representações em que a aparente despreensão das formas adotadas não se confunde com uma experiência sensível simplista. Muito pelo contrário, trata-se de imagens que fazem trabalhar o vazio, transformando-o em elemento signifiante e em representação da memória. De uma maneira geral, é possível afirmar que a forma composicional das imagens estruturadas tanto por Ramos quanto por Kiefer sugere a presença da memória justamente pela ausência dos corpos, de forma que as roupas e utensílios são convocados na imagem com o único objetivo de tematizar a desapareição e o absentismo dos sujeitos. Os objetos evocados funcionam como prolongamentos do sujeito ausente e convocam, na imagem, a permanência dos corpos mesmo diante de sua inexistência na imagem. Todos os efeitos de sentido postos ali, portanto, não estão na representação em si, mas sim na forma como a imagem fotográfica faz falar a ausência.

E, assim, trata-se de um tipo de imagem-memória que toma a forma de “um jogo fixado ou cristalizado, que só dispõe uma frontalidade para melhor remetê-la a uma cavidade, que só dispõe uma cavidade para remetê-la a um outro plano”, em um “jogo intimamente rítmico”. Trata-se de um jogo que “inventa um lugar para a ausência, precisamente para permitir que a ausência tivesse lugar”, permitindo “operar dialeticamente, visualmente, a tragédia do visível e do invisível” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 107). É nesse sentido que a composição imagética das fotografias de Ramos e Kiefer tem como qualidade “repor em jogo dialeticamente a convivência fundamental do *ver* e do *perder*” (DIDI, HUBERMAN, 2010, p. 108). E, assim, mesmo que os corpos não apareçam na representação, eles pertencem ao domínio do visual a partir de um jogo dialético estabelecido na imagem entre a memória e o esquecimento.

A respeito desse tema, Huyssen chama a atenção para o fato de que o esquecimento tem sido relegado, na maior parte das representações, a um papel secundário, ou seja, quando não totalmente esquecido, ele é interpretado como uma falha, uma anomalia ou um fenômeno dependente da (uma vez que só pode ser definido pela) ideia de memória. Para o autor, é necessário ir além do simples binarismo que “joga a memória contra o esquecimento, como opostos irreconciliáveis”. Também devemos superar “a simples reafirmação do paradoxo de que o esquecimento é constitutivo da memória, pois reconhecer esse paradoxo reconcilia-se muito facilmente com continuar a privilegiar a memória em relação ao esquecimento”. E isso porque “o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos” que “revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto o da própria memória” (HUYSEN, 2014, p. 157). As imagens de Ramos e Kiefer superam

o binarismo entre memória e esquecimento como pares opostos, uma vez que a temática da memória (dos mortos, dos desaparecidos ou dos deportados) só emerge à representação a partir do esquecimento, da ausência de seu principal objeto de representação. O esquecimento, portanto, não é apresentado nem como par oposto da memória, nem como constitutivo dela nessas fotografias mas, sim, como formador de uma imagem dialética que emerge para logo em seguida se apagar diante do olhar do espectador. Na medida em que o esquecimento é construído, na composição de Ramos e Kiefer, na esfera do visual, trata-se de um elemento que aparece em um movimento anadiômeno para o visível, ou seja, que aflora ao olhar mesmo que ele não possa ser visto e, no mesmo movimento, se apaga, erigindo uma representação memorialística a partir do jogo dialético entre o que está na foto e o que não aparece.

Sobre a constituição de uma imagem dialética, ainda, é possível pensar que esse conceito traz implicações bem mais radicais nas composições fotográficas urdidas por Ramos e Kiefer. Isso porque essas fotografias podem ser pensadas a partir da releitura que Didi-Huberman (2010, p. 114) faz do conceito benjaminiano de *imagem dialética* e sua conseqüente articulação em uma imagem crítica. Em um dos excertos mais célebres sobre a constituição da imagem dialética e sua relação intrínseca com uma determinada concepção de memória, Benjamin (2006, p. 505) irá defini-la nos seguintes termos:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2006, p. 505).

Em uma interpretação pouco usual do famoso texto benjaminiano, a leitura de Didi-Huberman (2010, p. 115) irá propor que tal concepção da

imagem dialética nos força “a admitir que a imagem só poder ser pensada radicalmente para além do princípio usual de historicidade”, uma vez que, com elas, “o passado sabe tornar-se anacrônico, enquanto o presente mesmo se apresenta reminiscente”. Mais do isso, tais imagens fazem “do ato de ver um ato para considerar a ausência”, posto que elas se materializam como monumentos “para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta”, imagens que se impõem um duplo movimento ao urdir a presença de um “é aí” apenas para afirmarem na sequência “que se perdeu” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 115). Ora, a partir dessa leitura, é possível articular dois efeitos principais da imagem crítica formada a partir da dialética passado-presente nas imagens: a primeira delas está relacionada ao fato de que a imagem dialética sempre opera uma crítica da própria imagem, uma vez que ao mesmo tempo em que mostra uma estrutura ela opera, no mesmo movimento, uma crítica a essa mesma estrutura; a segunda consequência se relaciona ao fato de que ao correlacionar passado e presente, a imagem dialética opera leituras outras relacionadas a demandas de justiça. Vejamos cada um desses aspectos pormenorizadamente para pensar como eles se relacionam às composições fotográficas de Ramos e Kiefer.

Quanto ao primeiro aspecto, é possível considerar que a ausência posta em operação na composição dessas imagens funciona como uma crítica da própria memória. E isso porque é necessário reconhecer na imagem dialética suas duas dimensões, ou seja, toda a sua dimensão crítica: “isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio”. A imagem dialética, portanto, é uma imagem crítica na medida em que critica a imagem, que desvela os engodos de seus supostos efeitos de realidade e, com isso, “critica nossas maneiras de vê-la (...), nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo”. Em outros termos, funciona como “a alegoria de um processo que faz simultaneamente apreender uma estrutura e sua entrada em um estado de choque” (DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 171-172). Em sua leitura, Didi-Huberman (2010, p. 174) enfatiza o fato de que não há “imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). E isso significa dizer que “a imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se *lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174).

Se analisarmos especificamente as fotografias de Ramos e Kiefer, tal articulação da memória como imagem crítica aparece sob a forma de uma

crítica às representações memorialísticas. E isso porque, se de um lado a memória dos ausentes é o assunto central de suas fotografias, isso é feito a partir da composição de uma metalinguagem da própria memória – já comentamos anteriormente que no conceito de representação memorialística está subjacente a ideia da presença de um ausente (RICOEUR, 2007; DERRIDA, 1988). Nesse movimento, portanto, está implicado a mostraçãõ de uma estrutura. De outro lado, contudo, a ausência dos corpos na composiçãõ fotogrãfica remete à própria condiçãõ de impossibilidade de rememoraçãõ desses corpos, revelando contradições de toda e qualquer representaçãõ memorialística: nelas há sempre algo que falta. Posto que as únicas reminiscências dos corpos estãõ urdidãs em torno de objetos e roupas que sãõ mudos, a falta exposta ao olhar revela a própria ausência de um discurso que possa dotar esses corpos desaparecidos de um direito de fala: a ausência dos corpos na imagem corresponde a carência de um lugar de fala. E, assim, nãõ apenas os próprios corpos estãõ ausentes na imagem como também sua capacidade de articular discursivamente qualquer espécie de demanda memorialística ou discurso sobre si – a falta faz trabalhar, na imagem, a ausência do discurso próprio.

Tais fotografias sãõ votadas “a uma arte da memória cujo conteúdo para nós (assim como para o artista) permanecerã sempre defeituoso, jamais narrativizado, jamais totalizado” ao trabalharem com “a inquietude heurística – ou o heurístico inquieto – em torno de uma perda” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 119).

As implicações disso, contudo, só chegam ao seu limite se levarmos em consideraçãõ a segunda implicaçãõ que Benjamin confere à imagem dialética: a demanda por justiça que emerge da correlaçãõ entre passado e presente. No cerne do conceito de imagem dialética encontra-se a ideia de que certas imagens do passado só adquirem legibilidade quando confrontadas com determinadas configurações do presente histõrico. E tal legibilidade pode ser interpretada, justamente, como os vazios e esquecimentos urdidos pela mesma imagem em momentos histõricos anteriores. Ou seja, toda demanda de justiça negada no presente carrega a possibilidade de leituras outras em diferentes momentos histõricos, que podem compensar a demanda negada, mesmo sob o preçõ da impossibilidade absoluta de reparo. É nesse sentido que tais imagens podem ser entendidas

como o motor dialético tanto do *desejo* – da própria vida, ousaríamos dizer, a vida da visãõ – quanto do *luto* – que nãõ é a morte mesma (isso nãõ teria sentido), mas o trabalho psíquico do que se confronta com a morte e move o olhar com esse confronto. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 129)

Elas se tornam “verdadeiros túmulos ‘para’ e não simulacros dos túmulos ‘de’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 129).

A originalidade das imagens de Kiefer e Ramos está no fato de que elas urdem na própria composição esse efeito de sentido de uma imagem dialética que articula uma demanda por justiça. O que move o olhar nessas imagens pode ser entendido exatamente como essa demanda pelo direito das vítimas que se manifesta na composição da fotografia, em uma imagem que não resolve o confronto, mas coloca-o como elemento motor de seus efeitos de sentido. E, assim, a *presença / ausência* dos corpos, bem como a *demanda por / a negação da* demanda de justiça funcionam como pares opositivos que se mostram a todo o momento nas fotografias, emergindo no visual e em confronto com o visível, fazendo com que a falta trabalhe, na composição imagética, como o motor dialético que articula uma imagem memorialística crítica. Os mortos – ausentes na foto – jamais serão narrativados porque jamais serão capazes de expor as suas demandas por justiça, o que é metaforizado pela sua própria ausência material dos corpos na imagem fotográfica.

Ramos e Kiefer levam essa questão ao extremo em suas fotografias, ao apresentar seu conteúdo não a partir de suas presenças na imagem, mas sim, a partir do *vazio*, da desaparecimento dos corpos, trabalhando uma espécie de composição por ausências. Tais imagens operam uma metalinguagem do *vazio*, posto que a própria representação do assunto central é impossível, o que transforma a fotografia em uma imagem da própria privação da representação. E, ainda assim, ainda que esses corpos não estejam presentes na imagem, nós podemos vê-los a partir dos elementos mobilizados na composição: as roupas e os objetos remetem a uma “obra de ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148). E, ao fazê-lo, engendram uma crítica da própria memória como representação presente de um ausente – de forma que o termo “ausente” aqui se refere a um objeto duplo: de um lado, a presença dos ausentes corpos e, de outro, a presença ausente de uma demanda por justiça e por um espaço de direito de fala dos desaparecidos.

Por fim, pode-se dizer que Ramos e Kiefer fazem do ato de memória uma forma ao utilizar como estratégia de composição (e, conseqüentemente, de produção de sentido pela imagem) o trabalho com a ausência dos corpos que é sugerido na presença dos objetos e roupas que estruturam a narrativa no lugar desses corpos ausentes. A composição é estruturada justamente ao enunciar constantemente a falta desses corpos a partir da utilização do fundo neutro e da presença ostensiva, marcante e incômoda dos objetos que se abrem à experiência do leitor para serem narrativizados.

A memória como metáfora da escavação

Na série “*Fade to 1906*”, o fotógrafo norte-americano Shawn Clover faz montagens fotográficas que unem, em uma mesma imagem, a paisagem histórica de São Francisco durante o terremoto que atingiu a cidade em 1906 com o cenário atual a partir de uma similitude de enquadramentos. Em seu site na internet, o fotógrafo explica que o livro “faz uma viagem cronológica através dos tremores, dos três dias de fogo e do início da corrida da cidade para reconstrução”³. Essas imagens possuem características composicionais que urdem a memória a partir de estratégias e efeitos de sentido diferentes daqueles postos em obras como as de Ramos e Kiefer, aludidas anteriormente. Nestas, a memória é posta imagetivamente em questão a partir da ambiguidade produzida pela ritmicidade do choque entre presente e passado, em uma articulação outra da imagem dialética a partir de uma imagem condensada⁴. Nesse sentido, elas operam outra forma de crítica da memória, aludindo à construção de outros efeitos de sentido a partir da mobilização da falta que utiliza estratégias imagéticas e composicionais diferentes daquelas exploradas por Ramos e Kiefer, conforme discutiremos a seguir. Para que possamos analisar quais são as estratégias imagéticas presentes nas montagens de Clover, remeteremos novamente à leitura que Didi-Huberman faz da obra benjaminiana, uma vez que essas fotografias articulam, em suas composições, aspectos diferentes da imagem dialética para a construção da memória na obra.



Didi-Huberman chama a atenção para o fato de que Walter Benjamin

³ Disponível em <http://shawnclover.com/projects/fadeto1906>.

⁴ As obras de fotógrafos como Sergey Larenkov, Jo Hedwig Teeuwisse e Michael Danckaarts são estruturadas a partir de composições imagéticas similares, utilizando como temática o resgate das imagens históricas da Segunda Guerra Mundial hibridizadas a cenários europeus contemporâneos, a partir da exploração dos mesmos ângulos da fotografia original.

compreendia a memória “não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter lugar*”. E, assim, trata-se de uma “concepção da memória como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos” ou, ainda, “como a operação de exumar alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174). A partir do pressuposto de que desenterrar um objeto não significa apenas trazê-lo a luz, mas sim, e talvez principalmente, revirar o lugar em que ele estava enterrado transformando-o em outro espaço (o que faz de toda história sempre uma narrativa anacrônica), é possível dizer que uma outra face da articulação da imagem dialética está justamente na composição de imagens críticas que “não mais buscam *reproduzir* o passado, representá-lo”, mas sim que “num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 176). Tal interpretação está obviamente alicerçada na ideia benjaminiana de que “a marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada; indica, sobretudo, que elas só chegam à legibilidade numa época determinada”, de forma que “cada presente é determinado pelas imagens que são sincrônicas com ele” (BENJAMIN, 2006). Em uma leitura similar a essa, Hobsbawm (2005, p. 288) irá afirmar que “toda história é história contemporânea disfarçada”.

A partir dessas considerações, é possível entrever a originalidade dos efeitos de sentido articulados nas formas composicionais das montagens fotográficas propostas por Clover. Há nessas imagens um modo muito particular de articulação da memória – e, mais do que isso, uma forma de crítica do próprio ato memorialístico. E isso porque suas composições fotográficas fornecem uma espécie de metáfora visual para esse *ter lugar* do passado exposto nas considerações benjaminianas. A partir da aproximação das imagens do presente com as imagens do passado em um mesmo quadro há a articulação da falta que se materializa, na composição, pela ausência da inteligibilidade do presente no passado e pela ausência do contexto do passado no presente. A similitude de enquadramentos faz com que essas duas ausências aproximadas na composição estabeleçam um diálogo crítico entre si, metaforizando a concepção benjaminiana de que mais importante do que os objetos do passado em si é a relação que se processa entre esses objetos e o momento em que eles são escavados e trazidos à luz pela operação memorialística.

É possível perceber, nessas imagens, o mesmo movimento crítico que explora uma estrutura para melhor questioná-la. Em um primeiro momento,

tais fotografias expõem a estrutura da operação memorialística que revira e escava o solo do presente em busca do passado (nas imagens reminiscentes que emergem no cenário presente na composição). Em um segundo movimento de composição de sentidos, contudo, tais imagens questionam as próprias condições de inteligibilidade das operações memorialísticas em geral, uma vez que explicitam que as operações de resgate do passado só podem ser feitas a partir do presente, de forma que os contextos das ações jamais podem ser recuperados: há, em todo resgate do passado, a inteligibilidade do presente que lhe dá forma. É nessa forma de conjugação específica entre presente e pretérito que a imagem irá articular a sua crítica à memória. E isso no sentido de que a sobreposição de imagens cria “um diálogo crítico em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 187).

Trata-se mesmo de uma outra forma de dar voz aos mortos a partir da articulação entre um passado e um presente a partir de um diálogo crítico. Toda a poética da fotografia, para Rancière (2012, p. 23), se estrutura a partir do ato de “fazer falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços” e “como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que traz esses rostos”. Assim, “projetando a imediatidade” do *isso foi* “sobre o processo de impressão maquínica, ele faz desaparecer todas as mediações entre o real da impressão maquínica e o real do afeto que tornam esse afeto experienciável, nominável, fraseável” (RANCIÈRE, 2012, p. 24).

Também é necessário levar em consideração que a fotografia, para De Duve (1978, p. 114), não apenas subverte as categorias tradicionais da forma como a temporalidade é pensada, mas produz novas categorias de tempo-espço. E isso porque “o tempo-espço da exposição fotográfica pode ser descrito a partir de uma conjunção ilógica: agora e então” (*now and there*). O *agora* do consumo fotográfico é sempre contraposto, dessa forma, a um passado mudo do *então* que, no entanto, estrutura-se enquanto memória justamente ao ser empregado em um espço presente que lhe dá voz e organiza seus efeitos de sentido. É justamente essa conjunção ilógica entre um *agora* e um *então* que faz da fotografia, para De Duve, um espço de trauma. Para o autor, as fotografias são traumáticas não meramente por conta de seu conteúdo (que muitas vezes trata de violências ou injustiças históricas), mas em sua própria forma: será sempre tarde demais para a reparação das agressões retratadas.

Há, contudo, para De Duve, um outro modo em que a fotografia articula um paradoxo: embora as fotografias sejam mudas, elas possuem uma

narratividade em sua forma que, longe de bloquear o discurso, abre-se para que ele fale abertamente no presente. Ou, mais propriamente, o congelamento do evento em uma forma faz com que ao *então*, ou seja, ao passado do acontecimento que motivou a imagem (ligado ao trauma, ao bloqueio do discurso) contraponha-se, na experiência do presente, a eloquência de uma narratividade que pode ser dada apenas na experimentação de um *agora* – experiência essa que só se torna possível por meio da fotografia.

E, assim, “essa face particular da temporalidade na fotografia está de acordo com a vazante e o fluxo da memória”. E isso porque um retrato, por exemplo, “não tem sua referência limitada àquele momento particular em que a fotografia foi tirada, mas permite a reconstrução imaginária de qualquer momento da vida da pessoa retratada” (DE DUVE, 1978, p. 123).

Nas imagens de Clover, tais articulações de efeitos de sentido são dadas a partir da própria forma adotada na imagem. Se definirmos a metáfora, como o faz Ricoeur (2000, p. 60), como dentre as figuras retóricas, “aquela em que a semelhança serve de razão para substituir uma palavra figurativa a uma palavra literal, perdida ou ausente”, é possível entrever que o autor irá defender que “a metáfora assemelha-se mais à resolução de um enigma do que a uma associação simples baseada na semelhança”, ou seja, “é constituída pela resolução de uma dissonância semântica”. Na articulação das metáforas, portanto, há sempre uma reconfiguração do discurso através de um trabalho de reconstrução a partir da narrativa. Ao utilizar a metáfora visual como resolução imagética para a composição da falta, as imagens de Clover operam esse mesmo movimento crítico: a suposta similitude de enquadramentos propõe, ao espectador, o enigma da busca pela similitude de narrativas a partir das dissociações semânticas (postas pelo choque entre presente e passado). E, ao fazê-lo, tais imagens expõem a questão da arbitrariedade de qualquer narrativa, posto que explicitam a problemática da falta em toda recuperação memorialística.

Em outros termos, Clover faz do ato de memória uma forma a partir de técnicas de composição diferentes daquelas utilizadas por Ramos e Kiefer. Ao passo que a crítica memorialística operada por estes (bem como a narratividade engendrada por suas fotografias) se materializava na presença ostensiva de objetos que enunciam a ausência dos corpos, Clover o faz por meio de uma similitude de enquadramentos entre fotografias do presente e do passado que enunciam, de forma ostensiva, os paradoxos da fotografia urdidos sob sua condição de conciliadora entre um *agora* e um *então* que formam uma imagem dialética em seu próprio ato de composição.

Considerações finais

As fotografias que consumimos ao longo da vida são atores importantes na formação daquilo que retemos do passado dos nossos grupos de pertencimento e da forma como nos conectamos imaginariamente à memória coletiva mais ampla. Algumas imagens fotográficas, contudo, assumem como desafio a problematização desses processos memorialísticos, mostrando as arbitrariedades, as ausências e as dificuldades postas nos processos de constituição das representações do passado.

Em um primeiro sentido, tais imagens operam dessa forma ao explicitar que, em toda produção imagética, há sempre um movimento de “*acting-out* do olhar”, em que é a trama do sujeito que retorna diante do olhar. Ou, em outras palavras, em que a imagem se realiza dialeticamente “na medida mesmo em que se abre aos deslocamentos de sentido pelos quais” a sua superfície “será capaz de recolher um feixe, impossível de conter, de sobredeterminações. E isto, sublinhemos, sem nada perder de sua essencial simplicidade material” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87). Isso diz respeito ao “duplo que nos ‘olha’ sempre de maneira singular, única e impressionante, mas cuja singularidade se torna ‘estranha’ pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma ‘vida’ do objeto independente da nossa” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 229). Em um segundo sentido, elas nos forçam a “pensar nossas mitologias, pensar nossos arcaísmos, ou seja, não mais temer convocá-los, trabalhando de maneira crítica e imagética sobre os signos de seu esquecimento, de seu declínio, de suas ressurgências”. Trata-se, mais do que isso, da “memória de um esquecimento reivindicado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 190).

As fotografias de Ramos e Kiefer, bem como as fotomontagens de Clover, trabalham sob essa perspectiva da imagem memorialística crítica, mesmo que a partir de estratégias composicionais diferentes entre si. Elas guardam em comum a perspectiva de construção, na imagem, de estratégias composicionais que reivindicam a representação da memória na imagem a partir de um movimento duplo que, de um lado, descortina as reminiscências e, de outro, as convocam apenas para melhor explorar as contradições dos processos de construção de sentido para o passado.

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana. “Sobre a memória em Jacques Derrida”. In Nascimento, E. e Glenadel, P. (org.). **Em Torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DE DUVE, Thierry. "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox". **Photography**, v. 5, n. 1, outubro de 1978, p. 113-125.
- DERRIDA, Jacques. **Memoires for Paul de Man**. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- HOBSBAWM, Eric. **Sobre História. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.**
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.