

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

DÚNYA PINTO AZEVEDO

AS IMAGENS DO TRAUMA APÓS CHERNOBYL
Entre restos e encenações

Belo Horizonte

2016

DÚNYA PINTO AZEVEDO

AS IMAGENS DO TRAUMA APÓS CHERNOBYL
Entre restos e encenações

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção de título de Doutora.

Área de concentração: Comunicação Social

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça

Belo Horizonte

2016

301.16

Azevedo, Dúnya Pinto

A993i

2016

As imagens do trauma após Chernobyl [manuscrito] :
entre restos e encenações / Dúnya Pinto Azevedo. - 2016.

183 f. : il.

Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Fotografia - Tese. 3.Arte -
Teses. I. Mendonça, Carlos Magno Camargos. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

“As imagens do trauma após Chernobyl: entre restos e encenações”

Dunya Pinto Azevedo

Tese de doutorado aprovada pela banca examinadora constituída por



Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça
orientador - UFMG/DCS



Prof. Dra. Anna Karina Castanheira Bartolomeu
UFMG/EBA



Prof. Dr. José Benjamim Picado Souza e Silva
UFF



Prof. Dr. André Melo Mendes
UFMG/DCS



Prof. Dr. André Guimarães Brasil
UFMG/DCS

À minha filha Luiza, cuja existência me permite viver uma experiência única de amor.

Dedico também essa reflexão às vítimas da catástrofe ocorrida em 5 de novembro de 2015, em Bento Rodrigues, distrito da cidade de Mariana (MG), quando uma barragem da mineradora Samarco se rompeu, causando a destruição do vilarejo e a morte de 19 pessoas. A barragem derramou 35 bilhões de litros de lama de rejeitos de minério, provocando graves consequências ambientais, econômicas e sociais para o estado e para o país. Todos os indiciados negam ter cometido qualquer crime.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela (in)compreensão de tantos estudos na vida e por ter cuidado tanto da minha filha nas minhas ausências.

Ao Programa de Pós-Graduação da UFMG, por ter me acolhido.

Ao meu orientador, Carlos Mendonça, pela acolhida carinhosa quando cheguei ao Programa e nos momentos da escrita.

A Benjamin Picado, por ter acreditado em mim.

A César Guimarães, pela atenção, pelo interesse e pelas ricas contribuições nas aulas e na banca de Qualificação. Agradeço também a Anna Karina, pelas observações na banca de Qualificação.

A Lúcia Castello Branco, por todas as palavras.

A Janaína, pela companhia em Paris, e aos amigos queridos que conheci naquela cidade e que foram boas companhias no período do meu estágio doutoral.

A Wagner Rossi Campos, pelas ricas conversas e trocas sobre meu tema e sobre a vida.

A Fernando Resende pelo incentivo e acolhimento.

A Gilles e Huguette, queridos amigos franceses, que foram importantes companhias na França.

Ao professor Michel Poivert, que me acompanhou no meu estágio doutoral e esteve sempre disponível para importantes trocas sobre as questões da fotografia.

A Andrea Eichenberger e Niura Ribeiro, pelos primeiros incentivos ao meu estágio doutoral.

A Michel, que me acompanhou em todo o processo de trabalho, mesmo de longe.

À Capes, pela concessão da bolsa de estágio doutoral em Paris, que me permitiu o acesso ao fotógrafo Guillaume Herbaut e à sua obra fotográfica, também o contato com o professor Michel Poivert, que muito contribuiu para as questões abordadas nesta tese, além do acesso a uma bibliografia essencial.

(...) SÓ ATRAVÉS da imagem capturada o tempo se torna visível,
E no lapso do tempo
ENTRE a primeira tomada e a segunda
Emerge a história,
Uma história que não fosse por essas imagens,
teria caído no esquecimento
pela mesma eternidade.
(...) o mundo e as coisas agora saltam da fotografia
diante do observador,
buscando sobreviver e durar ali.
É “ALI” que as histórias ganham vida,
No olho do observador.

Wim Wenders

RESUMO

Esta pesquisa investiga o trabalho do fotógrafo francês Guillaume Herbaut, que empreende, durante um período de mais de dez anos, algumas viagens à região de Chernobyl, na Ucrânia, onde, em abril de 1986, houve um grave acidente nuclear, marcando para sempre a história daquele local. Várias pessoas morreram em consequência do contato com a radiação, e muitas foram e ainda são vítimas de anomalias e de doenças como o câncer. A radiação causou também a contaminação de rios, florestas e animais.

Como resultado de suas experiências na região de Chernobyl, Guillaume Herbaut publicou dois livros: *Tchernobylsty* e *La Zone*, ambos voltados para a investigação de como o trauma e os vestígios da catástrofe se inscrevem ainda nos locais e nos corpos dos que ali vivem. Ele questiona, com isso, a própria condição de fragilidade humana diante de tragédias e catástrofes.

Primeiramente, apresentamos os dois projetos de Guillaume Herbaut, contextualizando-os no âmbito da fotografia contemporânea. Posteriormente, recorreremos ao conceito freudiano de trauma e convocamos os leitores de Freud para refletirmos sobre os aspectos simbólicos das imagens ligadas ao trauma e à memória. A base teórica nos fornece caminhos para analisarmos como a fotografia pode cumprir a tarefa de apresentar os efeitos traumáticos de um acidente nuclear que ocorreu há muitos anos e cujo perigo ainda existe e é invisível.

Palavras-chave: Trauma, fotografia, memória

RÉSUMÉ

Cette recherche examine le travail du photographe français Guillaume Herbaut qui entreprend, pour une période de plus de dix ans, quelques voyages dans la région de Tchernobyl, en Ukraine, où, en Avril 1986, il y a eu lieu un grave accident nucléaire, marquant à jamais l'histoire de cet endroit. Plusieurs personnes sont mortes à la suite d'une exposition aux radiations et un grand nombre ont été et sont encore victimes d'anomalies et de maladies telles que le cancer. Les radiations ont également causé la contamination des rivières, des forêts et des animaux.

À la suite de ses expériences dans la région de Tchernobyl, Guillaume Herbaut a publié deux livres: *Tchernobylsty* et *La Zone*. Les deux livres ont pour but d'enquêter sur la façon dont le trauma et les traces de la catastrophe sont encore inscrits dans des lieux et des corps de ces qui y vivent. Donc, il remet en question la condition même de la fragilité humaine face à des tragédies et des catastrophes.

Tout d'abord, nous présentons les deux projets de Guillaume Herbaut, en le mettant dans le contexte de la photographie contemporaine. Ensuite, nous nous tournons vers le concept freudien de trauma et nous convoquons les lecteurs de Freud pour réfléchir sur les aspects symboliques des images liées aux traumas et à la mémoire. La base théorique nous fournit des moyens d'analyser comment la photographie peut remplir la tâche de présenter les effets traumatiques d'un accident nucléaire survenu il y a de nombreuses années et dont le danger existe toujours et est invisible.

Mots-clés: Trauma, photographie, mémoire

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. Dois projetos de Guillaume Herbaut	21
1.1 A catástrofe de Chernobyl	22
1.2 O projeto <i>Tchernobylsty</i> (1999-2001)	27
1.3 O projeto <i>La Zone</i> (2009-2011)	30
1.4. A narrativa das séries: entre restos e encenações	32
1.4.1 A edição: Série <i>Tchernobylsty</i>	42
1.4.2 A edição: Série <i>La Zone</i>	50
2. No tempo das catástrofes e do trauma	56
2.1 O papel da memória no trauma	72
2.2 A redenção do passado	83
2.3 A imagem, o sintoma	89
2.4 O rosto da morte na fotografia	96
3. O trauma após Chernobyl	105
3.1 <i>Tchernobylsty</i>	116
3.1.1 Corpos	116
3.1.2 Pertences	125
3.1.3 Documentos	127
3.1.4 Escombros	132
3.1.5 Terra	135
3.2 <i>La Zone</i>	140
3.2.1 Corpos	140
3.2.1.1 Abatidos	140
3.2.1.2 Caídos	143

3.2.1.3 Petrificados	150
3.2.1.4 Em fluxo	153
3.2.2 Escombros	157
3.2.3 Paisagem morta.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
REFERÊNCIAS	178

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da radiação na Zona de Chernobyl 1996

Figura 2 – Exposições *The Zone* e *Doors of Prypiat*, no Pavillon Carré Baudouin, Paris, 2012

Figura 3 – Sobrecapa e capa dura do livro *Tchernobylsty*

Figura 4 - Sequência de fotografias que abrem a primeira parte do livro *Tchernobylsty*

Figura 5 - Sequência de fotografias que abrem a segunda parte do livro *Tchernobylsty*

Figura 6 - Capa dura e folha de rosto do livro *La Zone*

Figura 7 - Sequência de fotografias que abrem o livro *La Zone*

Figura 8 – Bertoldo di Giovanni, *Crucificação*, c. 1485 (detalhe). Relevo em bronze

LISTA DE SIGLAS

Para facilitar a identificação das fotografias dos livros *Tchernobylsty* e *La Zone*, todas as imagens receberam, no capítulo 3, uma sigla e uma numeração que obedece à sequência apresentada nos livros.

Para as fotografias do livro *Tchernobylsty*: T1, T2, T3, T4 etc.

Para as fotografias do livro *La Zone*: LZ1,LZ2,LZ3,LZ4 etc.

INTRODUÇÃO

Narrar, pela fotografia, os efeitos nefastos de uma catástrofe de grandes proporções que se deu há muitos anos e que causou profundos traumas em suas vítimas é um trabalho de resgate de algo que ficou no passado e está em processo de apagamento. Na contramão da cobertura fotojornalística factual, o fotógrafo que volta ao local da catástrofe muito tempo depois do acontecimento lida com uma temporalidade complexa. Buscando uma outra forma de testemunhar a história, ele investiga como os efeitos da catástrofe se inscrevem ainda nos vestígios, nos resíduos e no que ficou como trauma nos corpos.

Os traumas são experiências sobre o próprio corpo do indivíduo ou sobre suas percepções sensoriais, como afirma Freud (1975). Essas experiências advêm da nossa incapacidade de lidar com situações violentas, inesperadas ou arrebatadoras, cujo afeto é excessivamente intenso para ser absorvido e elaborado, podendo resultar em perturbações permanentes. Mas o trauma não é simplesmente uma consequência do choque. Etimologicamente, significa “ferida” e está também ligado a forças desestruturantes que fazem parte do nosso aparelho psíquico. Essa ideia está relacionada à “pulsão de morte”, noção que Freud desenvolve ao longo dos anos.

O choque provocado por um evento externo desencadeia o que Freud (1976a) denominou de “fixação no momento do trauma”. Isso ocorre frequentemente com os sonhos dos traumatizados, em que eles voltam à situação traumática, da qual acordam em outro susto, numa tentativa atrasada e frustrada de evitar o que a provocou. Freud mostra que o evento traumático, mesmo quando coletivo, ressoa de modo único e particular para cada sujeito.

A psicanálise vem, então, oferecer uma possibilidade de elaboração psíquica da experiência traumática, levando o sujeito a falar sobre seu sofrimento para responder ao trauma. Enfatizando a importância do reconhecimento pelo outro das situações traumáticas vividas por alguém, o psicanalista Sándor Ferenczi (2011), contemporâneo de Freud, afirma que o trauma está relacionado a dois tempos: o primeiro é o da violação vivida por um sujeito e o segundo, mais nefasto ainda do que o primeiro, é o da negação do acontecimento traumático. Para o psicanalista, o que torna o traumatismo patogênico é a negação do sofrimento, a afirmação de que nada aconteceu. Negar às vítimas a possibilidade de falar sobre o que provocou o sofrimento seria, assim, contribuir com a perpetuação do trauma.

Diante da constatação da necessidade de resgatar, pela palavra, uma experiência traumática como forma de ressignificar esse passado e elaborar psicologicamente o trauma, uma questão torna-se pertinente: a fotografia poderia, de alguma forma, contribuir com essa elaboração psíquica, ao trazer novamente essa memória para as imagens, anos após o acontecimento? E como a fotografia poderia dar conta dessa tarefa complexa que é dar a ver os efeitos traumáticos de um acidente nuclear cujo perigo ainda existe, mas é invisível?

Quando o fotógrafo Guillaume Herbaut decide partir para a Ucrânia e visitar a região inóspita de Chernobyl para investigar como vivem as vítimas da catástrofe nuclear ocorrida em 1986 naquele país, e como é a vida em um lugar marcado pelo abandono e pelo trauma, ele provoca encontros e encenações, reabre feridas e faz reviver fantasmas. É um processo em que se entrelaçam memórias individuais e coletivas numa trama complexa. Nas imagens que produz, estão em jogo desaparecimentos e acontecimentos, latências e evidências, esquecimentos e lembranças.

Sándor Ferenczi, ao afirmar que o segundo tempo do trauma é mais nefasto ainda do que o primeiro, ressalta que negar às vítimas o reconhecimento do sofrimento causa danos ainda maiores naquele que sofreu. Assim também a negação de fatos históricos importantes impede que a história seja contada, que os oprimidos tenham voz, e que o luto seja feito.

Nessa perspectiva, o filósofo Walter Benjamin (1994) faz uma crítica ao ideal da ciência histórica que tem a pretensão de chegar à exatidão objetiva do passado. Reivindicando uma historiografia revolucionária, que se define como uma prática transformadora e redentora do passado, o filósofo enfatiza a importância da escritura da história a partir da experiência coletiva dos vencidos. Para ele, a volta ao passado requer uma reparação, por meio da rememoração do que foi esquecido, recalcado ou negado (BENJAMIN, 1994).

Voltando à nossa questão sobre a importância da fotografia como instrumento de ressignificação do passado, podemos afirmar que a fotografia documental se constitui como uma forma de memória na qual também se inscreve a história. Os dois projetos fotográficos de Guillaume Herbaut que foram publicados em livros que compõem o *corpus* desta pesquisa, *Tchernobylsty* e *La Zone*, resgatam algo que ficou no passado, num processo de rememoração, pelas imagens, de uma catástrofe que provocou mortes, doenças e muito sofrimento naqueles que sobreviveram ao choque. É uma forma de “reabertura do passado”, de redenção das vítimas, uma vez que evoca um desastre de gigantescas proporções, que gerou dores e perdas jamais reparadas. Fragmentadas e plenas de hiatos, as imagens procuram ressignificar o passado no gesto fotográfico.

A narrativa em imagens, no livro *Tchernobylsty*, parece contribuir com o trabalho do luto, dando às vítimas que foram retiradas da região afetada de Chernobyl, a chance de se verem, ainda, como famílias, apesar de tudo. No livro *La Zone*, entramos, com o fotógrafo, em uma região inóspita, onde quase não há vida. Lá, o tempo parou, e as poucas pessoas que insistem em morar naquele lugar são solitárias, isoladas do mundo, vivem em um outro tempo. Dar visibilidade a elas é como resgatá-las do esquecimento, torná-las vivas.

Se o fotógrafo participa de uma situação em que compartilha sua experiência com os fotografados, ele atesta essa realidade vivida ao mesmo tempo em que a constrói. O valor testemunhal dessas imagens não está limitado ao índice fotográfico, não se esgota no referente, mas incorpora algo que é da ordem da imaginação, dos afetos, da memória e que resulta em uma *mise-en-scène* compartilhada.

As imagens “construídas” pela pose e pela encenação trazem em si a crítica à crença na imagem natural do registro, como aponta Poivert (2010). Assumindo a encenação e o artifício como parte da fotografia documental, assume-se que o documento e o testemunho são também constructos, são negociações feitas no âmbito da cultura. Mais do que mostrar a realidade, a fotografia muitas vezes a coloca em questão.

Devemos lembrar que a fotografia se constituiu, desde seu surgimento, como um instrumento de nossa memória visual – imagens de ruínas e antiguidades, documentação de paisagens e exploração de territórios desconhecidos, documentação para pesquisas científicas, retratos de famílias, retratos mortuários, entre tantas outras formas de lembrança. De certa maneira, tudo na fotografia é memória. Memória daquilo que um dia esteve ali, diante da objetiva.

Ela aponta para o objeto: “aqui está”. Por esse princípio, foi levada a funcionar como atestação. Roland Barthes (1984, p.115) insiste no “*Isso-foi*” da fotografia, pois, segundo o autor, o objeto referencial retorna na imagem capturada pela câmera. Por sua gênese automática, a fotografia testemunha a existência do referente e tem com ele uma relação de contiguidade, como aponta também Phillipe Dubois (2012). Mas ela é testemunho de uma temporalidade complexa, pois, mais do que um contato propriamente dito com o referente, ela é um movimento no espaço e no tempo. Ela pressupõe um afastamento, uma separação. Como afirma Wim Wenders (2013), na fotografia alguma coisa é arrancada de seu próprio tempo e transferida para um tipo diferente de duração.

Se a fotografia é proximidade e distância, ela está ligada ao conceito de aura, assim definido por Walter Benjamin (1994, p. 101): “uma figura singular composta de elementos espaciais e

temporais: a aparição única de um uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”¹. A fotografia tem um caráter aurático na medida em que a consideramos como presença de uma ausência. Entre a imagem fotográfica e seu referente, há uma distância a ser transposta. “Na fotografia, o encontro (com o real) sempre parece iminente, mas a distância sempre se revela exorbitante. Jamais se incorpora.” (DUBOIS, 2012, p. 248).

A fotografia pode ser considerada uma ferramenta privilegiada para a reflexão sobre a experiência da memória, pois, ao mesmo tempo em que evoca o passado, ela constrói outras realidades. Podemos considerá-la como algo do domínio da memória e do imaginário, já que o imaginário é uma forma de apreensão da realidade e, também, aquilo que introduz o afeto no trabalho documental. É a imaginação e o trabalho da memória que permitem ao fotógrafo criar “ficção” no documento.

Entre a fotografia e a coisa fotografada, opera-se um encontro, como aponta Rouillé (2009). Estão em jogo afetos que interferem na criação da imagem. Wim Wenders (2013) nos ajuda a entender melhor o que se opera no ato fotográfico. Ele diz: fazer fotos é uma ação em duas direções: para frente e para trás. Comparando o fotógrafo ao caçador, Wenders (2013, p.63) afirma que “tirar fotos também sai pela culatra”.

Assim como o caçador ergue sua espingarda, faz pontaria no cervo a sua frente, puxa o gatilho e quando a bala sai do cano, é jogado para trás pelo coice da arma, o fotógrafo, analogamente, é jogado para trás, para si próprio, quando aperta o botão da câmera. Uma fotografia é sempre uma imagem dupla. Mostrando à primeira vista seu objeto, mas num segundo olhar - mais ou menos visível, “escondido atrás dela”, por assim dizer, o “contracampo”: a imagem do fotógrafo em ação. (WENDERS, 2013, p. 63).

Esse “coice” que o fotógrafo recebe ao apertar o botão de disparo da câmera se reflete na forma como ele aborda a situação que vê. O que vemos na imagem é o que o afeta e o que é afetado por ele. Wim Wenders utiliza a palavra alemã *einstellung* para se referir a essa atitude com que alguém aborda alguma coisa, psicológica ou eticamente. A palavra *einstellung* é também um termo de fotografia e de cinema, utilizada tanto no sentido do *take* (tomada, enquadramento) quanto no modo como a câmera é ajustada em termos da abertura e exposição. A mesma palavra define, ainda, a atitude daquele que fez a foto e a forma como a imagem foi produzida. (WENDERS, 2013).

Ao produzir essas imagens ligadas ao trauma e aos vestígios da catástrofe, Guillaume Herbaut está olhando para aquelas pessoas e aqueles lugares de uma forma singular, que se reflete em

¹ O conceito de aura foi definido por Walter Benjamin em seu ensaio “Pequena história da Fotografia”, aqui citado, e também em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994).

cada imagem no momento da tomada (do coice), pois toda fotografia é sempre o reflexo do fotógrafo, embora ele não apareça na foto.

A fotografia é também objeto de construções mentais interpretativas por parte dos espectadores, que a ressignificam a partir de seus contextos culturais e históricos específicos, suas memórias, seus afetos. Certamente, ela opera algo naquele que a vê. Como afirma Marie-José Mondzain (2008), a imagem fotográfica excede o *efeito de real*, e é nesse excesso que se constrói a liberdade de quem a vê².

A imagem fixa, por permitir que se prolongue o tempo do olhar sobre ela, nos obriga a descobrir pontos de convergência de temporalidades diferentes, pois nos remete a outros lugares, a outras imagens e textos. Etienne Samain (2012) afirma que as fotografias precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. “As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas.” (SAMAIN, 2012, p. 160).

Georges Didi-Huberman (2006) aponta para a importância de romper a superfície da imagem, desdobrá-la, “inquietar-se diante de cada imagem”³. Para o historiador da arte, é necessário saber olhar como olha um arqueólogo, pois “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.117). E completa: é assim que percebemos “que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 127). Também Walter Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 130) refere-se à arqueologia não apenas como uma técnica para explorar o passado, mas uma anamnese para compreender o presente: “um bom relatório arqueológico não deve apenas indicar as camadas das quais provêm as descobertas e, sim, e, sobretudo, aquelas que, antes, foi preciso atravessar”.

A memória engendra atos de lembrança, de rememoração, aquilo que chamamos *anamnesis*. Ela pode ser visual ou não, mas o exercício visual dessa memória será feito pelo pensamento, que é sempre uma imagem mental. Os traços mnésicos escondidos em nosso inconsciente estão sempre ali, latentes, mas sua ascensão à superfície é seletiva. O trabalho do analista, assim como o do arqueólogo, é facilitar que esses traços mnésicos venham à superfície.

² “Bien que j’ai besoin d’un effet de réel, l’image l’excede, et c’est sur cet excès-là que se construit la liberté de l’autre, à qui on l’adresse”. (MONDZAIN, 2008, p. 17).

³“S’inquieter devant chaque image” é o título da entrevista com Georges Didi-Huberman, realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui em 2006.

Comparo o trabalho do analista e do arqueólogo ao do fotógrafo, que também dá visibilidade às imagens escondidas, muitas vezes, recalçadas. O que vemos na fotografia é resultante da atitude do fotógrafo, que aborda o que está à sua frente com uma intenção. Mas, muitas vezes, a imagem tem uma autonomia que independe da intenção daquele que a produz. Refiro-me a algo de um *inconsciente das imagens*, para lembrar um termo utilizado por Maurício Lissovsky (2012), que tem como base a teoria da sobrevivência das imagens, desenvolvida pelo historiador da arte Aby Warburg, a partir do que ele define como potências fantasmáticas das imagens.

Para Warburg (apud Didi-Huberman, 2013a) formas sobreviventes da cultura desaparecem e reaparecem ao longo da história e em momentos diferentes, constituindo afinidades entre si. O historiador refere-se a uma *memória inconsciente das imagens* ou um “inconsciente das formas” e se aproxima das análises freudianas no campo das formações do inconsciente. Para Warburg (apud Didi-Huberman, 2013a p.272), as imagens são *restos vitais* da memória, “sedimentos mnêmicos, que se cristalizam, sobrevivem e ganham corpo”. Na teoria que desenvolve, a história dos objetos seria substituída por uma *história da psique*. Ele se interessava pelas expressões da cultura, mas expressões não como reflexo de uma intenção, e sim como o *retorno do recalçado na imagem*.

Essas questões, desenvolvidas no segundo capítulo desta tese, nos ajudarão na reflexão e análises das imagens ligadas ao trauma de Chernobyl, pois pretendemos compreender, não só como o trauma aparece nessas fotografias produzidas em um contexto onde o perigo ainda existe e é invisível, mas também o que elas trazem para a superfície e que estaria além das intenções do fotógrafo, cujo objetivo é evidenciar o *pathos* traumático.

Para achar algumas possíveis respostas a essas questões aqui colocadas, traçamos o seguinte percurso: no primeiro capítulo, contextualizamos o acidente nuclear de Chernobyl e apresentamos algumas informações sobre as consequências da catástrofe. Também neste capítulo, apresentamos o trabalho do fotógrafo Guillaume Herbaut em Chernobyl, delimitando nosso *corpus* de pesquisa, além de abordarmos outros projetos do fotógrafo. Posteriormente, buscamos identificar, na fotografia contemporânea, alguns fotógrafos cujos trabalhos se aproximam das obras de Herbaut no que se refere ao tema do trauma e dos vestígios de eventos passados. Com isso, percebemos que muitos artistas e fotógrafos contemporâneos passaram a olhar para o passado como forma de reflexão sobre o presente.

Com o objetivo de compreendermos melhor o conceito de trauma, no segundo capítulo, recorreremos à teoria freudiana sobre o tema, além de buscarmos outros pensadores ligados à psicaná-

lise e cuja reflexão volta-se para a questão do testemunho, da memória e dos limites da representação do evento traumático. Walter Benjamin é um dos autores que nos traz importantes contribuições sobre a descontinuidade temporal e a importância da rememoração como redenção do passado. Também no segundo capítulo, investigamos o conceito de *sobrevivência das imagens* em Aby Warburg, conforme desenvolvido por Didi-Hubermann (2013a) que nos ajudará na compreensão das complexidades temporais da imagem e nos dará aporte teórico para a investigação sobre como os gestos corporais e as formas psíquicas sobrevivem e se atualizam nessas imagens ligadas ao trauma.

Dedicamos o terceiro capítulo às análises das imagens dos dois livros *Tchernobylsty* e *La Zone*. Fizemos uma seleção prévia de imagens e as separamos em grupos a fim de identificarmos, no conjunto, os elementos que evocariam a memória e o trauma: as ausências, as perdas, as dores e os restos deixados pela catástrofe. A partir de semelhanças e diferenças que identificamos entre elas, definimos as categorias da seguinte forma: para o livro *Tchernobylsty*, “Corpos”, “Pertences”, “Documentos”, “Escombros”, “Terra”; para o livro *La Zone*, “Corpos”, “Escombros”, “Paisagem morta”.

No momento da organização das imagens em grupos, consideramos as afinidades formais e de conteúdo de cada categoria. Sabemos que as sequências das imagens e a forma como o livro é editado interferem na leitura e na experiência do espectador. No entanto, por uma questão de sistematização e organização das análises, preferimos agrupar as imagens de acordo com suas semelhanças. Com isso, seria possível identificar as recorrências de elementos simbólicos ligados ao tema do trauma. Esse procedimento foi feito sem deixarmos completamente de lado as relações estabelecidas entre as imagens do mesmo grupo e aquelas de fora dele, na edição de cada um dos livros.

1. Dois projetos de Guillaume Herbaut

1.1 A catástrofe de Chernobyl

Na madrugada de 26 de abril de 1986, uma série de explosões nos reatores da usina nuclear de Chernobyl, na Ucrânia, ocasionou o maior acidente nuclear do século XX. O sistema de resfriamento do núcleo do reator parou de funcionar quando técnicos desligaram a rede elétrica para testes de rotina. Isso gerou um superaquecimento do núcleo que atingiu temperaturas acima de 2000°C. O alto calor gerou uma explosão de vapor tão violenta que destruiu o teto do reator, que pesava mais de mil toneladas. O incêndio ocasionado após a explosão lançou grandes quantidades de material radioativo na atmosfera.

Embora as autoridades tenham tentado tudo para controlar a situação e não provocar o pânico, as consequências do acidente se espalharam, atingindo escala mundial. As substâncias gasosas e voláteis foram projetadas a tal atitude, e as nuvens de radioatividade se espalharam tão rapidamente com o vento que, em menos de 15 dias após a explosão, a radioatividade atingiu vários países da Europa e até mesmo de outros continentes, como Israel, Kuwait, Turquia, Japão, China, Índia, e também Estados Unidos e Canadá (ALEXIEVITCH, 1997).

Logo após o acidente, bombeiros foram acionados e chegaram à usina sem o preparo adequado para enfrentar a situação, sendo expostos a doses de radiação bem maiores que o nível letal. Essas pessoas morreram nos primeiros dias após a explosão, outras milhares foram expostas a níveis de radiação capazes de provocar doenças como o câncer e, por isso, de matar em longo prazo. Além disso, muitas crianças nasceram com anomalias. A radiação contaminou também lagos, rios, reservatórios e afetou a reprodução de animais.

Chernobyl é uma cidade localizada a 18 km da antiga usina nuclear e a 83 km da capital Kiev. Devido ao nome da cidade, toda a área é chamada de Zona de Chernobyl. A apenas 3 quilômetros da usina de Chernobyl, Prypiat era a cidade construída para alojar seus trabalhadores, onde moravam aproximadamente 30.000 pessoas. Um dia após o acidente, a cidade teve que ser evacuada, e os moradores foram aconselhados a levar com eles alguns poucos pertences, pois a informação oficial era de que a evacuação seria temporária. Com o tempo, Prypiat tornou-se uma cidade fantasma. Como, até nos dias atuais, a cidade tem um nível de radioatividade acima do normal, seus antigos habitantes nunca mais puderam voltar.

Poliske, a segunda maior aglomeração da Zona de Chernobyl, construída no século XIV, foi também fortemente contaminada pela radioatividade. No entanto, a evacuação neste local não

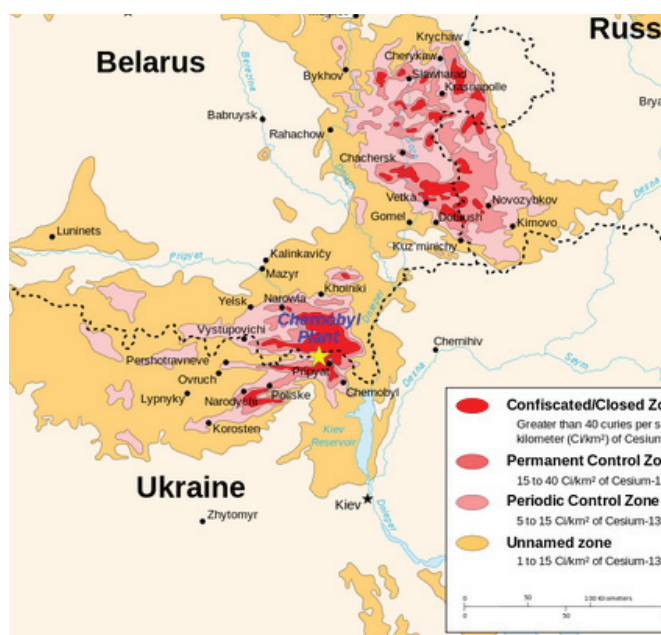
aconteceu antes dos seis primeiros anos após a catástrofe. Logo após a explosão da usina, as autoridades decidiram que Poliske seria o primeiro refúgio dos residentes de Prypiat. Algumas famílias que moravam em Poliske ofereceram, voluntariamente, abrigo para os moradores da cidade evacuada. Não podendo mais voltar para suas casas, essas pessoas foram, depois, para Kiev.

Poliske, que tinha cerca de 20 mil habitantes, tornou-se, então, a principal cidade na zona contaminada. Em 1992, o governo ucraniano decidiu realojar todas as famílias da cidade que haviam recebido voluntariamente os antigos moradores de Prypiat. No entanto, essa decisão foi tomada após a queda do império soviético, e esse processo de evacuação durou dez anos. É importante destacar que à época do acidente, a Ucrânia fazia parte da União Soviética. Em depoimento sobre sua experiência na Zona de Chernobyl, o fotógrafo Guillaume Herbaut (2011) afirmou:

É realmente estranho ver Poliske hoje; uma cidade abandonada, onde saqueadores levam tudo o que podem: metal, vidros, e até tijolos. Apenas cerca de dez pessoas vivem nesta paisagem de ruínas, todos eles se recusam a sair de Poliske. Este lugar tem o sabor do fim do mundo, como os cidadãos gostam de dizer. Uma prisão para os últimos cidadãos, e um pesadelo para os visitantes.

Logo após a explosão, autoridades ucranianas decidiram designar todo o entorno da área contaminada de *Zona de Exclusão*. Uma área de 1600 quilômetros quadrados foi considerada inabitável. Em um raio de 30 quilômetros em volta da área nuclear, vilas e pequenas cidades foram eva-

Figura 1 – Mapa da radiação na Zona de Chernobyl 1996



Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

cuadas. Deixou de existir qualquer atividade econômica naquele lugar condenado. As fazendas que existiram durante o período soviético, produzindo alimentos, crescimento econômico e estabilidade, desapareceram. Os jovens que hoje habitam as cidades próximas à área não têm escolha a não ser partirem em busca de trabalho em Kiev.

Durante os 10 anos em que viajou para a Zona de Chernobyl, Guillaume Herbaut produziu dois livros: *Tchernobylsty* (2001) e *La Zone* (2011) São dois projetos distintos, dentre outros aspectos, pela distância temporal entre eles. Pretendemos, por meio dessa investigação, compreender como o trauma e as memórias da catástrofe aparecem nas imagens presentes nessas obras, tantos anos após o acontecimento.

Para a construção de seus projetos, Herbaut retornou várias vezes ao local afetado pela catástrofe. Em *Tchernobylsty*, publicado em 2001, as imagens foram feitas em Kiev, Prypiat e no restante da Zona de Chernobyl. No projeto *La Zone*, produzido em 2010, o fotógrafo percorreu, com o jornalista Bruno Masi, toda a zona interdita à procura de seus personagens. Embora tenham em comum o objetivo de retratar os locais onde se deu a catástrofe, os dois livros têm conceitos bastante diferentes.

Vindo de uma cultura essencialmente fotojornalística, Guillaume Herbaut, nascido na França em 1970, desloca-se do fotojornalismo para realizar alguns trabalhos pessoais que pudessem levá-lo a experimentar uma outra relação com a fotografia. A partir de sua experiência em lugares marcados por algum evento histórico como o bombardeamento de Hiroshima, a tragédia de Chernobyl ou a deportação dos judeus durante a segunda guerra, o fotógrafo resgata essas histórias, mostrando o que restou da tragédia⁴. Ele se interessa pelas formas duráveis do evento. Suas imagens são traços no presente de acontecimentos passados. Herbaut (apud POIVERT, 2010, p. 102, tradução nossa) explica:

Esses lugares, esses fatos estão em mim desde minha adolescência. São acontecimentos que eu digeri como muitas pessoas, até integrá-los à minha cultura e à minha sensibilidade. São impressões de uma espécie de mistério que se faz presente em meu espírito. Sou consciente de dividir também a memória coletiva, e esse tema da memória foi e continua sendo importante para minha geração. [...] Mas o tratamento desta memória não é para mim uma abordagem de um historiador. Ao contrário, eu procuro os traços no presente dos acontecimentos passados, como por exemplo, as cicatrizes dos corpos, o mistério dos lugares⁵.

⁴ Outros projetos do fotógrafo estão disponíveis em seu site: <http://www.guillaume-herbaut.com/en/>

⁵ “Ces lieux, ces faits, sont en moi depuis mon adolescence. Ce sont des événements que j’ai digérés comme beaucoup de personnes, jusqu’à les intégrer à ma culture et donc à ma sensibilité. Ils sont empreints d’une sorte de mystère qui les rend présents à mon esprit. Je suis conscient de partager aussi la mémoire collective, et ce thème de la mémoire a été et reste très importante pour ma génération. (...) Mais le traitement de cette mémoire n’est jamais pour moi une approche historique. Au contraire, je recherche les traces dans le présent des événements passés, comme, par exemple, les cicatrices des corps, le mystère des lieux”.

Guillaume Herbaut é ganhador de vários prêmios, entre eles, o prêmio *Niépce* 2011 e *World Press Photo* 2009 e 2012. Seu trabalho *Tchernobylsty* ganhou o *Kodak Critics Prize*, em 2001, e o Prêmio *Fuji Book*, no ano seguinte. Como parte do projeto *La Zone*, o documentário multimídia, *La Zone*, do qual Herbaut é coautor, recebeu o prêmio *France 24/RFI*, em 2011. Suas obras foram expostas no *Visa pour l'image*, em 2004, na *Maison Rouge* e no *Jeu de Paume*, em 2005, em Paris; também no *Foto España*, em 2007, e na Galeria Silverstein, em Nova York, em 2008. Herbaut foi, ainda, um dos fundadores do coletivo francês *L'Oeil Public*, que se propunha a preservar uma estrutura independente de produção de imagens. Mas, com a crise no fotojornalismo, a partir de 2007, o grupo se dissolveu.

Seu último livro, *Ukraine: de Maidan au Donbass*, narra os acontecimentos que abalaram a Ucrânia a partir do final de 2013 até maio de 2014. Durante esses seis meses, Guillaume Herbaut fez várias viagens a trabalho para jornais franceses, como *Paris Match*, *Figaro Magazine*, *Le Monde*, *Télérama* e *Libération*. Sua primeira viagem, no entanto, foi instigada por uma necessidade interior de ir a Kiev e seguir os protestos em *Maidan*, a praça principal da capital do país, que ele já conhecia e com o qual já tinha uma relação afetiva.

Em seus projetos pessoais, ele está interessado na aproximação com as pessoas, em conhecer suas histórias, estabelecer relações. Em entrevista concedida a Michel Poivert (2005) na ocasião de uma exposição coletiva intitulada “*Croiser des mondes*”, em Paris, Guillaume Herbaut disse que seu papel não é o de um antropólogo que vive uma experiência longa no lugar onde vai realizar seu trabalho. Ele acredita na brevidade dos encontros, mas na intensidade das relações.

O projeto *Tchernobylsty* foi para Guillaume Herbaut um aprendizado e uma liberdade no sentido de que nesse trabalho, diferentemente de nas reportagens fotográficas e narrativas tradicionais do fotojornalismo, ele mesmo definia as regras para desenvolver seu projeto. Ao mesmo tempo, Herbaut não pretendia mergulhar em uma temática e trabalhar nela durante anos.

Após *Tchernobylsty*, o projeto seguinte de Herbaut foi o *7/7*, em que ele trabalha com 7 temáticas que são centradas em cinco lugares diferentes que também intitulam as partes da série: Slavoutitch, cidade situada a algumas dezenas de quilômetros de Chernobyl; Shkodra, na Albânia do Norte, onde reina ainda a cultura da vingança como forma de fazer justiça; Oswiecim, cidade situada na fronteira do campo de Birkenau, na Polônia; Urakami, bairro de Nagasaki. Também foi incluída nesse projeto, a Ciudad Juárez, cidade mexicana situada na fronteira com os Estados Unidos.

Em 2001, quando Herbaut retornou a Chernobyl, ele foi a Slavoutitch, que é cercada por

uma floresta. Situada a 50 km da central de Chernobyl, essa cidade foi construída após a catástrofe de 1986 para alojar os trabalhadores da usina. Logo após a construção, contudo, foram identificados níveis altos de radioatividade na floresta, que se tornou o personagem principal da série. Em Shkodra, na Albânia, Herbaut fotografou, em 2004, membros de famílias vítimas de vingança⁵, uma prática que se perpetua de geração em geração. Essas famílias vivem presas em suas casas, com medo. Uma de suas fotos dessa série é de uma garota de 10 anos, cujo pai foi assassinado em frente à sua casa por seu tio e por sua tia quando ela tinha 5 anos de idade. Sua mãe deu-lhe, então, a responsabilidade de vingar o assassinato do pai. Sabendo dessa história, Herbaut decidiu pedir à garota que segurasse uma faca em suas mãos, criando na imagem um mal-estar decorrente do contraste entre a infância e o objeto-arma. Em *Oswiecim* (2004), o fotógrafo investigou como é a vida em uma cidade que foi o palco do massacre dos judeus na primeira metade do século XX. Em *Urakami* (2005), Herbaut partiu do princípio de que não havia nenhum traço da bomba atômica que atingira a cidade de Nagasaki. Foi, então, nos corpos dos sobreviventes de 1945 que ele encontrou os vestígios da bomba. Por fim, o fotógrafo partiu, em 2007, para a Ciudad Juárez, no México. Dois anos antes de ir, Herbaut imergiu no universo da violência por meio de leituras, filmes, músicas sobre o tema, com o objetivo de se preparar para enfrentar um dos lugares mais violentos do mundo, devido ao tráfico de drogas.

Além dessas cinco cidades, Herbaut incorporou ao projeto 7/7 fotos do apartamento de sua avó, logo após sua morte, em 2002, pois, para ele, era como se suas próprias lembranças de infância tivessem partido junto com ela. E, para fechar o projeto, acrescentou uma série de autorretratos. O fotógrafo explica que, quando começou 7/7, não sabia como iria concluí-lo. Ao final dos trabalhos, é que decidiu incluir os autorretratos. “Os seis primeiros capítulos constituem uma espécie de coluna vertebral de 7/7” (HERBAUT apud BERNARD, 2015, p.123, tradução nossa)⁶. Com isso, revela-se que Herbaut faz uma espécie de trabalho de autoconhecimento, confrontando-se com seus próprios medos, pois, além da inclusão das fotos pessoais, sabe-se que todos os lugares fotografados o aterrorizam de alguma forma (HERBAUT apud BERNARD, 2015, P. 123). A exposição da obra fotográfica resultante de 7/7 aconteceu em 2012, no *Carré de Baudouin*, no *Mois de la Photo*⁷, dez anos após a tomada da primeira fotografia.

⁵ Na idade de 18 anos, Guillaume Herbaut ficou impressionado por leituras que relatavam a tradição que autoriza os albaneses a fazerem justiça com as próprias mãos. Isso o inspirou a ir àquele local fazer esse trabalho.

⁶ “C’est qui me fait dire aujourd’hui que les six premiers chapitres constituent comme la colonne vertébrale de 7/7”.

⁷ *Mois de la Photo*, evento consagrado à fotografia que acontece na França a cada dois anos, no mês de novembro, desde 1980.

1.2 - O projeto *Tchernobylsty* (1999-2001)

A série *Tchernobylsty* é um outro momento chave na minha trajetória, porque é a primeira vez que me afasto das regras estritas do fotojornalismo para desenvolver minhas próprias regras de escritura fotográfica. Neste trabalho, eu concilio a abordagem de autor com o método do fotojornalismo. Eu considero que uma imagem pode ter várias vidas e vários níveis de leitura, jornalística e pessoal. Hoje ainda, esse viés é o que eu escolhi. É então um ato fundador. Eu passo do preto e branco para a cor, do movimento para a *mise-en-scène* (HERBAUT apud BERNARD, 2015, p. 106, tradução nossa)⁸.

Tchernobylsty é o primeiro projeto resultante das viagens de Guillaume Herbaut ao local da tragédia de Chernobyl. Em 1999, o fotógrafo decidiu abrir mão de trabalhos fotográficos que lhe proporcionariam um bom retorno financeiro para partir em busca de seus projetos pessoais. Sua proposta tinha como tema, a princípio, uma reportagem sobre o alistamento militar de crianças no mundo. Ele conseguiu autorização para as fotografias e partiu para a Bielorrússia. Ao visitar uma escola onde teria contato com os jovens, encontrou-se com os pais dos estudantes cuja maioria era composta por antigos militares aposentados. Eles haviam trabalhado como liquidantes na Zona de Chernobyl à época do acidente, estavam doentes e se preocupavam com a saúde de seus filhos nascidos após a catástrofe.

Guillaume conta, em entrevista a Sophie Bernard (2015), que, em sua experiência na Bielorrússia àquela época, assistiu a um incidente que o surpreendeu e o fez pensar em desenvolver um projeto fotográfico em Chernobyl. Uma multidão estava reunida em um boulevard, na cidade de Minsk, para uma festa nacional, quando uma tempestade se iniciou, provocando pânico entre as pessoas. Todos correram, ao mesmo tempo, em direção ao metrô, o que resultou na morte de uma centena de pessoas pisoteadas. Com a explicação de sua intérprete, o fotógrafo compreendeu que, devido ao perigo da radiação, a população tinha medo da chuva, por isso gerou-se o pânico. Foi a partir dessa experiência que ele decidiu desenvolver a ideia de trabalhar em Chernobyl e se lembrou de que, à época do acidente na Ucrânia, ele tinha 16 anos e já tinha a sensação de que as autoridades faziam tudo para minimizar a gravidade do acontecimento, levando as pessoas a acreditarem que a radioativi-

⁸ “La série *Tchernobylsty* est un autre moment clé dans mon parcours parce que, pour la première fois, je me détache des règles strictes du photojournalisme pour développer mes propres règles d’écriture photographique. Dans ce travail, je lie démarche d’auteur e method de photojournalisme. Je considère qu’une imae peut avoir plusieurs vies et plusieurs niveaux de lecture, journalistique et personnelle. Aujourd’hui encore, ce parti pris est toujours le mien. C’est doc un acte fondateur. Je passé alors du noir et blanc à la couleur et du mouvement à la *mise-en-scène*.”

dade não havia ido muito longe. Com o trabalho que culminou na publicação do livro *Tchernobylsty*, Guillaume Herbaut deu início a uma reflexão, por meio da fotografia, que duraria dez anos.

Antes de partir a Kiev e à zona interdita de Chernobyl, Herbaut questionava-se sobre como o sentimento de horror poderia ser traduzido de forma que não fosse tão direto. Nesse momento, “a invisibilidade do perigo” apareceu como uma possibilidade conceitual para o trabalho que desenvolveria. A escolha do livro como suporte parecia o mais adequado para que o mal-estar pudesse aparecer pouco a pouco, foto após foto, no que Herbaut denomina de “acumulação de imagens”. Ele apostou na força narrativa de suas imagens, na serialização e na relação estabelecida entre elas, pela proximidade.

Antes de partir, Herbaut recorreu a pesquisas, leituras, filmes, fotos, músicas e tudo que estava relacionado ao tema de seu trabalho, com o objetivo de se envolver e se deixar impregnar pelo assunto. Ele decidiu, então, que seu primeiro livro não teria textos, pois concluiu que muita coisa já havia sido dita sobre Chernobyl, sobretudo por meio de relatos testemunhais publicados na obra *La supplication: Tchernobyl, chronique du monde après l’apocalypse*, de Svetlana Alexievitch (1997)⁹. A única informação textual de seu livro seriam os números inscritos sobre as fotos, que indicam as taxas de radioatividade presentes no momento da tomada de cada fotografia.

O trabalho de preparação de *Tchernobylsty* durou dois anos, e Herbaut contou com a ajuda de uma assistente que se ocupou de fazer contatos com pessoas que pudessem facilitar seu acesso aos locais. Em uma associação francesa denominada *Les enfants de Tchernobyl*, que trazia para a França crianças ucranianas com o objetivo de curá-las, sua assistente encontrou uma jovem de 21 anos, que viria a ser o contato de Herbaut e sua intérprete na Ucrânia. Essa jovem era quem organizava os encontros com as pessoas que foram retiradas da zona interdita logo após o acidente da usina e que seriam os “personagens” de Herbaut.

Esse foi o primeiro projeto do fotógrafo que saiu do universo do fotojornalismo, pautado na atualidade, para experimentar outro tipo de linguagem, outra relação com os fotografados. Se o seu trabalho, antes, era baseado no preto e branco, no livro *Tchernobylsty*, ele passou a apostar na força informativa das imagens coloridas. E mudou também o formato de suas fotos. De uma câmera Leica 24 x36, passou a usar uma Mamiya 6 x 7.

⁹ Esta edição é a versão em francês do livro “Vozes de Tchernóbil” (2016), publicado em português, que deu à autora o Prêmio Nobel de Literatura de 2015.

Em 2001, o fotógrafo partiu para a Ucrânia. No momento de sua viagem, Guillaume Herbaut ainda hesitava e tinha dúvidas sobre sua decisão de partir para um lugar perigoso como aquele, que ainda registrava altos níveis de radiação. Por aconselhamento de especialistas, levou consigo um dosímetro. Durante sua estadia, hospedou-se na casa de uma família cujo pai ia frequentemente pescar na Zona de Chernobyl. No ano seguinte dessa viagem, o fotógrafo recebeu a notícia de que esse senhor havia morrido de um câncer fulminante. Herbaut afirma: “Em geral, a maior parte dos que colaboram comigo, acabam ficando doentes no final” (HERBAUT apud BERNARD, 2015, p. 96, tradução nossa)¹⁰.

Para iniciar sua narrativa por imagens em *Tchernobylsty*, o fotógrafo começou “dando cara” às vítimas da tragédia. Herbaut afirma que não queria fazer uma reportagem clássica como as que víamos nos jornais, porque, nessas reportagens, Chernobyl parecia algo muito distante. O que fez, então, foi se aproximar das pessoas e, através da fotografia, aproximou-as dos espectadores. (HERBAUT, 2014)¹¹. Em sua primeira viagem, de dez dias, Herbaut dedicou-se a ouvir os testemunhos das pessoas antes de fotografá-las, para que a intensidade desses testemunhos pudesse, de alguma forma, “contaminar” seu trabalho e inspirá-lo na produção das imagens. Ele começou na periferia de Kiev, onde moram, em uma espécie de gueto, as vítimas que tiveram que ser retiradas na zona contaminada, logo após o acidente. Nessa mesma viagem, ele visitou também Prypiat e os arredores da cidade fantasma.

Todas as fotos desse projeto foram previstas detalhadamente. Antes de fotografar, Herbaut concebeu as imagens e elaborou desenhos que dariam direção para a produção das fotos - como um *story-board* - o que não o impedia de ter dúvidas com relação ao caminho conceitual escolhido. No momento da fotografia, ele escolhia um fundo para a imagem, dispunha alguns elementos, organizava detalhes de forma a conciliar a imagem preconcebida e a imprevisibilidade da descoberta (HERBAUT apud POIVERT, 2005).

Em *Tchernobylsty*, os personagens ainda estão no momento do luto. O trabalho é voltado para a memória do passado. O fotógrafo parte em busca de “pequenas histórias” de Chernobyl e procura dar identidade às vítimas, que são vistas em sua intimidade, com seus parentes, suas dores, suas perdas e os objetos que conseguiram salvar no momento da evacuação. Para isso, a escolha estética do fotógrafo, na maioria das imagens, é o retrato frontal. Muitos desses fotografados estão sentados

¹⁰ “(...) en general, la plupart de ceux qui collaborent avec moi tombent malades à la fin!”

¹¹ Esta afirmação faz parte da entrevista “Guillaume Herbaut”, concedida pessoalmente à autora desta tese em novembro de 2014, em Paris.

em seus sofás. Também na sequência de imagens feitas nos apartamentos abandonados pelos antigos moradores da cidade evacuada, há muitos sofás apodrecendo. Não podemos deixar de fazer uma relação entre as primeiras imagens, em que há vidas, e as últimas, em que os sofás e outros pertences deixados para trás evocam as vidas partidas, arrancadas às pressas, sequestradas para sempre. Quinze anos após o acidente, as marcas do trauma sobrevivem nos corpos, nos gestos, nas ausências, nos restos. Os gestos corporais relacionados ao luto estão presentes mais fortemente nas imagens da primeira parte do projeto *Tchernobylsty*.

1.3 - O projeto *La Zone* (2009-2011)

Em 2011, seria o aniversário de 25 anos do acidente de Chernobyl. Pensando em produzir um material que pudesse marcar essa data, Guillaume Herbaut voltou à Ucrânia, em 2009, dessa vez com o jornalista Bruno Masi. A princípio, sua ideia era evocar novamente o passado da tragédia, mas Herbaut se deu conta de que ele próprio já havia feito isso. Decidiu, então, mudar o conceito de seu projeto. A memória da catástrofe é importante, pois os vestígios ainda estão lá, mas o que o fotógrafo procurava eram as histórias, as pessoas e o que a vida se tornou em um lugar que ficou estigmatizado pelo acontecimento trágico. Como viviam essas pessoas que insistiam em morar naquele lugar condenado, tantos anos após a catástrofe? As histórias que poderiam aparecer ali estimularam o fotógrafo a buscar esse caminho.

Seu método de trabalho, nesse momento, era mais livre. Antes de começar a fotografar, ele definiu uma rota a partir do estudo do mapa do local, procurou os lugares pelo mapa, foi até lá, e as histórias apareciam. A geografia era seu guia, e, a partir dos encontros, a fotografia acontecia ou não. Com isso, o projeto podia ser repensado a cada dia, pois era a partir das trocas que ele estabelecia com as pessoas que o trabalho se desenvolvia. “Às vezes passo horas com as pessoas e não fotografo nada. Em outras situações, a fotografia acontece rapidamente” (HERBAUT, 2014)¹². Mas essa aproximação do fotógrafo com as pessoas, quando acontecia, não tinha o objetivo de ouvir seus testemunhos a respeito da tragédia vivida, quando vivida, mas, simplesmente, criar situações.

¹² Esta afirmação faz parte da entrevista “Guillaume Herbaut”, concedida pessoalmente à autora desta tese em novembro de 2014, em Paris.

Para a produção do projeto *La Zone*, Herbaut fez várias viagens de duas ou três semanas à Zona de Exclusão de Chernobyl e seu entorno. Paralelamente às viagens, um blog – uma espécie de *making of* do projeto – era alimentado com informações diárias sobre a experiência vivida pelo fotógrafo e pelo jornalista naquele local.

O resultado do trabalho, no livro *La Zone*, é uma reflexão sobre a vida das pessoas que habitam aquela região. A *Zona de Exclusão* de Chernobyl e seu entorno tornaram-se um cenário, um pano de fundo para a narrativa. Os metais espalhados nas imediações da antiga usina, a vegetação que cresce desordenada e os escombros são vestígios de uma tragédia que expulsou as pessoas daquele local e marcou a vida delas para sempre. Desde a explosão da usina, vinte e quatro anos antes, algumas coisas mudaram. O tempo sedimentou alguns restos e continua seu trabalho de corrosão. O cenário desolador se transforma, não só pela ação do tempo, mas também dos saqueadores que entram clandestinamente na zona interdita para roubar metais contaminados e o que sobrou do acidente. Resistentes, algumas pessoas se recusam a sair de um lugar de desolação e devastação. Apegadas à terra e à casa onde sempre viveram, continuam suas vidas entre lembranças e esquecimentos.

Corpos imóveis diante da câmera, que parecem petrificados, como se ainda sofressem o impacto do acidente, misturam-se a corpos que se movimentam em atos cotidianos. Corpos caídos, vida e morte, excesso e escassez, luz e penumbras se intercalam na narrativa. Algumas imagens são ambíguas, encenadas no que definimos como “estilo documental”. Com as escolhas estéticas que faz, o fotógrafo joga com a presença invisível do perigo e dá a ver, pela fotografia, a inscrição do trauma nos corpos, nas paisagens, nos lugares abandonados. Essas imagens incorporam a lentidão de um tempo outro, como se a vida tivesse perdido seu ritmo, mas as pessoas tentassem viver, apesar de tudo.

O livro *La Zone* faz parte de um projeto maior que se constitui de três objetos artísticos: um webdocumentário¹³, o livro *La Zone* e a instalação de mesmo nome aberta ao público no *La Gaite Lyrique*, em Paris, nos meses de abril e maio de 2011, por ocasião do aniversário de 25 anos do acidente nuclear. A instalação combina fotografias, vídeos e sons, em ambientes escuros, onde os espectadores entram e são convidados a imergir e a vivenciar a experiência da zona interdita.

¹³ O webdocumentário de *La Zone* está disponível no site do Jornal *Le monde*.

Figura 2 – Exposições *The Zone* e *Doors of Prypiat*, no *Pavillon Carré Baudouin*, Paris, 2012.



Fonte: <http://www.guillaume-herbaut.com/>

1.4 - A narrativa nas séries: entre restos e encenações

Guillaume Herbaut cria sua narrativa a partir da experiência vivida, provocando encontros, construindo cenas e, posteriormente, organizando a sequência de imagens. Essa forma de testemunhar a história, que se distancia da abordagem fotojornalística é, segundo Michel Poivert (2010), uma nova *arte da memória*¹⁴. Em seu livro, *La photographie contemporaine*, Poivert (2010, p. 108, tradução nossa) questiona: “o lugar da arte se tornou a nova mídia ou o testemunho reformulado teria encontrado um novo uso?”¹⁵

¹⁴ O termo “Arte da memória”, que faz referência à obra clássica de Frances Yates, *The art of memory*, nasceu na Antiguidade grega como um procedimento artificial de mnemotecnica, útil à Retórica. Phillippe Dubois (2012, p. 315), em “O ato fotográfico”, parte da tradição da “arte da memória” para fazer uma aproximação entre a fotografia e nosso aparelho psíquico, pois, para ele, a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno.

¹⁵ “Le lieu de l’art est-il devenu ce nouveau média où le témoignage réformé trouverait un nouvel usage?”

O que Poivert define como *crise des usages* na fotografia de imprensa é um fenômeno que começou com a crescente concorrência no mercado de produção de imagens, sobretudo a concorrência televisual nos Estados Unidos na década de 1990. Nessa época, a economia global provocou uma mudança radical no mercado, marcada pelo surgimento de grandes agências de fornecimento de imagens (AFP, Reuters, Associated Press etc.) e o estabelecimento de uma economia global da informação.

Associada a essas mudanças, a criação de prêmios e a institucionalização da noção de autor levaram à valorização do que Vincent Lavoie (apud POIVERT, 2010, p. 82) denomina *imagem-monumento*¹⁶, uma espécie de cristalização de um episódio histórico pela imagem, a perenização de instantes emblemáticos, cujos fins são sobretudo comerciais. Poivert cita como exemplos de *imagem-monumento* as fotografias de Mérillon (*Pietà de Kosovo*, 1990) e de Hocine (*Madone Algérienne*, 1998), ambas ganhadoras do prêmio *World Press Photo*¹⁷. Como arquétipos da pintura ocidental cristã, essas imagens reforçam determinados cânones visuais, pois repetem um modelo consagrado de imagens históricas. Elas tendem a captar o espectador pela emoção e pouco contribuem para o pensamento crítico a respeito de um acontecimento. Há uma simplificação do fato e as imagens acabam funcionando como forma “de uma alegoria do sofrimento das vítimas”¹⁸ (POIVERT, 2010, p. 83).

A falência de um modelo de informação fotojornalística, cuja fórmula vem se desgastando e perdendo força e potencial informativo, tem levado alguns fotógrafos a inventar outras formas de abordar os fatos históricos, por meio de imagens livres do imediatismo factual da mídia, que ganham outro sentido em seu papel questionador. Talvez mais próximos do espectador, alguns desses trabalhos buscam, de empréstimo, segundo Poivert (2010, p. 80), os modelos de construção iconográfica que conciliam os códigos históricos da fotografia (instantaneidade, enquadramento etc.) e os da pose, herdada do teatro, da pintura e da escultura. Citaremos alguns trabalhos a seguir.

A relação entre fotografia e arte, que, desde fins do século XIX e início do XX, já era uma questão para artistas e fotógrafos, ganha fôlego novo nas últimas décadas, em que fotógrafos documentais têm adotado métodos de trabalho da fotografia artística, ao mesmo tempo em que os artistas contemporâneos passaram a explorar modalidades documentais, o que tem tornado ainda mais tênue a distinção entre essas categorias. Se a crença de que o documento fotográfico proporciona um regis-

¹⁶ Termo utilizado por Lavoie (2001) em *L'instant-monument, du fait divers à l'humanitaire*. Poivert lembra esse termo para definir as fotos que reiteram imagens históricas como a sacralização de instantes emblemáticos.

¹⁷ Criado em 1955 na Holanda, o *World Press Photo* é uma organização independente sem fins lucrativos que concede anualmente premiações na área do fotojornalismo – o notório prêmio *World Press Photo*.

¹⁸ No original em francês: “sur le mode d’une allégorie de la souffrance des victimes”.

tro direto e objetivo da realidade já não se sustenta mais na atualidade, por outro lado, a possibilidade de a fotografia ser associada à arte para criticar as realidades sociais está mais forte do que nunca (LOYD, 2012, p. 456).

Dentre os fotógrafos que buscaram uma nova abordagem dos acontecimentos, podemos citar o francês Luc Delahaye, que também teve longa experiência no fotojornalismo. Em sua série *History*, iniciada em 2001, direciona seu foco para a história dramática recente em locais de conflito, criando cenas e dirigindo os fotografados. O resultado são fotografias panorâmicas em grande formato, feitas no Afeganistão e no Iraque, que compõem o que Charlotte Cotton (2010) define como quadros vivos (*tableaux vivants*). Luc Delahaye foi um fotógrafo que, de alguma forma, influenciou o trabalho de Guillaume Herbaut. Foi a partir do momento em que Herbaut conheceu o livro *Winterreise*, de Luc Delahaye, que decidiu produzir *Tchernobylsty*, um livro predominantemente composto por imagens e com o mínimo possível de texto. *Winterreise* foi apresentado como resultado de uma viagem à Rússia, no inverno, onde Delahaye produziu imagens a partir de um olhar íntimo para a crise moral e social que assolou a Rússia após a queda do império soviético.

Outro exemplo de fotografia documental voltada para degradação da vida e a condição marginalizada das pessoas é o trabalho do fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov, que, também com experiência no fotojornalismo, tornou-se figura de destaque na arte contemporânea. Em seu projeto *Histórico de caso* (1997-1998), retrata a desintegração social da Ucrânia e a marginalização das pessoas após a dissolução da União Soviética e a queda do comunismo na década de 1990. Para isso, fotografou grupos de sem-teto em sua cidade natal, Kharkov, pagando para que posassem para ele.

Esses trabalhos artístico-documentais, que estão longe do choque e do espetacular, remetem-nos à noção de “tempos fracos”, forjada por Raymond Depardon (apud POIVERT, 2010, p.93), fotojornalista e cineasta, que define uma fotografia onde nada se passa. Nenhum momento decisivo, nada de cores ou luzes magníficas. Com mais tempo, esses fotógrafos, muitas vezes, estabelecem um envolvimento pessoal com o trabalho, com as pessoas, com os lugares por onde passam. A experiência do vivido tem importância fundamental no resultado da obra fotográfica.

Muitos artistas contemporâneos têm voltado seus interesses também para os resíduos deixados pelos acontecimentos trágicos. Diferentemente do que se vê em trabalhos de repórteres fotográficos, interessados no factual, na tragédia, no momento em que ela acontece, nesses trabalhos artísticos, o tempo é mais lento e se inscreve nos vestígios, nos restos, no que ficou. O que o artista quer investigar, nesse caso, é como a catástrofe continua sua ação. A memória e o trauma têm sido, por isso, muitas vezes, temas

desses trabalhos artísticos, em que a fotografia é importante ferramenta política e social.

O trabalho da artista francesa Sophie Ristelhueber baseia-se no tema dos resíduos de catástrofes. Ela fotografou o que restou das guerras em Beirute, no início dos anos 1980, durante a guerra civil no Líbano, e também produziu imagens nas fronteiras do Uzbequistão, Tadjiquistão e Azerbaijão. Em sua obra *Fait* (2009), a artista apresenta um trabalho fotográfico no Kuwait, revelando marcas da Guerra do Golfo Pérsico, que aconteceu em 1990. Alguns meses após o término do conflito, em 1992, Ristelhueber partiu para o deserto que foi palco da guerra e fotografou o terreno, explorando trincheiras, restos de tanques e de pertences pessoais, pilhas de cápsulas de explosivos detonados, minas terrestres e outros destroços deixados na areia. Ela fez também fotos aéreas das marcas de bombardeios e deslocamentos de tropas deixadas no solo (COTTON, 2010; LOMBARDI, 2015).

Outro artista que usa a fotografia para refletir sobre as consequências de catástrofes históricas, adotando também a abordagem dos vestígios, é o fotógrafo canadense Robert Polidori, nascido em 1951. A maior parte de suas imagens mostra ambientes vazios, revirados ou parcialmente destruídos, que foram abandonados depois de um choque violento. Entre seus trabalhos, destacam-se imagens feitas em Beirute, devastada pela guerra civil, e em Nova Orleans, destruída pelo furacão Katrina, em 2005. Assim como Guillaume Herbaut, Polidori fotografou, ainda, as cidades ucranianas de Chernobyl e Prypiat, quinze anos após o acidente nuclear de 1986.

Trabalhando na abordagem dos vestígios, mas como forma de questionar a realidade à sua volta no momento presente, o fotógrafo francês Mathieu Pernot, por sua vez, é apontado por Dominique Baqué (2014) como exemplo de como o documental, longe de ser tratado como *epifania do real*, pode ser trabalhado no sentido de servir como *máquina de pensar*¹⁹. Seu trabalho *La Jungle*, realizado entre 2009 e 2010, tem como palco uma floresta em Calais, no norte da França, onde vivem temporariamente imigrantes que pretendem entrar clandestinamente na Inglaterra. Uma sequência de fotos mostra os vestígios deixados por esses moradores efêmeros: sacos de dormir, roupas, barracas e demais objetos que eram, pouco a pouco, “engolidos” pela vegetação. Mathieu Pernot fotografou também, durante 20 anos, populações nômades – refugiados, ex-prisioneiros e outros marginalizados –, denunciando, com isso, os “resíduos” da sociedade capitalista.

Poivert (2014b, p. 25, tradução nossa) aponta para a tendência, no âmbito da arte, a partir dos anos 2000, à utilização de *complexos de imagens*: atlas, instalações, arquivos se tornaram uma

¹⁹ Expressão de Thierry Garrel, retomada por Baqué (2014) no texto “Au creux de la vague”.

forma de restaurar uma *poética dos usos*²⁰. “O que vemos hoje no campo da arte, e aí a fotografia tem um papel decisivo, não é mais a imagem única enquadrada, mas sim em conjunto, em interação com o peso da história, com os jogos políticos da memória”. (POIVERT, 2014b, p. 25, tradução nossa). Como exemplos de artistas que seguem nessa linha, Poivert cita o livro *Mémo* (1997), de Luc Delahaye, que volta sua atenção para a memória do passado, com a utilização de retratos recuperados de vítimas anônimas da guerra da Bósnia. Também o alemão Michael Schmidt, em sua publicação *U-NI-TY*, mistura imagens de arquivos e imagens contemporâneas para estabelecer um confronto entre passado e presente dos habitantes de Berlim após a queda do muro, em 1989. (POIVERT, 2010).

No Brasil, podemos citar Rosângela Rennó, que utiliza a fotografia como reflexão sobre a memória. Desde o início de sua trajetória como artista, em meados dos anos 80, ela se apropria de imagens fotográficas de sua infância ou da de anônimos para investigar as relações entre fotografia e processos identitários e para discutir temas como memória e esquecimento. Sua obra, em grande parte, lida com o resgate das memórias do indivíduo comum, possível graças às incursões da fotógrafa à procura de arquivos perdidos, esquecidos, descartados. Assim, ela cria um jogo entre a memória individual e a memória coletiva. Além de trabalhar com imagens já existentes, seu interesse volta-se para a imagem e para a escrita como guardiãs da memória. Em seu catálogo, “Arquivo universal e outros arquivos”, a artista apresenta várias obras com base fotográfica que representam a pesquisa artística em torno do estatuto das imagens. Ela lida com a imagem e a ausência da imagem para fazer referências à ditadura militar no Brasil.

Pertencente a uma geração de artistas e fotógrafos atentos a essas inquietações contemporâneas, Guillaume Herbaut, em seus trabalhos produzidos na zona de Chernobyl, constrói sua narrativa a partir do que ficou na esteira da catástrofe histórica e propõe uma reflexão a respeito da condição humana após a catástrofe. Ao trabalhar com lugares marcados pela história, Herbaut nos mostra as imagens do luto e do trauma, utilizando a pose, explorando as posturas corporais e transformando esses lugares em cenários.

Em *Tchernobylsty*, o fotógrafo concebe as cenas e parece dirigir seus fotografados. Em suas próprias mises-en-scène, os personagens adotam determinadas posturas corporais diante da câmera e solicitam o olhar do espectador. Em *La Zone*, o fotógrafo também parece dirigir alguns de seus fotografados, jogando com as ambiguidades das imagens. Em algumas das fotos, não sabemos se as pessoas fotografadas estão vivas ou mortas, se encenam ou se foram encontradas como estão. Há uma

²⁰ No original em francês: “poétique des usages”.

mise-en-scène do fotógrafo que se mescla com a dos fotografados.

A fotografia *mise-en-scène*, para Christine Buignet (2012, p. 235), é a prática artística que consiste na concepção do projeto de uma imagem e a organização e construção dos elementos para a sua realização. Para a autora, a *mise-en-scène* pode ser uma clara encenação organizada em espaços cênicos que compõem a imagem fotográfica ou algo ligado a situações cotidianas. No primeiro caso, ela vai incorporar as práticas do teatro ou do cinema, como produção de cenários, acessórios, preparação dos atores, maquiagem, coreografia, direção das cenas etc. Essa prática é definida por Sandra Plummer (2012) como *fotografia encenada*, gênero de imagem frequente no âmbito da fotografia contemporânea. Também Michel Poivert (2010) utiliza a noção de *imagem performada*²¹ para refletir sobre a teatralidade na fotografia contemporânea. O autor afirma que ela, assim como o teatro, é uma imagem que estabelece uma relação entre o imaginário e o real investida pela consciência e participação do espectador.

Embora esse gênero de fotografia encenada seja frequente no âmbito contemporâneo, a encenação é um recurso presente já nos primórdios dessa prática. Na segunda metade do século XIX, era comum a encenação para as produções fotográficas, e, muitas vezes, os próprios fotógrafos se incluíam nas cenas. É o caso de *Autorretrato de um homem afogado* (1840), de Hippolyte Bayard, que talvez seja a mais antiga imagem a mostrar o potencial da fotografia de subverter o papel documental que tantas vezes lhe foi atribuído. Um dos precursores no desenvolvimento da técnica fotográfica, Hippolyte Bayard, fez um autorretrato em que finge ter se suicidado por afogamento. Acompanhada de um texto explicativo, a imagem encenada mostra o “cadáver” de Bayard recostado, de olhos fechados e cabelos molhados, em um cenário montado. Seu objetivo era protestar contra o governo francês, que não o havia recompensado corretamente por sua participação na invenção da fotografia. Hippolyte Bayard percebeu, desde o início, que essa prática poderia ser uma espécie de teatro virtual. Fortemente influenciado pelo ator Edmond Geoffroy, da *Comédie française*, o *autoportrait* de Bayard incorpora a imobilidade, o gesto, o silêncio, componentes do drama como gênero teatral (POIVERT, 2014a, p. 218).

O retrato posado sempre fez parte da fotografia, tendo como referência os modelos pictóricos. Peter Burke (2004) lembra-nos dos retratos pintados e ressalta que as posturas, os gestos dos modelos, os acessórios e objetos representados à sua volta estavam frequentemente carregados de sentido simbólico que faziam parte de um sistema de convenções daquele tempo.

²¹ No original em francês: “*image performée*”.

Ainda se referindo à fotografia *mise-en-scène*, Christine Buignet (2012) cita trabalhos como os de Jeff Wall como exemplos de fotografias que lidam com as ambiguidades da imagem. Essas imagens partem de situações cotidianas, mas, na verdade, são encenações. Em seu trabalho *Demeure intime* (2005-2008), o artista passa dois dias e duas noites nas casas de algumas famílias e, a partir da observação de suas vidas, pede a elas para reencenarem situações que lhe pareceram marcantes. A *mise-en-scène*, nesse caso, não tem o foco na criação de uma imagem fictícia, encenada, teatral, mas na documentação dos modos de vida e das relações interpessoais no âmbito familiar. (BUIGNET, 2012, p. 237-238).

A noção de *mise-en-scène*, definida por Jean-Louis Comolli (2008) para o cinema documentário, tem relação com os sujeitos filmados, é algo compartilhado entre o produtor das imagens e os personagens.

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mises-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso. (COMOLLI, 2008, p.60).

De acordo com Comolli (2008, p.100), “cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mises-en-scène* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*. Filmar um outro é confrontar minha *mise-en-scène* com aquela desse outro”. Para a fotografia documental, a experiência talvez também seja essa.

A serialização das imagens nos livros de Guillaume Herbaut confere a elas um novo sentido. Escolher as cenas, fotografar e depois serializar e montar o livro no processo de edição faz parte da *mise-en-scène* do fotógrafo. Como se trata de uma narrativa construída na sequência de imagens, elas dialogam umas com as outras e, assim, partilham e destacam algumas possibilidades de sentido em vez de outras. A serialização é um elemento de construção simbólica nos dois livros e uma das formas de narrar a história traumática dos sobreviventes.

Olivier Lugon (2011) dedica parte de seu livro, *Le Style Documentaire*, a identificar, na história da fotografia, a passagem de uma tendência à produção de imagens isoladas para a produção de séries fotográficas de forma ordenada. Para compreender como a série passou a ser parte da narrativa fotográfica, ele faz uma retrospectiva. O primeiro nome citado por Lugon é o de Walther Petry (1929), que reivindicava a necessidade de um agrupamento ordenado de imagens como base para a construção de um sentido para a fotografia. Esse conceito tem origem no culto à máquina que, nos

anos 1920, está ligado ao fordismo, caracterizado por exaltar a estandarização, a sistematização e a produção em série. O valor atribuído à serialização, todavia, vai além da funcionalidade e da eficácia econômica, fundamentais ao mundo industrial, para se tornar um valor universal àquela época. A série torna-se uma qualidade autônoma e estética. Pensar a série como princípio artístico foi o esforço empreendido também pelo escritor e arquiteto Rudolf Schwarz e pelo fotógrafo Albert Renger-Patzsch em obra publicada em 1928, *As perspectivas abertas pela técnica*²², que se dedica “à lei da série”, segundo a denominação de Schwarz, para quem a série é mais do que a adição de imagens únicas. (LUGON, 2011, p. 271).

A definição essencialmente narrativa da série fotográfica se impõe como base de uma estética dessa prática nos Estados Unidos no final dos anos 1930. Segundo Olivier Lugon (2011), em um retorno ao gênero tradicional da fotografia – a preferência pelo retrato, pela paisagem e pela arquitetura –, os fotógrafos da FSA²³ e, notadamente, Walker Evans – sua figura chave – acrescentaram, a essa abordagem, a apresentação em séries e a ênfase ao tema.

Dessa forma, atribuíram força artística ao documento fotográfico. Tornou-se característica marcante do *estilo documental*²⁴ a exaltação do trabalho em séries e o tratamento editorial. Esse estilo não poderia prescindir, portanto, do ordenamento das imagens em séries e da edição do material.

Na Europa, o trabalho do fotógrafo alemão August Sander ganha importância pela organização das imagens em um conjunto coerente. Ele dedicou anos de trabalho aos retratos e, em 1929, publicou o resultado em *Antlitz der Zeit* (A face desse tempo)²⁵, apresentando 60 retratos de seu projeto *Hommes du XXe siècle* (Homens do século XX), cujas características são uma fotografia clara, pura e direta. Segundo suas próprias palavras, ele realiza um *corte*²⁶ da sociedade daquele

²² *Les Perspectives ouvertes par la technique*, título traduzido do alemão Wegweisng der Technik.

²³ Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, entre outros fotógrafos fizeram parte do coletivo Farm Security Administration (FSA), um projeto de documentação fotográfica considerado um marco na história da fotografia documental norte-americana e mundial, nos anos 1930.

²⁴ Para Lugon (2011), existe uma reciprocidade entre a arte e o que, a princípio, seria seu oposto, o documento. É nessa dialética arte-documento que se estabelece o *estilo documental*, termo cunhado pelo próprio Walker Evans no fim de sua vida para definir seu trabalho como fotógrafo. Evans (apud LUGON, 2011, p. 31, tradução nossa) diz: “a arte não é jamais um documento mas pode adotar seu estilo”. Em seu livro *Le Style documentaire*, Lugon (2011) investiga sobre uma possível definição de fronteiras entre a abordagem estética e a abordagem utilitária do estilo documental. O que o autor define como “utilitária” está ligado à ideia de valor científico e arquivístico da imagem, vista como portadora de informações e prova. Embora Lugon deixe claro que as fronteiras entre essas categorias sejam difíceis de traçar, fica evidente, em suas reflexões, que os conceitos utilizados por ele como estilo documental ou arte documental estão relacionados a uma abordagem estética na produção da imagem fotográfica.

²⁵ *Le visage de ce temps*, na tradução em francês.

²⁶ *Une coupe*, na tradução em francês.

tempo (SANDER apud LUGON, 2011, p. 96). Como um arquivista, ele redige longas listas ordenadas em grupos para classificar seu trabalho (LUGON, 2011). O que marcou o trabalho de August Sander (1920-1964) e Walker Evans (1903-1975), autores cujas obras foram analisadas por Lugon, foi exatamente o fato de eles pensarem suas fotografias como trabalhos editoriais completos. Evans dizia que a fotografia é edição após a tomada, e August Sander (apud LUGON, 2011) a comparava a um mosaico, afirmando que cada imagem está sempre a serviço do conjunto, e somente o conjunto constitui uma verdadeira obra.

A importância da construção de séries nos anos 1930 é a sistematização do trabalho, em contraposição ao excesso de repetição e à falta de foco comuns em grande parte das experiências documentais anteriores. O fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927), por exemplo, se contentava em produzir um estoque de imagens para outros explorarem. Seus famosos “documentos para artistas” (LUGON, 2011, p. 292) mostram que ele não se via como artista, mas apenas como fornecedor de imagens.

Recortar, ordenar e estabelecer séries é dar novo sentido a um mundo fragmentado, cuja percepção é própria da modernidade. A vida moderna é marcada por uma variedade de olhares cruzados, apresentados em imagens e fragmentos de textos organizados de forma serializada. O álbum, já no século XIX, foi o primeiro instrumento, antes do impulso da imprensa ilustrada, que serviu ao agrupamento de imagens, com o objetivo de gerar coerência, lógica e unidade. A visão utópica de construir o todo por meio das partes fragmentadas cede lugar a uma organização desses fragmentos, não mais como tentativa de preencher as lacunas (como um quebra-cabeça), mas de buscar unidade por meio da multiplicidade, da junção de fragmentos organizados em séries (ROUILLÉ, 2009, p. 105).

As séries fotografadas passam a dar lugar, então, no início do século XX, às séries fotográficas, que deveriam ter unidade temática. Lugon (2011) chama atenção para a importância do processo de edição como escritura das imagens. As séries são, nesse sentido, pensadas como uma construção literária. Lugon cita Otto Croy (apud LUGON, 2010, p. 285, tradução nossa):

a primeira lei da série: cada imagem não deve dizer por ela mesma, mas deve formar uma ponte com as outras. Somente a totalidade da série forma o tema. Existem para a fotografia as mesmas regras que para o texto e, nesse sentido, a fotografia é mais uma escritura do que um artefato²⁷.

²⁷ “Le premier commandement de la série: chaque image ne doit pas parler seulement pour elle-même, mais doit former un pont avec les autres. Seule leur totalité forme le thème. Il existe pour la photographie les mêmes lois que pour l’écrit et, dans ce sens, la photographie est une écriture plutôt qu’un artisanat”.

Para Lugon (2011), a série fotográfica é concebida como um trabalho de montagem, de seleção, de organização e de reenquadramento eventual das imagens. Essas etapas passaram a ser uma necessidade na crescente indústria editorial, e a página impressa, o lugar privilegiado de apresentação de trabalhos documentais como narrativas. O projeto artístico incluiria o tema, a serialização e seu modo de difusão. E foi a partir do trabalho serializado e editado que grandes obras documentais foram concebidas para serem apresentadas em livros.

No início do século XX, a forma de conceber uma série fotográfica na edição do livro, tendo como base o modelo literário, tendia a reforçar a necessidade de apreensão da narrativa por um percurso linear, da esquerda para a direita e de cima a baixo. De acordo com esse pensamento, o leitor do livro fotográfico só apreenderia a significação sócio-histórica da obra percorrendo da primeira à última página (LUGON, 2011).

No Brasil, com o barateamento dos materiais gráficos em meados do século XX, a fotografia ganhou grande importância também na imprensa, e as reportagens fotográficas passaram a ser constantes nas páginas das revistas ilustradas que dedicavam longos espaços a reportagens visuais. Mas o espaço para as reportagens fotográficas na imprensa começa a diminuir gradativamente a partir do fim dos anos 1970, levando a fotografia jornalística a uma crise de identidade. O campo das artes passou a ser visto como possibilidade de divulgação dessas obras, pelas exposições em galerias de arte. O livro, no entanto, não deixou de ser um meio privilegiado para a publicação de ensaios fotográficos como obra artística ou como o que Phillippe Dubois (2012) define como *escultura fotográfica*.

Um livro ou um álbum de fotografias é um volume, um objeto tridimensional, manipulável, que pede uma experiência física de abrir, fechar, folhear, virar. A organização página após página é um jogo de relações instituído pela *mise-en-scène* das fotos na série. Mesmo nas paredes de uma galeria, em um museu ou em um portfólio, a foto é vista como um objeto que influencia nossa percepção. A *instalação-escultura*, definida como agrupamento e montagem, uma serialização formal de um conjunto fotográfico, produz no espectador determinados efeitos no ato de leitura, como afirma Dubois (2012).

Em presença da obra exposta numa parede da galeria ou nas páginas de uma publicação, o espectador encontra-se de certa forma *interpelado* pelo dispositivo. Ao mesmo tempo que permanece fisicamente exterior à própria obra (ele não está integrado nela, não pode nela intervir materialmente, permanece um observador), está em condições de construir intelectualmente jogos de sentidos entre as fotos de acordo com balizas que lhe são fornecidas pela montagem (DUBOIS, 2012, p. 293).

Em seu depoimento, Herbaut (2015) diz que, no retorno das viagens, ele se afasta por um tempo das fotografias, pois, ao voltar, se sente ainda muito impregnado pela atmosfera dos lugares, dos odores, das situações. Segundo ele, muitos afetos estão em jogo nessa experiência, o que pode interferir nas escolhas das imagens e na edição do livro. “Uma imagem poderia parecer indispensável para o fotógrafo, por ter marcado um momento importante de sua experiência, mas ela poderia desequilibrar ou mesmo destruir a série” (HERBAUT apud BERNARD, 2015, p. 99, tradução nossa)²⁸. É, então, a esposa do fotógrafo, Sara Danguis, diretora artística – que teria o afastamento necessário, uma vez que não participou da experiência no local – que o ajuda na montagem do livro.

A seguir, faremos uma breve descrição da edição de cada livro, apresentando pequenas séries que abrem os dois livros.

1.4.1 - A edição: série *Tchernobylsty*

O primeiro livro, *Tchernobylsty*, tem formato horizontal, 25,5cm x 20cm, com 63 imagens sangradas, impressas nas páginas da direita, sempre compondo com o espaço vazio da página esquerda. Não há textos intercalados às imagens, mas há, impresso, sobre cada uma delas, um número que se refere ao nível de radioatividade no momento da tomada da foto. De acordo com indicação no fim do livro, em alguns momentos, esse nível está dentro do padrão de normalidade e, em outros, está bem acima do normal. Também uma tarja preta vertical localizada ao lado esquerdo de cada imagem compõe a página. Uma sobrecapa cobre a capa dura do livro. (figura 2).

O livro tem ainda, como informação textual, na folha de rosto, uma frase escrita em francês, em inglês e em alemão, que diz: “ou os condenados à morte”. Essa frase vem na sequência da página de rosto, onde está impresso o título do livro: *Tchernobylsty*. Esse título se refere aos antigos habitantes de Chernobyl. Há, também, uma epígrafe, igualmente grafada nas três línguas, extraída do depoimento do historiador Alexandre Reviski (apud HERBAUT, 2001, tradução nossa), publicado no livro *La supplication*, de Svetlana Alexievitch, que diz: “eu temo a chuva... é isso aí Chernobyl. Eu

²⁸ Em entrevista a Sophie Bernard, Guillaume Herbaut (apud BERNARD, 2015, p. 99) diz: “À chaud, je suis encore imprégné des lieux, des odeurs, etc., et il y a beaucoup d’affect, si bien que le travail d’editing risqué d’être mal fait. Par exemple, une image peut m’apparaître indispensable parce qu’elle marque un moment important pour moi sur place, alors qu’en fait elle déséquilibre voire détruit la série”.

temo a neve... e a floresta. Isso não é uma abstração, uma dedução, mas um sentimento que se encontra profundamente dentro de mim. Chernobyl se encontra dentro da minha própria casa...²⁹”.

Figura 2 – Sobrecapa de capa dura do livro *Tchernobylsty*



Fonte: arquivo pessoal

A narrativa de *Tchernobylsty* é constituída de três partes. A primeira apresenta os retratos dos personagens com seus pertences e objetos trazidos no momento em que a cidade de Prypiat foi evacuada, a segunda apresenta imagens dos apartamentos vazios dos antigos ocupantes que foram retirados da zona de Chernobyl e a terceira é constituída de imagens da natureza, dos locais por onde o fotógrafo passou e onde a radiação se depositou.

O trauma que advém da morte, da doença e da dor é, segundo Guillaume Herbaut (apud Bernard, 2015), construído, nesse livro, pouco a pouco, à medida que as imagens são serializadas. Ele fala de uma *progressão do mal-estar*, dada pelas imagens uma após a outra. O fotógrafo conta, ainda, que sua escolha estética para *Tchernobylsty* foi também uma influência do artista francês Martin Parr, que, com o livro *Boring Postcards*, uma série de cartões postais, cria um mal-estar pela falta de vida das paisagens. Além disso, a sensação de mal-estar em *Tchernobylsty* é reforçada pelo aumento do nível de radiação na sucessão das imagens, que pode ser observado nos números impressos sobre as imagens.

Uma imagem de rua abre a sequência da primeira parte do livro, como se o fotógrafo quisesse mostrar que acaba de chegar à cidade onde irá se encontrar com seus personagens. Essa imagem da rua é seguida por outras da entrada de um edifício, onde estão instaladas as caixas de correio dos moradores e um longo corredor (figura 3). São imagens que mostram o percurso do fotógrafo para

²⁹ “Je crains la pluie... Voilà ce que c’est, Tchernobyl. Je crains la neige... Et la forêt. Ce n’est pas une abstraction, une deduction, mais un sentiment qui gît au plus profond de moi-même. Tchernobyl se trouve dans ma propre maison...”

chegar até os locais fotografados. É como se percorrêssemos esses espaços com ele até chegarmos às casas de pessoas que estão à nossa espera. Na primeira parte do livro, o nível de radiação está dentro dos padrões normais.

Figura 3 - Sequência de fotografias que abrem a primeira parte do livro *Tchernobylsty*



Fonte: arquivo pessoal

A segunda parte do livro se abre com a seguinte sequência: foto da rua (indicando a chegada à cidade), da entrada do prédio onde estão instaladas as caixas de correio, e de uma escadaria que, supostamente, leva aos apartamentos. Embora nesse percurso, indicado pelas imagens abaixo (figura 4), a indicação numérica sobre as fotografias esteja dentro de padrões normais, ao entrar nos apartamentos abandonados, o fotógrafo detecta níveis de radioatividade bastante altos. E, posteriormente, esses números voltam a abaixar, quando o fotógrafo deixa esses locais. Na terceira parte do livro, os níveis de radioatividade sobem gradativamente à medida que ele se aproxima dos locais que fotografa.

Figura 4 - Sequência de fotografias que abrem a segunda parte do livro *Tchernobylsty*



Fonte: arquivo pessoal

Sequência de imagens do miolo do livro *Tchernobylsty* (2001)



T1



T2



T3



T4



T5



T6



T7



T8



T9



T10



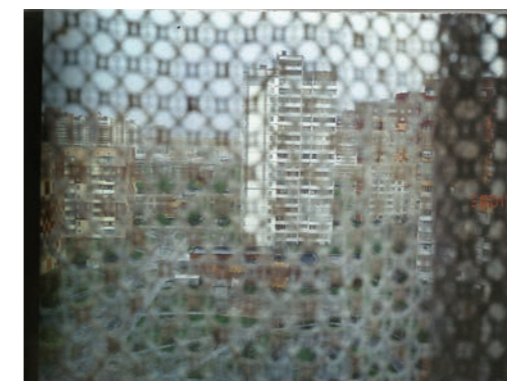
T11



T12



T13



T14



T15



T16



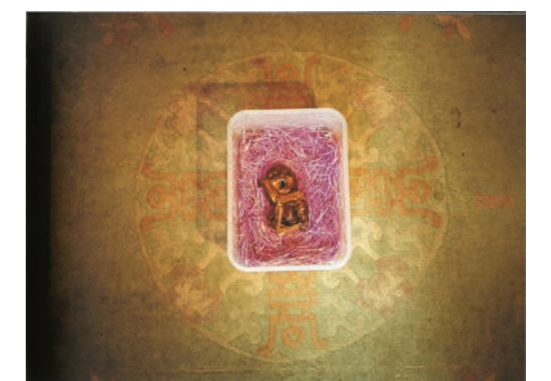
T17



T18



T19



T20

Sequência de imagens do miolo do livro *Tchernobylsty* (2001)



T21



T22



T23



T24



T25



T26



T27



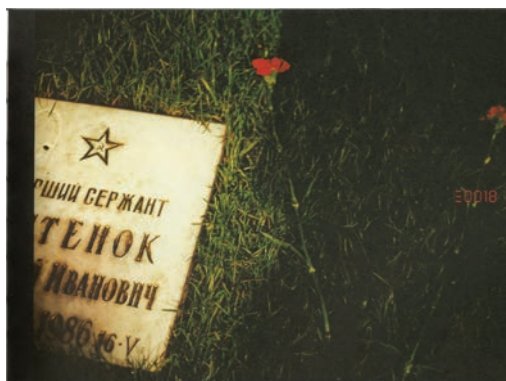
T28



T29



T30



T31



T32



T33



T34



T35



T36



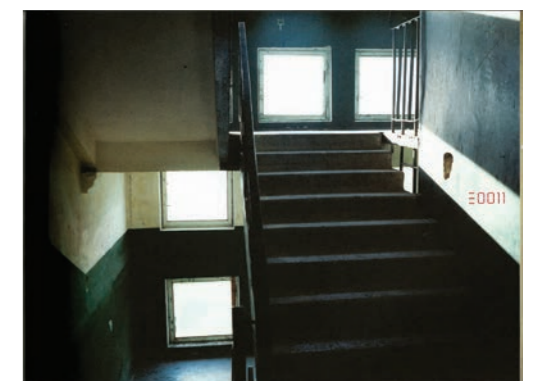
T37



T38

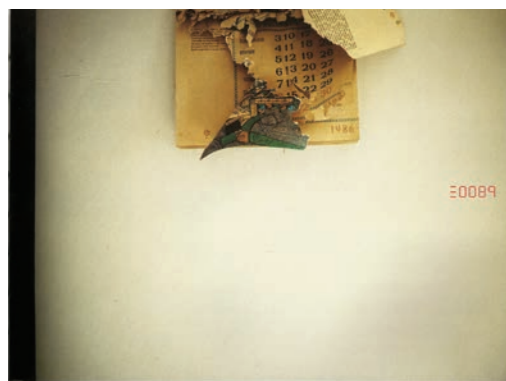


T39



T40

Sequência de imagens do miolo do livro *Tchernobylsty* (2001)



T41



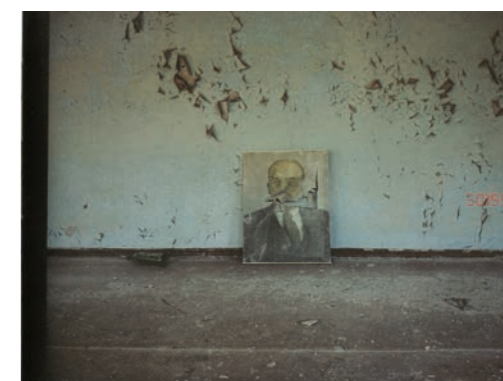
T42



T43



T44



T45



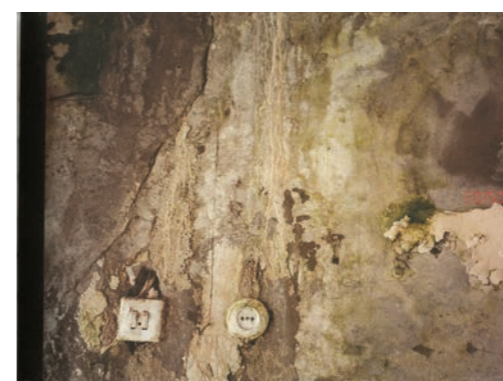
T46



T47



T48



T49



T50



T51



T52



T53



T54



T55



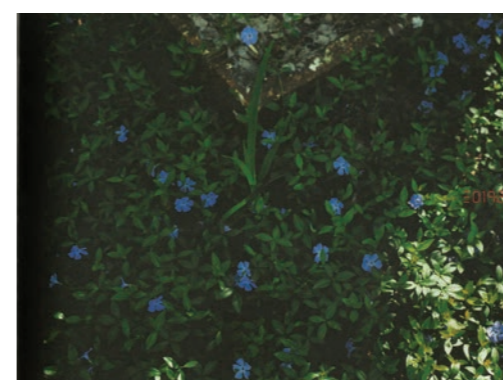
T56



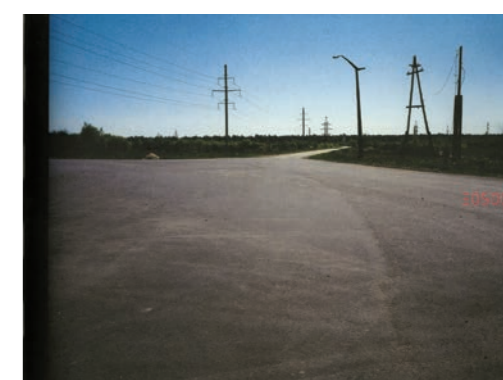
T57



T58



T59



T60

Sequência de imagens do miolo do livro *Tchernobylsty* (2001)



T61



T62



T63

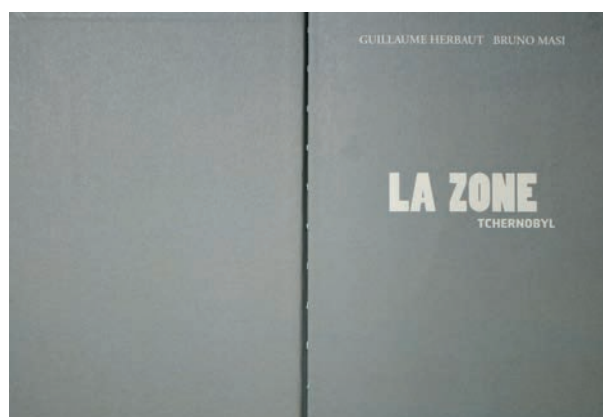
1.4.2 – A edição: série *La Zone*

O livro *La Zone* tem formato vertical, 15,5cm x 25cm, em capa dura. Possui 75 imagens sangradas que ocupam duas páginas, e cada grupo de imagens sequenciais é separado por poucas páginas de texto. O conteúdo dos textos, baseado na experiência de Guillaume Herbaut e Bruno Masi no local, não será considerado nesta pesquisa uma vez que apresentam uma importância secundária na narrativa. Além disso, o que nos interessa nesta pesquisa é refletir sobre os sentidos trazidos pelas imagens.

Nesse livro, Guillaume Herbaut constrói sua narrativa fotográfica, tendo como pano de fundo o contexto político, social e histórico de Chernobyl. Ao folhearmos o material, passeamos por imagens de corpos abandonados que se misturam com rastros de sangue, portas e paredes carcomidas, restos de roupas e papéis espalhados pelo chão, esqueletos de árvores, restos de helicópteros, partes de engrenagens da antiga usina e prédios abandonados. O livro mostra, contudo, que, mesmo em meio a esse cenário desolador de miséria social, algumas pessoas insistem em lá viver.

Muitos anos já se passaram após o acidente nuclear e o cenário dessas imagens continua sendo de total abandono e precariedade. Com grande liberdade documental, Guillaume Herbaut desenvolve nesse livro um trabalho fotográfico pleno de elementos simbólicos e alusões à catástrofe, que se reforçam na sucessão de imagens, como veremos.

Figura 5 - Capa dura e folha de rosto do livro *La Zone*

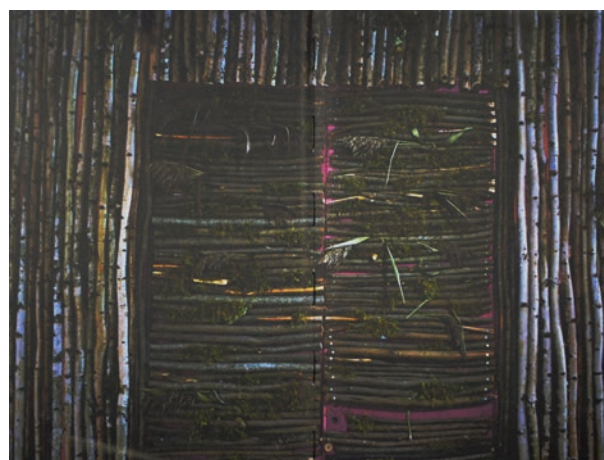
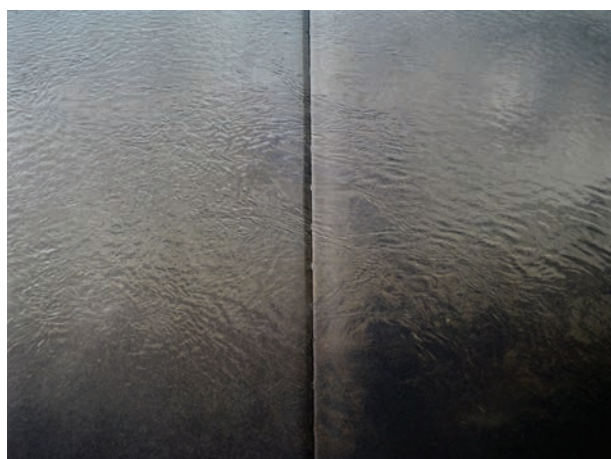


Fonte: arquivo pessoal

O livro *La Zone* se abre com imagens da natureza: primeiro, a imagem, em ângulo *plongée*, sangrada, de um rio de águas turvas toma toda a extensão das primeiras páginas duplas. Após uma página em que há um pequeno texto, entramos em uma floresta de coníferas, caminhamos com o fotógrafo por uma estrada de terra no meio da floresta. Em seguida, somos colocados diante de uma porta decorada, de forma singular, por madeiras e plantas. Estamos entrando na Zona proibida com o fotógrafo, que irá nos conduzir por esse território, encontrando pessoas, entrando em lugares, visitando a antiga usina e detectando o que sobrou do acidente.

No próximo capítulo, “No tempo das catástrofes e do trauma”, procuramos compreender o conceito freudiano de trauma, além de recorrermos aos leitores de Freud para refletirmos sobre as imagens de Guillaume Herbaut relacionadas ao trauma e à memória da catástrofe.

Figura 6 - Sequência de fotografias que abrem o livro *La Zone*.



Fonte: arquivo pessoal

Sequência de imagens do miolo do livro *La Zone* (2011)



LZ1



LZ2



LZ3



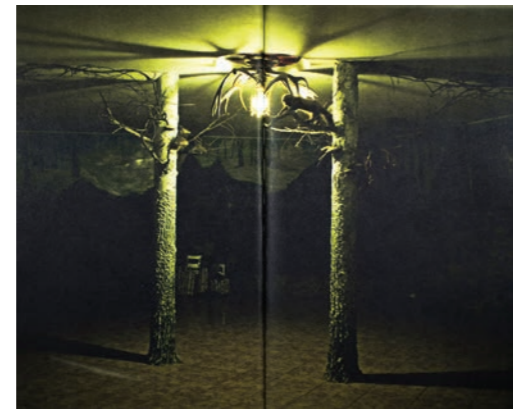
LZ4



LZ5



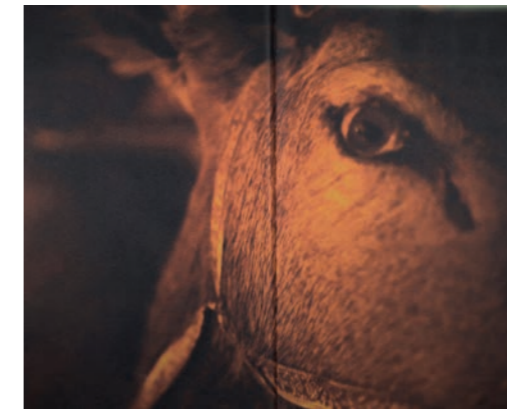
LZ6



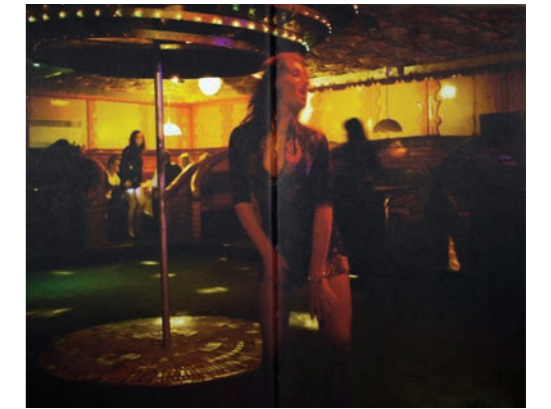
LZ7



LZ8



LZ9



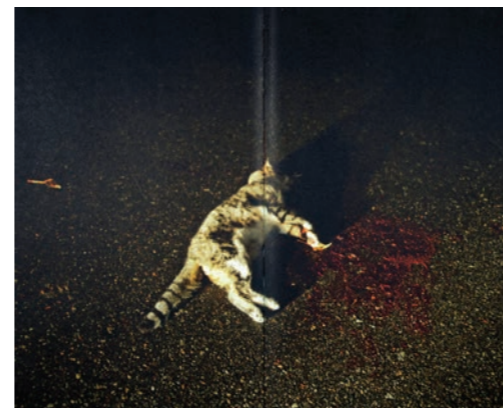
LZ 10



LZ 11



LZ 12



LZ 13



LZ 14



LZ 15



LZ 16



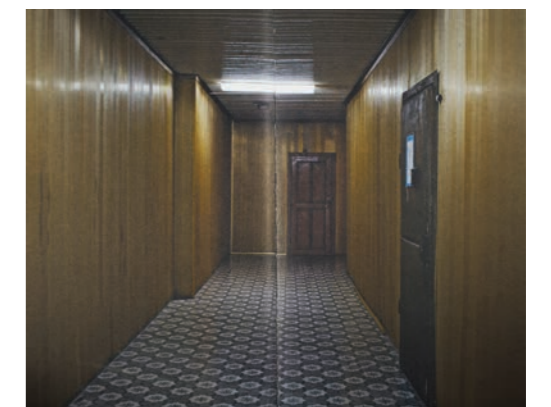
LZ 17



LZ 18



LZ 19



LZ 20

Sequência de imagens do miolo do livro *La Zone* (2011)



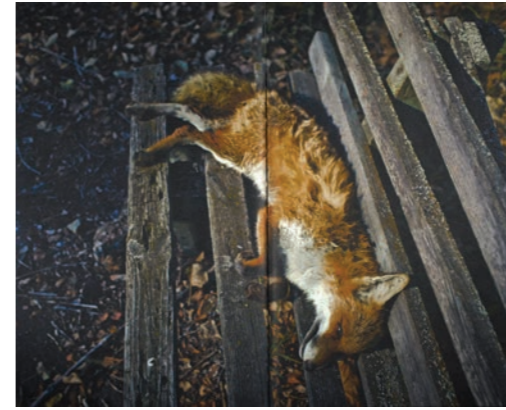
LZ21



LZ22



LZ23



LZ24



LZ25



LZ26



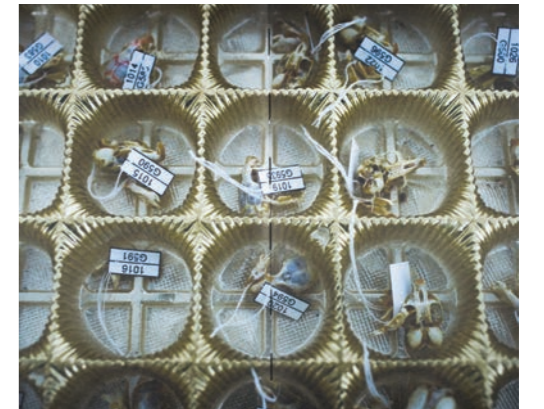
LZ27



LZ28



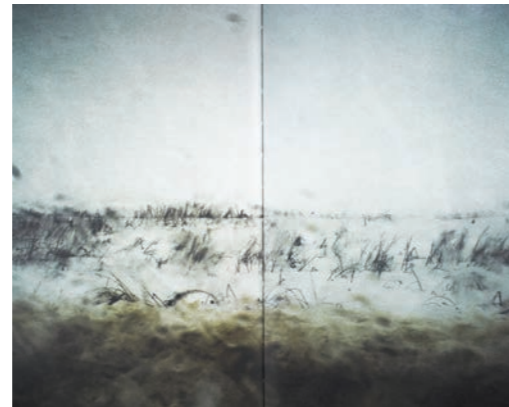
LZ29



LZ 30



LZ 31



LZ 32



LZ 33



LZ 34



LZ 35



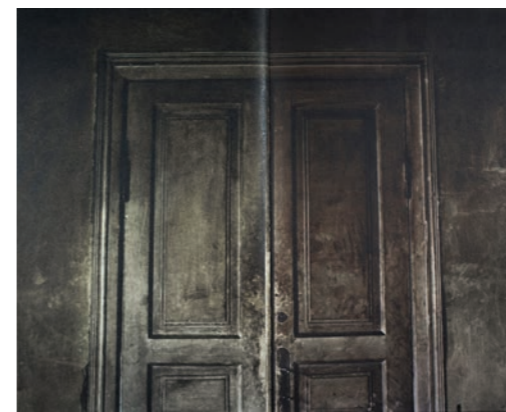
LZ 36



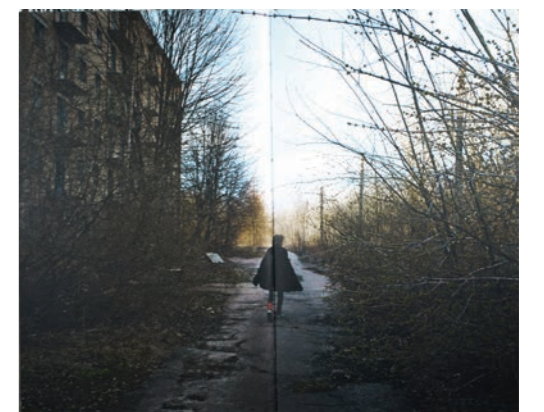
LZ 37



LZ 38



LZ 39



LZ 40

Sequência de imagens do miolo do livro *La Zone* (2011)



LZ41



LZ42



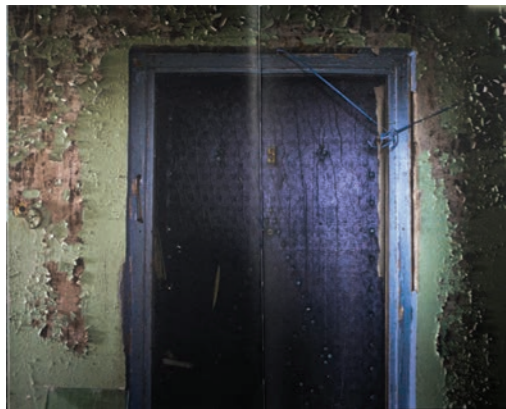
LZ43



LZ44



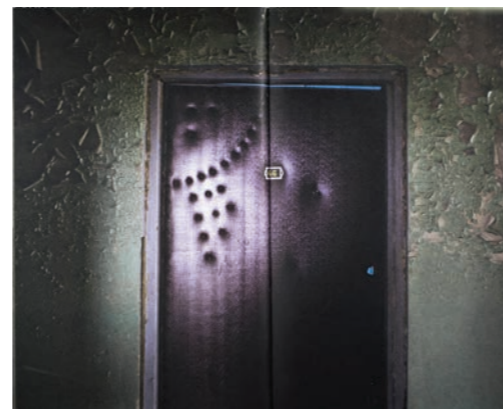
LZ45



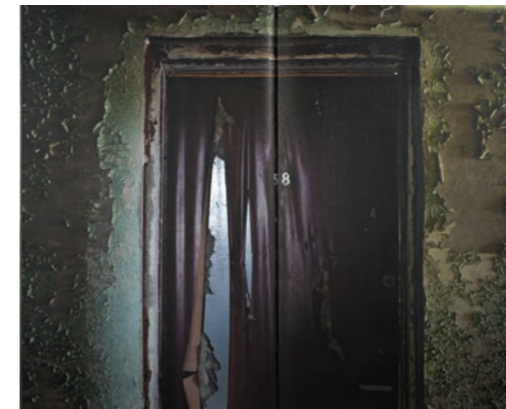
LZ46



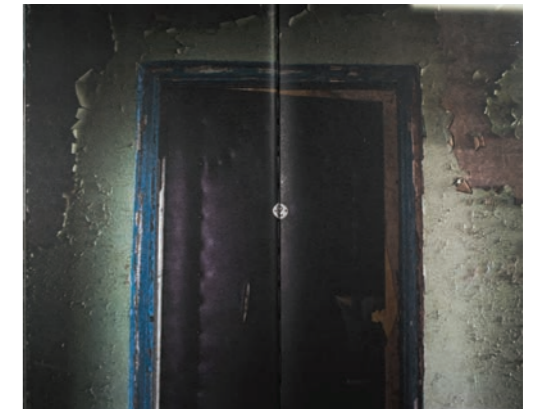
LZ47



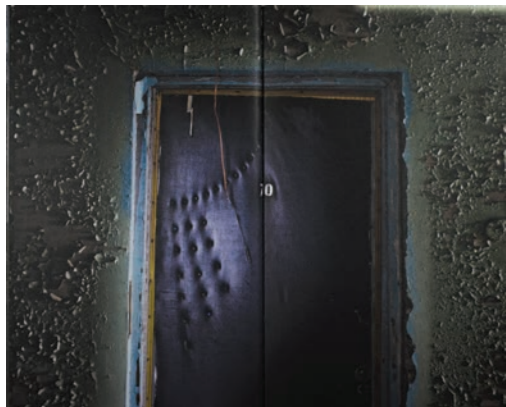
LZ48



LZ49



LZ 50



LZ 51



LZ 52



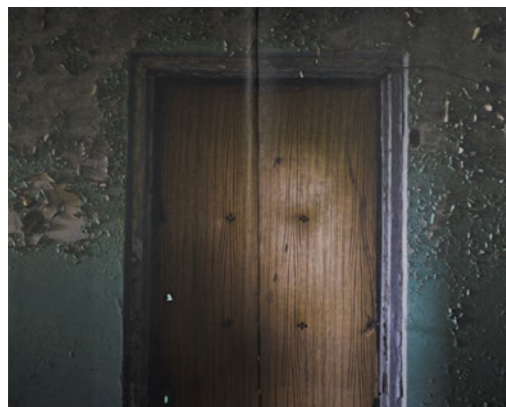
LZ 53



LZ 54



LZ 55



LZ 56



LZ 57



LZ 58



LZ 59



LZ 60

Sequência de imagens do miolo do livro *La Zone* (2011)



LZ61



LZ62



LZ63



LZ64



LZ65



LZ66



LZ67



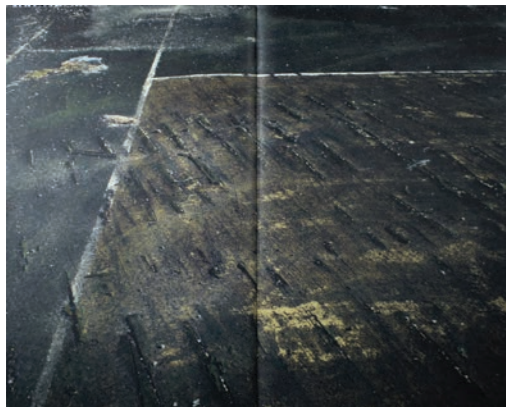
LZ68



LZ69



LZ 70



LZ 71



LZ 72



LZ 73



LZ 74



LZ 75

2. No tempo das catástrofes e do trauma

Vivemos em uma época em que as experiências traumáticas fazem parte do nosso dia a dia. Essa consciência dos traumas cotidianos vividos pelo homem moderno ganhou ainda mais força com a difusão global e imediata de imagens de catástrofes em diversas partes do mundo. A exploração irrestrita dos recursos do planeta apresenta suas consequências de forma drástica: secas, poluição, inundações, desastres ecológicos, violência e o aumento das desigualdades sociais. Diante da incapacidade política de reconhecimento dessa situação e da insegurança causada por ela, colocam-se em xeque os valores do mundo atual, e o momento clama por uma reflexão a respeito da relação entre o homem e o mundo.

Embora as reflexões filosóficas sobre o tema datem do século XVIII, podemos notar que a discussão não só se intensificou, como também houve uma mudança na definição do conceito de catástrofe. Em vez de ser tomada como um evento único e inesperado, a catástrofe passou a ser vista como parte do próprio real, como algo do cotidiano; o homem moderno estaria em permanente choque com o perigo. Já no século XIX, Baudelaire faz referências, em seus poemas, à onipresença e às consequências do choque da vida moderna sobre a literatura.

Walter Benjamin (1989), em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, teoriza sobre a produção literária moderna a partir do conceito freudiano de trauma. Partindo do ensaio de Freud *Além do princípio do prazer*, Benjamin determina em que medida a poesia de Baudelaire pode ser caracterizada como a arte de incorporar os choques e traumas em sua própria lírica. “De que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?” (BENJAMIN, 1989, p.110). A participação do fator do choque em cada uma das impressões vivenciadas reforçaria a sua presença no consciente, criando, assim, uma resistência. Os incidentes seriam, então, incorporados ao conceito de vivência. O autor considera a obra de Baudelaire como uma missão, pois o poeta insere a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico e toma como causa a reparar os choques.

Também em sua tese 9 do documento “Sobre o conceito de história”, escrita no início de 1940, Benjamin elabora uma definição do presente como catástrofe e vê o suposto progresso da civilização humana como inseparável da barbárie. Foi o contexto de guerra na Europa que inspirou Benjamin a produzir esse documento, no entanto, ainda hoje, ele suscita interesse, pois coloca questões relativas a toda a história moderna. A tese 9 toca profundamente na crise da cultura moderna e, de maneira profética, prenuncia as grandes catástrofes do século XX. Em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, Michael Löwy (2005) faz uma interpretação dessa tese, que nos permite também a compre-

ensão de situações contemporâneas, dada a universalidade e a atualidade do conceito de história.

Na tese 9, Benjamin dá um novo sentido à mitologia cristã, ao observar a pintura de Paul Klee, *Angelus Novus*, sobre a qual o filósofo projeta seus próprios sentimentos. Para interpretar essa tese, é preciso encontrar seu significado social e político, fazendo relações com outros escritos de Benjamin. Em direção contrária à filosofia hegeliana, que legitimava a ruína como etapa necessária da marcha da razão rumo ao progresso da humanidade, vários textos de Benjamin sugerem uma correspondência entre o progresso e a catástrofe que se repete infinitamente.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Na mitologia cristã, o imaginário básico da queda e da ascensão (crime-castigo, pecado-redenção) tem como subjacente a crença moderna e laica no progresso, na emancipação, no Estado como garantia de dignidade e felicidade humanas. De acordo com o imaginário cristão, o anjo é algo que se aproxima de Deus, mas, ao colocar esse novo anjo como emblema da História, vista como sedimentação de ruínas, Benjamin desconstrói a expectativa esperançosa no progresso. O Anjo da História não vê nem a salvação nem o progresso da humanidade, mas cidades destruídas numa sucessão interminável de catástrofes (ROSENFELD, 2006, p. 198).

Desconstruindo o *topos* cristão do anjo anunciador, Benjamin diz que o “anjo novo” é levado pela tempestade, independentemente de sua vontade, em direção à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras. A tempestade, vista como metáfora para o progresso, impele o anjo ao futuro, e ele não consegue parar para recolher os fragmentos e os destroços das catástrofes. Com os olhos arregalados, ele se afasta de algo que vê e que o aterroriza. Kathrin Rosenfield (2006, p. 198) destaca o grande poder sugestivo das metáforas nessa tese de Benjamin, que evoca os fragmentos de outros relatos míticos (babilônicos, judaicos, indo-europeus e greco-romanos), dando às imagens milenares uma atualidade singular.

Michael Löwy (2005) lembra que, em *Das Passagen-Werk*, Benjamin faz uma referência

ao pensamento de Engels, que compara o operário, forçado a repetir os movimentos mecânicos, ao personagem da mitologia grega, Sísifo, condenado à eterna volta da mesma punição. E, para Benjamin, não é só o operário, é toda a sociedade que, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição e parece condenada ao inferno (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p.90). Para Löwy, a resposta de Benjamin para deter o progresso, que deixa um rastro de ruínas, tem uma duplicidade religiosa e profana, pois ela evoca o Messias, que deverá, por meio da *Revolução*, livrar a humanidade da tempestade maléfica.

O choque traumatizante da vida moderna é também tratado por Walter Benjamin (1994) em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, em que o filósofo se refere ao choque provocado pelo cinema por sua dinâmica técnica e por suas sequências de imagens. Diferentemente de quando se está diante de um quadro, diante de uma tela de cinema, a contemplação não é possível. “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.” (BENJAMIN, 1994, p. 192). Para o espectador de sua época, a dinâmica das imagens do cinema tinha um efeito de choque, pois, segundo Benjamin, as deformações e catástrofes que o mundo visual sofre no cinema afetam nosso mundo na forma de psicoses, alucinações e sonhos.

A definição da realidade como catástrofe coloca em questão a própria noção tradicional de representação. O elemento da linguagem – tanto a palavra quanto a imagem – não daria conta da representação do choque cotidiano a que estaríamos sujeitos. Essa questão torna-se ainda mais complexa se considerarmos que a história do século XX é tida como cristalizada na barbárie e no trauma. A partir do evento da *Shoah* – a exterminação dos povos judeus na Europa, no século XX –, ganha ainda mais força o debate em torno da (im)possibilidade da representação de um evento que escapa à imaginação, devido a seu excesso. “O historiador da *Shoah* fica preso a esse duplo mandamento contraditório: por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘à altura’ do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.78). A tentativa de Saul Friedlander³⁰, diz Seligmann-Silva, de definir um limite para a representação do holocausto deságua na afirmação da falta de limites de seu objeto, pois se trata de um evento que vai além da nossa capacidade de imaginar e, conseqüentemente, de representar.

³⁰ A partir da década de 1990, cresce uma preocupação com a questão referente aos “limites da representação”. Seligmann-Silva (2000) faz referência à obra *Probing the limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, organizada por Saul Friedlander em 1992.

Considerando o caráter de *sem limite* do evento da *Shoah*, Seligmann-Silva (2000, p.79) busca inspiração na afirmação de Diderot, que aproxima a Poética Clássica do conceito de *sublime*, afirmando que a poesia possui algo de *a-discursivo*. No século XVIII, o conceito de *sublime* passou a ocupar um espaço dentro da reflexão estética tão importante quanto o conceito de *belo*. A força ofuscante do *sublime*, seu excesso, gera admiração e assombro que “anestesia”, obscurece a nossa capacidade de pensar. Seligmann-Silva busca também em Mendelssohn³¹ a ideia da impossibilidade de representação do sublime, que desdobra o *topos* bíblico da proibição da imagem divina. Em Kant, a ausência de limites é a marca central do sublime. E são, revolucionariamente, segundo Seligmann-Silva, os primeiros românticos alemães, Friedrich Schlegel e Novalis, que chamam atenção para a exposição do infinito (sem limite) como função mais apropriada para as artes do que para a filosofia. Schlegel (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p.81) afirma que “a necessidade da poesia nasce da impossibilidade da filosofia em expor o infinito”; essa exposição (do infinito) deve dar-se via símbolos. Essas ideias revolucionárias são refutadas pelo historicismo e pela crítica hegeliana do “subjetivismo romântico” e retomadas, mais tarde, por Nietzsche (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 81). A visão dos campos de concentração ou a experiência da *Shoah* – tema recorrente para vários teóricos do século XX – se aproximaria de algo como a luz ofuscante do *sublime*, dada a sua condição de evento sem limite.

Apesar da afirmação de muitos pensadores de que o holocausto deveria permanecer irrepresentável para não ser reduzido, em sua dimensão de horror, àquilo que as palavras ou as imagens são capazes de transmitir, Maria Rita Kehl afirma que o mal não é o irrepresentável, é aquilo para o qual as culturas precisam inventar um lugar simbólico. Tudo é passível de representação, independentemente do fato de não haver nenhum objeto ou fragmento de real que se deixe representar por inteiro. “Toda representação evoca, não só a ausência da coisa, mas também a distância que a separa da coisa; toda representação contém seu traço de saudade e seu resto de silêncio – de algo que já não está, de algo que nunca se entregou inteiro à simbolização”. (KEHL, 2000, p. 140-142). Essa posição é compartilhada por Andreas Huyssen, Michel Poivert e Didi-Huberman, como veremos mais adiante.

Geoffrey Hartman (apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 83) introduz um novo ponto de vista sobre a questão da irrepresentabilidade da *Shoah*, denominada por ele de “virada kantiana” da questão. Ele afirma que não se trata de refletir sobre a possibilidade de representação daquela realidade, deve-se antes colocar em questão a possibilidade mesma de experienciá-la, pois ela escapa a

³¹ Mendelssohn (1729-1786)

todas as nossas referências, ela é sem igual (HARTMAN apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p.83). Como afirma Shoshana Felman (2000, p. 18), trata-se de “eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais”. A proposição de Hartman é também um retorno à noção freudiana de trauma, um dos conceitos-chave da psicanálise e que se tornou indispensável para a compreensão do sujeito moderno e suas mazelas.

De acordo com Freud (1976a, p.325) o trauma está relacionado à incapacidade de lidar com uma experiência cujo afeto é excessivamente intenso. Ele vem em decorrência de eventos violentos, inesperados ou arrebatadores, que vão além dos limites da nossa percepção e que provocam, no psiquismo, num período curto de tempo, estímulos intensos demais para serem absorvidos e elaborados, tornando essa experiência *algo sem forma*. Apesar de ligado a uma experiência, o acontecimento traumático já não pode ser resgatado em um relato, pois o confronto com a morte ocorre subitamente demais para ser compreendido pela consciência. Algo visto, vivido ou percebido fica como um sinal de que um limite foi ultrapassado. Sérgio Laia (2015) destaca a importância da expressão lacaniana “brutalidade opaca da vida” – recortada de uma passagem de *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente* –, a relação com o trauma.

O trauma é o “que aparece da vida perante ela mesma como significante em estado puro, que não pode, de maneira alguma, articular-se nem se resolver”, ou seja, é o que vem da “vida aprendendo-se numa horrenda percepção dela mesma, em sua estranheza total, em sua *brutalidade opaca*, como significante puro de uma existência intolerável para a própria vida, a partir do momento em que ela se afasta dele”. (LACAN apud LAIA, 2015, p.69).

Segundo Freud (1975, p. 93), em *Moisés e o monoteísmo – Esboço de psicanálise e outros trabalhos* (1937-1939), o trauma resulta ou de “experiências sobre o próprio corpo do indivíduo ou de percepções sensoriais, principalmente de algo vivido ou ouvido”. Essas experiências ou impressões são marcantes e se tornam “esquecidas”, latentes, resultando em perturbações posteriores, como a compulsão e a repetição da cena traumática. A experiência traumática tem um efeito paradoxal, pois a visão mais direta de um evento provoca uma inabilidade em conhecê-lo; a experiência vivida ultrapassa a nossa capacidade de percepção e compreensão (KEHL, 2000, p. 111).

A teoria freudiana do trauma teve como base a experiência e os efeitos da guerra. Em sua conferência XVIII – *Fixação em traumas – o inconsciente* – Freud (1976a) observou o aumento de casos de pacientes com o que definiu como “neuroses traumáticas” decorrentes da guerra ou de acidentes alarmantes com vítimas fatais. Ele diferencia as *neuroses traumáticas* das *neuroses espontâneas*, tratadas pela análise, mas insiste na existência de uma relação entre elas, qual seja a fixação no passado

ou em uma determinada parte do passado. No caso das neuroses traumáticas, existe uma fixação no momento do acidente traumático. É como se esses pacientes estivessem ainda vivendo a situação traumática, “enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada” (FREUD, 1976a, p. 61).

Traumática é, segundo Freud (1976a), uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal, resultando em perturbações permanentes. O acontecimento traumático pode abalar os alicerces da vida de uma pessoa e provocar o abandono do interesse pelo presente e pelo futuro, a ponto de a pessoa manter-se absorvida na concentração mental no passado.

Freud mostra que o evento traumático, mesmo quando coletivo, ressoa de modo único e particular em cada sujeito. Convocado a emitir parecer sobre o estado psíquico dos soldados austríacos que retornavam das batalhas atormentados pela experiência da guerra, ele aconselha que fosse dado aos jovens, então tratados cruelmente por meio de eletrochoques, o tratamento adequado a um ser de linguagem: falar sobre seu sofrimento para responder ao trauma (FUKS, 2015). A psicanálise oferece, assim, uma possibilidade de inscrição do trauma, levando o sujeito, afetado em sua sensibilidade, a transformar a própria força traumática em ato de palavra.

O conceito de trauma, desenvolvido por Freud ao longo dos anos, não tem uma definição unívoca. Em artigo escrito com o médico Josef Breuer – *Estudos sobre a histeria* –, Freud (1998) se refere às pacientes que teriam vivido experiências de dor que ficaram inscritas em suas psiques. Ele define essas memórias traumáticas como uma espécie de corpo estranho no paciente e afirma que os histéricos “sofrem, antes de mais nada, de reminiscências”³². O encontro marcante com uma realidade específica, o período de latência após o evento até o momento da manifestação da doença e o traumatizado como vítima de uma memória estranha são ideias aí desenvolvidas que permanecerão no conceito posterior de trauma. Mas o interesse original de Freud reside no cunho sexual das memórias do traumatizado, que dá origem à “teoria da sedução”, substituída posteriormente por “fantasia de sedução”, após concluir que as narrativas das pacientes seriam frutos de fantasia. Essa teoria é contestada mais tarde por Sándor Ferenczi, como veremos adiante.

Finalmente, nos anos 1920, Freud se dedica à especulação acerca das tendências destrutivas inerentes à condição humana. A noção de trauma está ligada não só a uma patologia, mas a um enigma que diz respeito à relação da psique com a realidade. Os acidentes de guerra dão a Freud os

³² Apesar de essa afirmação ter sido publicada em 1895 no citado ensaio, ela aparece na versão de 1998 de *Além do princípio do prazer*, p. 16.

fundamentos para sustentar a hipótese da pulsão, que o leva a reelaborar o conceito de trauma como pulsão de morte. Trauma tem origem no grego e significa etimologicamente “ferida”. Não se trata de um conceito que simplesmente se coloca na continuidade do choque e que já servia para explicar essa violência da vida moderna. O trauma, como algo inerente à própria constituição do aparelho psíquico, indicaria a nossa relação com uma força desestruturante que vem de dentro de nós, derivando de “impulsos” ou “pulsões”. O trauma, como marca do indivíduo moderno, é, então, algo decorrente tanto dos ataques do mundo externo como do próprio mundo interior de cada sujeito, que tem o seu eu constantemente posto à prova por esses ataques.

Com as situações de guerra vividas na Europa, no século XX, as neuroses traumáticas passam a ser estudadas ao lado das neuroses de guerra, consequências de situações que provocam o susto e o medo, elementos que desencadeiam o trauma. Em sua obra, escrita em 1920, *Além do princípio do prazer*, Freud esclarece:

A “angústia” descreve um estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido. O “medo” exige um objeto definido de que se tenha temor. “Susto”, contudo, é o nome que damos ao estado em que alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, dando-se ênfase ao fator da surpresa. (...) [na angústia] existe algo que protege o seu sujeito contra o susto e, assim, contra as neuroses de susto. (FREUD, 1998, p. 16).

Quando a preparação angustiosa falha, somos surpreendidos e tomados pela situação traumática. Ocorre, então, o que Freud denomina de “fixação no momento do trauma”(1976a). Daí os sonhos do traumatizado serem caracterizados por uma volta à situação traumática, na qual ele acorda em outro susto, numa tentativa atrasada, e sempre condenada ao fracasso, de aparar o agente do trauma.

Um acontecimento como um trauma externo, explica Freud (1998, p. 38), provoca um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e coloca em movimento todas as medidas defensivas possíveis. O princípio de prazer, que é uma tendência da mente, é posto fora de ação, e o aparelho mental é inundado com grandes quantidades de estímulos. Sonhos típicos dos traumáticos constituem-se na reprodução da catástrofe que os atingiu e procuram recuperar o domínio sobre o estímulo, desenvolvendo a angústia, cuja omissão se tornou a causa da neurose traumática.

Mesmo sendo uma tendência da mente, o princípio de prazer é substituído, em algumas situações, pelo *princípio de realidade*, que coloca em jogo os instintos de autopreservação do ego. O *princípio de realidade* adia a satisfação, mas a tolerância temporária do desprazer é somente uma

etapa no caminho para o prazer. Para ilustrar essa afirmação, Freud observa, em uma de suas experiências, o modo como uma criança de um ano e meio lidava com o afastamento temporário da mãe, efetuando uma espécie de compensação, por meio de um jogo que consistia em fazer desaparecer um carretel de madeira, arremesando-o para depois puxá-lo novamente e fazê-lo reaparecer. Essa era uma forma de compensação pelo fato de, com isso, a criança permitir a mãe ir embora sem protestar, criando um jogo de desaparecimento e retorno, acompanhado de uma expressão de prazer. Baseando-se nessas observações, assim como no comportamento de homens e mulheres, Freud (1998, p. 26-29) afirma que existe na mente uma compulsão à repetição que ultrapassa o princípio do prazer. Essa compulsão é uma manifestação do poder do reprimido inconsciente, e a resistência do ego evita o desprazer que seria produzido pela liberação do reprimido.

O que Freud denomina de “compulsão à repetição”, percebido tanto no caso dos traumatizados como nos jogos infantis de substituição da dor pelo prazer, está associado a uma pulsão de morte. O princípio do prazer parece servir ao instinto de morte, diz Freud, e as nossas pulsões sexuais (a libido) estão submetidas à pulsão de morte.

O psicanalista húngaro Sándor Ferenczi, contemporâneo de Freud, contesta a noção freudiana de trauma como parte de nosso aparelho psíquico, afirmando que são sempre conflitos reais com o mundo exterior que são traumáticos e têm um efeito de choque. Para Ferenczi (2011, p. 125), o “choque” é equivalente à aniquilação do sentimento de si, da capacidade de resistir, agir e pensar com vistas à defesa de si mesmo”. Segundo o psicanalista, a palavra *Erschütterung* (choque, comoção psíquica) é derivada de *Schutt*, que quer dizer restos, destroços - e está ligada ao conceito de desmoronamento, de perda de sua *forma* própria. O choque, ou comoção psíquica – que pode ser puramente física, puramente moral ou então física e moral –, é algo que acontece subitamente e é precedido pelo sentimento de segurança. Aquele que está seguro de si e tem confiança no mundo circundante é surpreendido pela decepção, e a sensação de segurança se perde de forma súbita. A tentativa de defesa e a capacidade de resistir, nos casos de choque, existem no primeiro momento, mas são tão frágeis que são logo abandonadas. Um choque inesperado tem o efeito de um anestésico, afirma Ferenczi (2011), que parece ser produzido pela suspensão da atividade psíquica e a instauração de um estado de passividade desprovido de qualquer resistência. Essa paralisia inclui a suspensão da percepção e do pensamento e a falta total de proteção. Não há defesa possível diante de algo que não é possível perceber. Se não é possível a percepção, as origens da comoção são inacessíveis pela memória. (FIRENCZI, 2011, p. 130).

A consequência do traumatismo consiste no sentimento de incapacidade de adaptar-se à situação de desprazer. Sem esperança de salvamento, o desprazer cresce e exige uma válvula de escape, que é oferecida, muitas vezes, pela autodestruição. A destruição da consciência – o mais fácil de se destruir em nós – acarreta uma desorientação psíquica. Como válvula de escape, essa desorientação causa uma suspensão da percepção mais ampla do mal, em particular do sofrimento moral – “eu não sofro mais, quando muito uma parte do meu corpo”- e cria também uma formação nova de realização de desejo a partir dos fragmentos, no nível do princípio de prazer. (FIRENCZI, 2011, p. 127).

Ferenczi (2011) diz que a observação detalhada da relação entre a história pessoal do paciente e os conteúdos oníricos evidencia que o que se define como *restos diurnos*³³ (ou restos de vida no sonho), são, de fato, sintomas de repetição de traumas. Para ele, a tendência à repetição na neurose traumática tem uma função útil, na medida em que conduz o trauma a uma resolução. Essa é, em parte, uma contestação ou uma reelaboração da afirmação de Freud (2012), que diz, em *A interpretação dos sonhos*, que a única função do sonho é a transformação em realização de desejo dos restos diurnos desagradáveis que perturbam o sono. De acordo com Ferenczi (2011), antes de o sonho ser a realização de desejo ou o produto mecânico da pulsão de repetição, é uma tentativa de levar os acontecimentos traumáticos a uma solução. Essa afirmação parte da experiência do psicanalista com sonhos de suas pacientes; em que ele constatava, no “sonho primário”, uma repetição traumática-neurótica, considerando o “sonho secundário” como o domínio parcial da repetição.

Os sonhos de angústia e os pesadelos são realizações de desejo imperfeitamente ou a custo conseguidas, mas não se pode desconhecer seu atrativo no trabalho de deslocamento parcialmente realizado. Por conseguinte, os restos do dia e da vida são impressões psíquicas tendentes à repetição, não resolvidas nem dominadas, inconscientes e que, talvez, jamais foram conscientes, as quais surgem mais nas condições do sono e do sonho do que em estado vígil, e exploram para seus fins a capacidade de realização de desejo do sonho. (FERENCZI, 2011, p. 128-129)

A noção de trauma tem em si, como vimos, a ideia de um período de latência entre o evento originário e a manifestação dos sintomas. As impressões vividas tornam-se esquecidas, latentes, e o paciente não consegue sair da “fixação no trauma”. Segundo Freud (1975), as impressões traumáticas se inscrevem com traços ambíguos, e seus efeitos são marcados simultaneamente por reações que ele denomina de *positivas e negativas*. No primeiro caso, a “fixação no trauma” é uma tentativa de colocar o trauma em funcionamento novamente, recordar a experiência traumática esquecida, de

³³ *Restos diurnos* é uma expressão que está presente na obra *A interpretação dos sonhos*, de Freud (2012).

revivê-la, como uma *compulsão à repetição*. As reações negativas, ao contrário, são tentativas de não recordar e não repetir o trauma esquecido. Nesse caso, a “fixação no trauma” vem em forma de reações defensivas, ocorrem evitações do tipo fobias e inibições (FREUD, 1975, p. 94-95).

Numa clara alusão às doenças infecciosas, Freud (1975) aponta para a presença de um “período de incubação”, o tempo decorrido entre o acidente e o primeiro aparecimento dos sintomas. A neurose traumática se manifesta, muitas vezes, como um efeito retardado do trauma. Ele estabelece uma fórmula para o desenvolvimento de uma neurose:

Trauma primitivo – defesa – latência – desencadeamento da doença neurótica – retorno parcial reprimido: tal é a fórmula que estabelecemos para o desenvolvimento de uma neurose. O leitor é agora convidado a dar o passo de supor que ocorreu na vida da espécie humana algo semelhante ao que ocorre na vida dos indivíduos, de supor, isto é, que também aqui ocorreram eventos de natureza sexualmente agressiva, que deixaram atrás de si consequências permanentes, mas que foram, em sua maioria, desviados e esquecidos, e que após uma longa latência entraram em vigor e criaram fenômenos semelhantes a sintomas, em sua estrutura e propósito. Acreditamos que podemos adivinhar esses eventos e nos propomos demonstrar que suas consequências semelhantes a sintomas são os fenômenos da religião. (FREUD, 1975, p. 99-100).

No artigo *O Recalque*, Freud (2004) esclarece o conceito de *verdrängung*, que é traduzido em algumas versões como “recalque” e, em outras, como “repressão”. Segundo o psicanalista, uma pulsão que acaba de brotar (*Triebregung*) pode encontrar, ao longo de seu percurso, resistências que impeçam sua ação. Ela, então, entra em estado de *recalque*, cuja essência consiste em repelir algo para fora do consciente e de mantê-lo afastado deste. Uma impressão do passado é retida em traços mnêmicos inconscientes, é esquecida e reaparece após algum tempo.

Considerando que a satisfação pulsional é sempre prazerosa, de acordo com Freud (2004), é preciso supor que, em circunstâncias especiais, algum tipo de processo pelo qual um prazer foi obtido a partir da satisfação de uma pulsão seja transformado em desprazer. É aí que surge o recalque. “Uma condição para que ocorra o recalque é que a força que causa o desprazer se torne mais poderosa do que aquela que produz, a partir da satisfação pulsional, o prazer” (FREUD, 2004, p. 178). A partir de uma experiência traumática que leva ao processo de repressão ou recalque, o ego recusa a satisfação, porque pode reconhecê-la como um perigo.

O ego desvia o perigo pelo processo da repressão. O impulso instintual é, de alguma maneira, inibido, e esquecida sua causa precipitante, com suas percepções e ideias concomitantes. Isso, contudo, não constitui o fim do processo: o instinto ou reteve suas forças ou as reúne novamente ou é redespertado por alguma nova causa precipitante. Logo após, ele renova sua exigência, e, como o caminho à satisfação normal lhe permanece fechado pelo que podemos chamar de cicatriz da repressão, alhures, em algum ponto fraco, ele abre para si outro caminho ao que é conhecido como satisfação substitutiva, que vem à luz como sintoma, sem a aquiescência do ego mas também sem sua compreensão (FREUD, 1975, p.150-151).

Esse mecanismo do recalque só se torna acessível a partir de seus efeitos, pois ele cria uma formação substitutiva e deixa sintomas atrás de si. Como vimos, o que é esquecido não se extingue, é apenas recalcado ou reprimido, está no inconsciente³⁴, mas mantém um esforço, uma pressão contínua para abrir caminho até a consciência. Portanto, o recalque, inicialmente bem-sucedido, não se mantém. Ele retorna através das formações substitutivas e dos sintomas, que são indícios do *retorno do recalcado* (FREUD, 2004, p. 183). Os sintomas tornam-se sintomas porque forçam o caminho até a consciência, mas os motivos predeterminantes, as conexões inferidas pelo trabalho da interpretação são inconscientes e só se tornam conscientes pelo trabalho da psicanálise.

Também no coletivo, uma impressão do passado é retida em traços mnêmicos inconscientes. Em *Moisés e o monoteísmo – Esboço de psicanálise e outros trabalhos*, Freud (1975) identifica, na história primeva, algo como um inconsciente dos povos, que marcaria a cultura. Ele aponta, nas doutrinas e rituais religiosos, fixações na história antiga da família e sobrevivências dela, além de revivescências do passado e retornos, após longos intervalos, daquilo que fora esquecido. (FREUD, 1975, p. 104).

Certas partes do reprimido, havendo escapado ao processo de repressão, podem permanecer acessíveis à memória e ocasionalmente emergir na consciência, mas, quando isso acontece, se encontram isoladas, como corpos estranhos sem conexão com o restante. (FREUD, 1975, p. 115). Cabe ao trabalho analítico fazer as conexões e trazer essas inscrições à sua legibilidade. Ao sugerir como tratamento aos soldados vítimas de neuroses de guerra que a força traumática fosse transformada pela palavra, Freud faz uma prefiguração da testemunha, figura que se torna paradigmática no século XX.

A questão da importância do testemunho em situações traumáticas é apontada por Daniel Kupermann, em seu ensaio “*A desautorização*” em *Ferenczi: do trauma sexual ao trauma social*. Dentre as condições necessárias para a simbolização dos excessos e para a elaboração psíquica das feridas sofridas, está a presença sensível do semelhante. Para Kupermann (2015), a concepção de trauma intrapsíquico, que foi a base da psicanálise dos anos 1920, não contribuiu especialmente para a compreensão do contexto histórico-cultural da sua produção. Ele chama a atenção para o fato de que

³⁴ O inconsciente é o círculo maior que abrange em si o círculo menor da consciência; tudo o que é consciente tem um estágio prévio inconsciente, enquanto o inconsciente pode permanecer nesse estágio e ainda assim reclamar o valor pleno de uma produção psíquica. O inconsciente é o psíquico propriamente real, tão desconhecido para nós segundo sua natureza interna quanto o real do mundo externo; ele nos é apresentado pelos dados da consciência de maneira igualmente tão incompleta quanto o mundo externo pelas informações de nossos órgãos sensoriais. (FREUD, 2012, p. 640)

as concepções de Freud sobre o trauma já indicavam que “na construção da cena traumática, o outro está no lugar de agente provocador (seja em ato, seja em fantasia)” (KUPERMANN, 2015, p. 39). Kupermann destaca as contribuições de Sándor Ferenczi, que representa um marco inaugural decisivo para os estudos dos traumas sociais, no final dos anos 1920, ao realçar a importância da alteridade na produção de experiências traumáticas. Com isso, Ferenczi, que atua como médico do exército húngaro no *front* da Primeira Guerra Mundial, atribui um novo estatuto às situações de violência promovidas no campo social. Ferenczi (apud KUPERMANN, 2015, p. 39) indica que:

O não reconhecimento por parte do outro da narrativa de sofrimento de um sujeito em condição de vulnerabilidade implica uma “desautorização” da sua experiência (e do seu testemunho) no campo social, sendo esta “desautorização”, ela mesma, primordial na constituição do trauma.

Na leitura da teorização sobre o traumatismo em Ferenczi, Kupermann (2015) explica que o trauma ocorreria em dois tempos entrelaçados, porém distintos: o tempo da violação de um sujeito pelo outro e o tempo da “desautorização” de seu testemunho, o mais decisivo e o mais funesto para a constituição da cena traumática. O que Ferenczi descreve como o segundo tempo do trauma está relacionado à negação do acontecimento traumático, à afirmação de que não aconteceu nada, de que não houve sofrimento; é isso, sobretudo, o que torna o traumatismo patogênico. Kupermann (2015) utiliza o termo “desautorização” para traduzir a palavra original em alemão, *Verleugnung*, pois considera que esse termo enfatiza a dimensão de desapropriação subjetiva promovida no sujeito em estado de vulnerabilidade pelo encontro traumático. O trauma adquire, só depois do acontecimento, uma nova forma de causalidade e temporalidade históricas.

Portanto, que o chamado primeiro tempo do trauma não seria, em si mesmo, necessariamente desestruturante, uma vez que o encontro com o outro pode proporcionar o suporte suficiente para que o sujeito elabore a violação sofrida. A desagregação psíquica adviria quando, justamente, aquele que testemunha encontra o abandono, na forma da desautorização da sua tentativa de produzir uma versão própria para aquilo que foi vivido como injúria (KUPERMANN, 2015, p. 42).

Se a concepção de trauma social, definida por Ferenczi, sugere que o segundo tempo traumático é muitas vezes mais nocivo do que o primeiro, perpetuar o silêncio das vítimas e negar a elas a possibilidade de elaboração psíquica do evento que provocou o sofrimento seria contribuir para a perpetuação do trauma. Assim, a noção de trauma social atualizaria não só o problema dos limites do representável, como colocaria em questão o problema dos limites do testemunho.

Lucíola Freitas de Macêdo (2014) dedicou sua pesquisa à obra testemunhal de Primo

Levi, químico de formação, que se tornou escritor após ter sido libertado do campo de concentração de Auschwitz. Ela afirma que Levi, ao inventar a si mesmo como “narrador narrado”, mostra-nos que o real, ainda que tomado como “matéria-prima” da escrita, não é o real puro, mas um real fígado em meio a reminiscências, desejos, lembranças e fantasias. (MACÊDO, 2014, p. 45-46).

O conceito psicanalítico de trauma contribuiu para a problematização da impossibilidade de um acesso direto ao “real”, que, compreendido na chave freudiana, é o que resiste à representação. Aproximamo-nos, nesse ponto, de Lacan, para quem o encontro com o real é sempre traumático, pois o real é o impossível. Por ser fundamentalmente traumático, esse encontro deixa marcas indeléveis.

O Real não é objeto de definição, mas de evocação. Aparece no discurso enquanto comanda o desconhecimento. Sempre “fora do jogo” no ato psicanalítico, “fora do jogo” especular do imaginário, o real tem a ver com a falta-a-ser, com a ruptura fundamental, com a operação significante e o desejo. O real escapa à simbolização e se situa à margem da linguagem. O primeiro efeito do real, também inacessível, é o objeto do desejo como lugar de uma falta impossível de ser preenchida, produzida como resto, como desperdício, como algo caído que seduz e engendra a busca. O Real é, portanto, o informe, o que sempre aparece construído precariamente, falsamente: é impossível. O Real, diz Lacan, é sempre sem fendas... e não há meio de apreendê-lo a não ser por intermédio do simbólico (VALEJO; MAGALHÃES, 1991, p. 116).

As elaborações de Lacan (1985) sobre o trauma e sua relação com a repetição indicam que o circuito da repetição é desencadeado pelo acontecimento traumático. Há aí a ideia de um núcleo que seria alvo de retornos incessantes da cadeia significante, numa tentativa de significar e assimilar o que seria inassimilável. Esse núcleo impossível se inscreve como restos sintomáticos.

O argumento do psicanalista é que o desejo se articula com a falta do objeto. O objeto não é nunca algo que o sujeito tem diante de si, mas sim uma falta que retorna e se repete por meio das transformações do objeto. No lugar do recalçamento, a sublimação apareceria como recurso à satisfação da pulsão, como modo paradoxal de satisfação, pois o objeto da pulsão, que satisfaria o sujeito, não está lá. A satisfação viria não do objeto em si, mas do trajeto, da repetição (LACAN, 1985). Também em *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, Lacan (1988) utiliza a metáfora do ciclo dos planetas para definir o real como o que retorna sempre ao mesmo lugar. O núcleo em torno do qual os planetas giram é o não absorvível. A partir da ideia de um núcleo impossível, o psicanalista situa a repetição em relação ao real, que é o impossível de simbolizar-se ou de reduzir-se por meio da operação significante.

A noção de real como trauma levou Lacan (1985) a conceber a realidade como *unterlekt*, *untertragen*, traduzido em francês pelo termo ambíguo *souffrance*, que quer dizer sofrimento e está

ligado também à ideia de paciência, de espera de algo indeterminado, que permanece em suspensão (*qui reste en suspens*). “A realidade está lá em *souffrance*, lá esperando” (LACAN, 1985, p. 57). Há, na espera, um sofrimento. Estamos na vida à espera do indeterminado, do desconhecido, vivemos em estado de angústia, aquele estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, como descrito por Freud (1998), pois para o psicanalista, a vida tem como objetivo a própria morte.

A noção de real como trauma parece estar alinhada à de pulsão de morte, formulada por Freud. “A pulsão de morte é o real na medida em que ele só pode ser pensado como impossível..., e o fato de a morte não poder ser pensada é o fundamento do real”. (LACAN, 2007, p. 121).

Em “*O Seminário, Livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*”, Lacan (1985) convoca a “*tiquê*”, de Aristóteles, para designar o caráter contingente e traumático do real, pois a “*tiquê*” seria da ordem de um encontro com o real, que funcionará como mola da repetição.

A função da *tiquê*, do real como encontro – o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso – se apresenta primeiro, na história da psicanálise, de uma forma que, só por si, já é suficiente para despertar nossa atenção – a do traumatismo. (LACAN, 1985, p. 57)

Lacan (1985) define duas modalidades de repetição: por um lado, a ordem simbólica e o retorno dos significantes comandados pelo princípio do prazer, que ele denomina de “*autômaton*”. Por outro, há um encontro faltoso com o traumatismo, que se dará “como por acaso”. Nesse funcionamento do significante, Lacan chama de “função do real na repetição” a *tiquê*, sua função acidental e inassimilável (LACAN, 1985, p. 57).

Para nomear esse real experimentado sob a forma do impossível de dizer, o psicanalista cunha o neologismo *troumatisme*. O real é visto como trauma, como *trou* e furo no simbólico, do qual se pode extrair, paradoxalmente, um fragmento, um caroço, um pedaço do real. Para Lacan (2007, p.31), “a linguagem está ligada a alguma coisa que no real faz furo”. “É por essa função de furo que a linguagem opera seu domínio sobre o real”. (LACAN, 2007, p. 31). O furo fundamental é proveniente do simbólico e de uma *ex-sistência* que, por sua vez, pertence ao real e é inclusive sua característica fundamental. (LACAN, 2007, p.36). Segundo o psicanalista, o trauma é um buraco no interior do simbólico³⁵, que é colocado como um sistema de representações por meio das quais o sujeito quer

³⁵ Jacques Lacan se refere ao simbólico na troca analítica (sintomas reais ou atos falhos) como símbolos organizados na linguagem, portanto funcionando a partir da articulação do significante e do significado, que é equivalente da própria estrutura da linguagem (LACAN, 2005, p. 23). O que dá fundamento à categoria do simbólico é a noção de cadeia significante. Segundo Lacan (2005), “o homem está engajado num jogo de símbolos, num mundo simbólico” (KAUFMANN, 1996, p. 474).

encontrar a presença de um real.

O simbólico inclui aí tanto o sintoma em seu envoltório formal quanto aquilo que não chega a fazer sintoma, ou seja, esse ponto de real que permanece exterior a uma representação simbólica, quer ela seja sintoma ou fantasia inconsciente. Ele permite figurar o real em «exclusão interna ao simbólico». “Assim, o sintoma pode aparecer como um enunciado repetitivo sobre o real [...] O sujeito não pode responder ao real a não ser fazendo dele sintoma. O sintoma é a resposta do sujeito ao traumático do real”. Esse ponto de real, impossível de se absorver no simbólico, é a angústia entendida num sentido generalizado, que inclui a angústia traumática (LOURENT, 2014)³⁶.

Em sua leitura da escrita traumática de Primo Levi, Lucíola Freitas de Macêdo (2014) chama atenção para o significante presente na obra do escritor: “*Wstawac*”! (Levanta-te!), ordem dada todos os dias, antes do amanhecer, pelo oficial nazista, em Auschwitz. Macêdo identifica “*Wstawac*” na obra de Levi como significante-carço, que atravessa os limiares entre o tempo do confinamento e o tempo da liberdade. O real e sua iteração irrompem no pesadelo de repetição por meio de uma reminiscência e esbarra em um “pedaço do real”³⁷, índice de choque entre o significante e o corpo. O significante “*Wstawac*” desencadeará o pesadelo e terá como consequência, não um efeito de sentido, mas um efeito de “demasiadamente real”, um efeito de furo (MACÊDO, 2014, p. 257-259). “Sendo o real desprovido de sentido, não estou certo de que o sentido desse real não poderia se esclarecer ao ser tomado por nada menos que um *sinthoma*” (LACAN, 2007, p.131).

Ao que parece, o conceito lacaniano de *troumatisme*, como efeito de furo no real traumático, se aproxima, de certa forma, do conceito de *punctum*, que Roland Barthes desenvolve em *A câmera clara*, publicado em 1980. Barthes encontra, no latim, a palavra *punctum*, que, justamente, designa a ferida, a picada, uma marca feita por um instrumento pontudo, pequeno buraco, furo. Ele se refere a algo que vem da fotografia como uma flecha a transpassar seu olhar, mas que está além da intenção do fotógrafo. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). Assim como o significante “*Wstawac*”, que aparece no poema rememorativo de Primo Levi após sua experiência traumática, o *punctum* é um detalhe, aquele elemento que aparece por acaso na fotografia e que aciona no espectador algo que não se esgota no referente e é da ordem da imaginação, dos afetos, da percepção e da memória.

³⁶ Neste texto, Eric Laurent cita Miller J.A. (1998, p. 51), com extrato retirado do texto «*Le Séminaire de Barcelone sur Die Wege der Symptombildung*».

³⁷ Lacan usa a expressão “pedaço do real”, argumentando que só podemos chegar a pedaços do real... O real... é sempre um pedaço, um carço. (MACÊDO, 2014, p. 232).

Barthes (1984) se refere à fotografia como algo que repete mecanicamente o que jamais poderá ser repetir existencialmente, é a contingência, a “*tiquê*”, o encontro com o real, como o próprio teórico define, fazendo uma relação com a teoria lacaniana. O que o processo químico da revelação não evidencia é uma essência (de ferida) que se repete sob a insistência do *olhar que pensa*, esse olhar que acrescenta algo à foto e que, *todavia, já está nela*. Ao comentar uma fotografia de Kertész (1921), Barthes (1984, p. 73) diz: “reconheço, com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia”.

Os conceitos de reminiscência e de rememoração, como evocação e reconstituição do passado, respectivamente, estão presentes nas reflexões de Lacan, para quem a rememoração, em Freud, vem do termo *impressão*. A técnica freudiana consiste na reconstituição do passado do sujeito, que está organizado, não de forma factual, mas em função de um sistema simbólico. Compreende-se, então, esse passado como aquilo que ficou inscrito no sistema simbólico subjetivo. A rememoração recupera um elemento perdido em seu encadeamento na história simbólica do sujeito, e a reminiscência seria a simples evocação imaginária de um acontecimento que pode encobrir um elemento que ficou excluído. A reminiscência se localiza, portanto, em um plano imaginário, e a rememoração, no plano simbólico (VALEJO; MAGALHÃES, 1991, p. 118). A primeira é fugidia, ao passo que a segunda está ligada às cadeias de saber. Segundo Lacan (2007), Freud sustenta que o inconsciente supõe sempre um saber e um saber falado. Daí se supõe o fato de ele poder ser interpretado (LACAN, 2007, p.127). A rememoração, longe de preencher os buracos da memória, recupera elementos que estão reprimidos na história subjetiva, processo que se liga ao mecanismo de repetição como estruturação fundamental do sintoma.

2.1 O papel da memória no trauma

A era das destruições, genocídios, violência neocolonial, ditaduras sanguinárias, acidentes nucleares e as consequências da exploração irrestrita dos recursos naturais da Terra exigiu a reformulação do conceito positivista de verdade como representação autossuficiente do mundo. Também a visão da história como dirigida por um progresso contínuo, que coloca o presente no ápice da humanidade e o futuro como um paraíso tecnológico, passou a ser desacreditada. Daí o deslocamento de interesse da dinâmica presente-futuro para a relação passado-presente. Vários autores apontam para o

surgimento de uma cultura e uma política da memória marcadas pela temática do trauma.

É fato que as reflexões de Walter Benjamin e Theodor Adorno muito contribuem para esse interesse em torno da memória. De diferentes maneiras, as questões da memória e da temporalidade foram temas centrais em suas obras. E, por questões históricas, é compreensível que tanto Adorno quanto Benjamin travem uma luta contra a política fascista do esquecimento. Benjamin, em seus questionamentos a respeito da objetividade linear da historiografia e sua proposta de que se escove a história a contrapelo, é ainda mais influente nas discussões contemporâneas sobre a memória. Já Adorno deixa importantes reflexões a respeito da experiência da barbárie, que suscitaram interesses crescentes no tema da memória. Segundo Huyssen (2014a, p.155), a afirmação de Adorno sobre a impossibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz teve grande influência nos debates sobre os limites da representação e sobre a estética e a ética na forma de lembrar o Holocausto.

Andreas Huyssen (2014a) chama atenção também para a evocação do tema da memória nos países latino-americanos, a partir do fim das ditaduras: no Brasil, na Argentina e no Paraguai, nas décadas de 1970 e 1980, e no Chile, em 1990. Inicia-se aí um processo de reparação às vítimas, dando-se voz às testemunhas e abrindo-se arquivos proibidos. Trata-se de uma possibilidade de reinvenção redentora do passado. Mas, na esteira de Nietzsche e de Todorov, Huyssen (2014) denuncia que essa obsessão pelo passado pode se transformar em *abusos da memória*, que correm o risco de levar a uma produção também de amnésia. Já no século XIX, Nietzsche (apud GAGNEBIN, 2006, p. 98) alerta para a “acumulação obsessiva e a erudição vazia do historicismo, cujo efeito maior não consistia numa conservação do passado, mas numa paralisia do presente.” Huyssen (2014b) defende que os estudos sobre a memória precisam se alinhar à luta por direitos humanos, para evitar que o olhar para o passado seja “autoindulgente e sem vitalidade política”. Vista dessa forma, a memória seria elemento libertador para as vítimas para as quais o esquecimento e a falta de punição seriam inaceitáveis.

Diante da emergência da memória como uma forte inquietação político-cultural das sociedades ocidentais, novos questionamentos são apontados em torno da busca da *verdade histórica* de um fato passado e das noções de testemunho. A problematização dessas noções e sua ligação com a memória colocam em questão o estatuto de verdade. Há que se considerar as implicações e complexidades que o debate em torno da questão do testemunho apresenta na contemporaneidade. O estatuto de verdade que permeia a construção do testemunho vem sendo debatido em várias instâncias críticas contemporâneas. No âmbito jurídico, no que diz respeito ao testemunho de eventos traumáticos,

defendem-se a necessidade e a importância de dois narradores que pudessem dar conta da certeza dos fatos. Um primeiro, aquele que teve a experiência direta com os eventos traumáticos e cujo testemunho é marcado pela dor de uma memória encoberta; e o segundo, que se expressa pela narrativa de um testemunho indireto sobre as experiências violentas sofridas por outrem, gerando, nesse caso, uma contribuição para a denúncia dos fatos.

Em meio a um embate epistemológico, coloca-se em questão a noção de verdade. Essas tentativas de apreensão do passado evidenciam a fragilidade do testemunho como relato transparente e desmistificam a noção de verdade indubitável (SELIGMANN-SILVA; CORNELSEN; VIEIRA, 2012), pois sabemos que os fragmentos de memória são marcados por uma intencionalidade cujo julgamento sobre o que nele é verdadeiro ou falso, muitas vezes, não cabe. O testemunho pode ser pensado, então, como parte de uma complexa política da memória. Seu conceito ganhou importância também na teoria literária a partir de estudos que davam voz a quem antes não tinha direito a ela. A história que exaltava os heróis do passado cede lugar a uma nova, que passou a valorizar as testemunhas vivas, dando voz aos esquecidos pela história tradicional, para a qual só há fatos se houver provas. Mas a história, contemplada do ponto de vista do trauma, aponta para a necessidade de escuta do testemunho.

Nossa memória é caracterizada pela ligação entre linguagem, história e tempo. Longe de ser um arquivo, a memória é o que engendra atos de rememoração. Ela é social, e não apenas parte do nosso aparelho cognitivo. Há que se considerar o caráter subjetivo da memória, as “manipulações conscientes e inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual” (LE GOFF, 2003, p.422). Por isso, ela é seletiva e se situa na tensão entre o presente e o ausente.

Embora a discussão em torno da memória tenha se intensificado nos últimos séculos, as inquietações e as reflexões sobre ela, assim como a concepção de tempo no pensamento ocidental, vêm desde Aristóteles (apud RICOEUR, 2008, p.35), para quem “a memória é do passado”. Também nas reflexões de Agostinho, no século IV, encontramos essa noção de memória como “receptáculo” onde se conserva o passado puro e através do qual o vivido pode ser resgatado em sua integridade.

O grande receptáculo da memória – sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão – recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda. (AGOSTINHO, 1999, p. 267).

Essa concepção de memória como coisa de um passado que volta de forma pura e íntegra desconsidera a inscrição do sujeito no processo de rememoração e a linguagem como gesto por meio do qual as imagens do passado se oferecem a esse sujeito que recorda. A memória como invenção é algo que se constrói a partir das lacunas, das ausências deixadas por um passado inapreensível. Ela é, portanto, constituída também de esquecimentos e se constrói no processo de rememoração a partir de traços, do que resta como inscrições do vivido. Como aponta Lúcia Castelo Branco (1994, p. 25), no processo de rememoração, há um movimento em direção ao que *já foi* e outro, que se dá de forma simultânea e subliminar, em direção ao que *ainda não é*, a uma instância futura que se torna presente no momento em que se constrói a narrativa. O passado faz parte de um tempo que é descontínuo, fragmentado, pleno de rupturas, por meio das quais se dá a memória. A ideia de resgate de um passado puro e objetivo está ligada a uma noção de tempo contínuo e linear, herança de uma visão cartesiana. Em suas inquietações sobre o tempo, Agostinho (1999, p. 322) pergunta: “O que é pois, o tempo?”. Para responder a essa questão, o filósofo parte da ideia de tempo contínuo – em que passado, presente e futuro se sucedem sem descontinuidade.

Essa noção é retomada por Bachelard (1998), para quem a continuidade temporal não é um dado exterior ao sujeito, e sim uma construção, resultado de sua inscrição na dimensão temporal. Para o autor, o tempo visto como continuidade é uma tentativa de organização, por parte do sujeito, da desordem e do caos a que a vida o submete. Bachelard (1998) destaca a existência de lacunas, intervalos na duração e a importância dos tempos superpostos. Baseando-se em Minkowski (1933)³⁸, o autor faz uma distinção entre o tempo imanente e o transitivo, ou entre o tempo do “eu” e o do mundo, postulando a dualidade dos encadeamentos (BACHELARD, 1988, p. 88-89). Como conclui Lúcia Castelo Branco (1994, p. 29) sobre as reflexões de Bachelard, há um fosso temporal intransponível entre o tempo do vivido e o do revivido, pois este último é construído pela memória e pela linguagem, portanto, pela representação.

A memória como algo que se constrói a partir também dos esquecimentos e o seu processo lacunar e criador são questões que remontam ao mito grego. *Mnemosyne*, deusa da memória, é tanto capaz de resgatar o passado quanto de promover seu esquecimento. Encontramos, na narrativa

³⁸ Bachelard cita a obra de Minkowski *Le temps vécu*, em que o autor mostra as consequências da superposição temporal nos trabalhos de Straus e de Gebattel. “Um desacordo pode manifestar-se entre eles. Por vezes o tempo do eu parece passar mais depressa que o tempo do mundo; temos a impressão de que o tempo transcorre rapidamente, a vida nos sorri e somos felizes; por vezes, ao contrário, o tempo do eu parece retardar-se em comparação com o do mundo; o tempo então se eterniza, sentimo-nos acabrunhados e o tédio toma conta de nós”. (MINKOWSKI, 1933, apud BACHELARD, 1988, p.89).

mítica, a estreita articulação entre *Lethe* (esquecimento) e *Mnemosyne* (memória) como forças antagônicas e complementares. Didi-Huberman (2013, p. 41) nos lembra da gravação em letras maiúsculas da palavra grega *Mnemosyne* no topo da porta da biblioteca do historiador da arte, Aby Warburg (1866-1929), que indicava ao visitante que ali era o território de *outro tempo*. Retomaremos essas questões mais à frente.

O trabalho de rememoração é como a tradução, algo que vem de outro lugar, dito de outra forma e reconstruído no ato do tradutor. A partir da leitura de Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, Lúcia Castelo Branco (1994) faz referência a uma aproximação entre a memória e o “trabalho do sonho”, que consiste, segundo o psicanalista, em uma operação de transformação de um conteúdo latente para um conteúdo manifesto. Trata-se de uma reinvenção. Assim como o trabalho da tradução não se reduz a uma mera transposição do original, a memória não resgata o passado, mas o reinventa. E, nessa reinvenção, as lacunas e os vazios se formam, pois há uma espécie de intraduzibilidade de um conteúdo a outro.

Sobre os vazios na construção dos sonhos, Lúcia Castelo Branco se refere ao que Freud denomina de “umbigo do sonho”, uma espécie de ponto cego, onde o sentido do sonho escoia e não se deixa fisgar. É o ponto em que o sonho mergulha no desconhecido (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 40). Assim é também a memória. Seu ponto cego, seu “umbigo”, produz um emaranhado de traços que se interpõem e marcam o caráter de incompletude dessa montagem que é o processo de rememoração. Aquilo que recordamos dos sonhos, explica Freud (2012, p. 539), está mutilado pela infidelidade de nossa memória, que, a partir dos fragmentos, reproduz os sonhos de forma lacunar, infiel e nebulosa. Esse processo faz parte da elaboração.

É correto que distorcemos o sonho ao tentar reproduzi-lo; voltamos a encontrar aí aquilo que chamamos de elaboração secundária – e muitas vezes equívoca – do sonho pelo pensamento normal. Mas essa distorção não é ela mesma outra coisa senão uma parte da elaboração à qual os pensamentos oníricos estão normalmente sujeitos em consequência da censura onírica. (FREUD, 2012, p.541)

Mais do que um resgate íntegro do passado, a memória é algo que se constrói em direção a um futuro, pois o processo da memória não é preencher as lacunas para recompor o passado, mas uma construção a partir das faltas. Como aponta Lúcia Castelo Branco (1994, p. 26), “(...) o gesto de debruçar sobre o que já se foi implica um gesto de edificar o que ainda não é, o que virá a ser”.

Essas questões são desenvolvidas de forma muito poética no pensamento benjaminiano. No ensaio que consagra à obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Benjamin (1994)

destaca o duplo gesto da memória – a reminiscência e o esquecimento – para afirmar que o importante na obra de Proust não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. Benjamin evoca o trabalho de reminiscência (ou de esquecimento) de Penélope para destacar a importância da memória involuntária de Proust, que está mais próxima do esquecimento que daquilo que, de hábito, chamamos de lembrança. Em sua obra, Proust descreve uma vida lembrada por quem a viveu, e não a vida como de fato ela foi. Segundo Benjamin (1994, p. 37) “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 o que veio antes e depois.”

Para produzir o véu de Penélope, conforme procura expor o pensador alemão, a tecedura se faz de movimentos opostos e complementares, em que os fios da trama e da urdidura (os fios que servem de suporte à trama) se mesclam e se cruzam, assim como a atividade do lembrar e do esquecer na produção do texto. O texto de Proust é como o tecido de Penélope, em que a trama seria a recordação, e a urdidura seria o lugar do esquecimento. Penélope às avessas, o narrador, para Benjamin, desfaz de dia o trabalho noturno da memória.

Ao mesmo tempo em que descreve, em outros textos, a importância do *esquecer* como princípio produtivo, Benjamin lamenta o fim da narração tradicional e defende a necessidade da rememoração como uma retomada salvadora do passado, como veremos mais adiante.

Freud (1996) também utiliza uma metáfora para esclarecer como a memória é constituída de esquecimentos. Ele compara a percepção a um “bloco mágico”, que consiste em uma prancha de cera coberta por uma folha de papel transparente e por uma camada de celuloide. Para utilizar o bloco mágico, escreve-se com um estilete sobre a parte de celuloide da folha de cobertura que repousa sobre a prancha de cera. Assim, no bloco mágico, o que quer que fosse escrito poderia ser facilmente apagado, erguendo-se a folha de cobertura. Porém, se fosse observado em uma determinada exposição à luz, permaneceria o traço do objeto que o marcou. Assim como a inscrição no bloco mágico, a memória é constituída da recuperação e do apagamento de traços.

O caráter fragmentário da memória, efeito da impossibilidade de apreensão do passado, é acentuado em situações de experiências traumáticas. Freud (apud GAGNEBIN, 2006, p. 51) esclarece que “o choque, o trauma fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem”. Narrar o trauma é, então, essa tarefa paradoxal de narrar o inenarrável, de representar o irrepresentável. Assim como a memória, a narrativa tem um caráter inelutavelmente seletivo. É impossível lembrar-se de tudo e é impossível tudo narrar (RICOEUR, 2008, p. 455). Em *A memória, a história,*

o esquecimento, Ricoeur (2008) aponta para o caráter performativo da memória e da narração.

A ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. (RICOEUR, 2008, p. 455).

Sabemos que a rememoração e a narração são atos fundamentais para a (re)constituição do sujeito. Lembrar é nos conceder tempo para organizar a recepção do choque. Em suas reflexões sobre o gesto testemunhal em situações de trauma, Seligmann-Silva (2008) afirma que a necessidade do testemunho se apresenta como condição de sobrevivência em pessoas que a viveram. No entanto, o autor parte do princípio da impossibilidade do testemunho, formulada por Dori Laub (apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67), para quem o holocausto foi um “evento sem testemunha”. É impossível testemunhar, tanto a partir de dentro (da morte) quanto de fora. Também Primo Levi (1990, p.5), embora não considere o testemunho do holocausto como impossível, acentua o seu caráter limitado, pois as testemunhas integrais são aquelas que morreram. O testemunho possível nesse caso é o dos que viveram o drama de uma certa distância, como foi o caso dos sobreviventes. Laub, assim como Primo Levi, viveu a experiência nos campos de concentração e a testemunhou.

Na memória do trauma, há sempre uma “irrealidade”, diz Seligmann-Silva (2008), uma espécie de eclipse, próprio do caráter paradoxal da temporalidade psíquica no gesto testemunhal. O testemunho de Primo Levi (apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68) evidencia isso: “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido”. Essa sensação de inverossimilhança dos fatos está ligada à melancolia do trauma, que permanece como um corpo estranho naquele que sobrevive (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69). O excesso e a violência do evento que causou o trauma provocam a incompletude do que se sabe e deixam um rastro de irrealidade.

O relato do fato experienciado aparece como transformação, ou melhor, formação, como afirma Barros (2014, p.15): “A história [o relato] não ocorre, na sua abordagem do real, como *trans*, como algo que vai de um lugar para outro, ou de uma maneira de dizer para outra, mas como criação cujo lastro é algo que não cabe em palavras e não caberá nunca”. Seligmann-Silva (2005) chama atenção para duas palavras em latim que denominam a palavra testemunho: *testis* e *superstes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro testemunho que contribuiria com a verificação da verdade. A segunda indica a pessoa que passou por uma provação, seria o *sobrevivente*, que é também o *mártir*, palavra ligada ao grego *martyros*, que sig-

nifica justamente testemunha. O *superstes* é aquele que pode “manter-se no fato”, habitar na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 80-81).

Sabemos que a memória é sempre uma negociação entre a memória individual e a coletiva. A primeira está entrelaçada e faz apelo à segunda. Para evocarmos nosso próprio passado, precisamos evocar as lembranças dos outros.

Onde há experiência, no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (...), produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida. (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Ao mesmo tempo em que a memória individual se reporta a pontos de referência que são fixados pela sociedade, nossas lembranças estão ligadas às nossas experiências individuais. Em suma, o indivíduo possui duas memórias: a interior (interna, pessoal, autobiográfica) e a exterior (social, histórica), bem mais ampla. A primeira se apoia na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. (HALBWACHS, 1990, p.53-54). No entanto, “não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (HALBWACHS, 1990, p. 60).

Em *Moisés e o monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos*, Freud (1975) faz referência a algo que opera desde o *inconsciente dos povos*, algo como uma herança transgeracional do trauma, que ele acredita ter ligação com essa memória histórica e social a que estamos inevitavelmente ligados e que influencia diretamente nossas vidas. Essa passagem transgeracional de traços mnêmicos seria uma herança inscrita de forma inconsciente. O psicanalista se refere a uma sobrevivência ou continuidade de tradições que podem ser próprias de determinados povos, independentemente da comunicação direta e da influência da educação. Essa imortalidade das lembranças arcaicas estaria associada ao modelo de repetição do recalcado que já havia sido desenvolvido por ele em 1920, no ensaio *Além do princípio do prazer*. Voltaremos a essa questão das sobrevivências das tradições e da herança de traços mnêmicos mais adiante.

O testemunho exige uma ligação com o referente. Mas, diante das limitações da memória, da impossibilidade do testemunho e da inapreensibilidade do real, como não cair em um relativismo em que tudo se torna verdade? Em casos de eventos traumáticos, talvez aquele narrador que não presenciou os fatos com seus próprios olhos, mas que está no lugar de ouvinte, possa, pelo distanciamento, fazer uma retomada reflexiva do passado e conferir outro sentido ao real. Essa é, não só a tarefa dos historiadores, mas também dos artistas contemporâneos que voltam seus interesses para

o passado e, por meio de suas obras, ressignificam esse passado, como vimos no primeiro capítulo desta tese.

A importância do gesto testemunhal ganha novos contornos, a partir da contribuição de Freud para a transformação e ampliação de seu conceito assim como para sua compreensão clínica, ao considerar o testemunho inconsciente nos depoimentos de seus pacientes. Ele reconhece que, pela primeira vez na história da cultura, não é necessário ser dono da verdade para testemunhar sobre ela, que “o discurso enquanto tal é testemunhal sem o saber e que aquele que fala, constantemente testemunha uma verdade que, apesar disso, continua a lhe escapar. Uma verdade que é essencialmente inacessível para o próprio orador” (FELMAN, 2000, p. 27). O que Freud (apud FELMAN, 2000, p. 27-28) reforça com essa outra forma de entender o testemunho é que, como ato de fala performático, a narrativa testemunhal não se apresenta como relato acabado dos eventos. Aquele que testemunha passa a ser quem gera a verdade dos fatos no processo discursivo. No gesto testemunhal do trauma, o tempo passado é presente, pois o trauma, como uma ferida na alma, é caracterizado por uma memória do passado que não passa (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69).

Narrar a experiência traumática vivida, ainda que precariamente, é uma forma de cura ou de “renascimento”, efeito apaziguador no trauma pós-catástrofe. A narrativa é a reconstrução de um espaço simbólico que dá nova dimensão aos fatos antes enterrados: é uma “retemporalização do fato antes embalsamado”(SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69). Seligmann-Silva e Arthur Nastrovski (2000) na introdução de “*Catástrofe e representação*”, organizado por eles, chamam atenção para o sentido da palavra “catástrofe” e para a palavra trauma, cujos sentidos estão na essência paradoxal da experiência traumática.

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (kata + strophé). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”, ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto no contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela mais uma vez, o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar por formas simples de narrativa (SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 8).

Ao mesmo tempo que perfura e fere, o trauma produz a necessidade de sua superação. A tarefa daquele que narra é lutar contra a denegação e a repetição do horror. Nesse sentido, a tarefa do historiador, além de ser altamente política, é também ética, pois sua narrativa ajuda a enterrar os

mortos do passado e a fazer o trabalho de luto, palavra que adquire aqui mais um sentido, aquele relativo ao verbo lutar. *Luto* num esforço de compreensão e de esclarecimento do passado e também do presente.

Em sua obra *Luto e melancolia*, escrita em 1915 e publicado em 1917, Freud desenvolve uma *teoria da perda do objeto* e define o luto em conjunto com a noção de melancolia, afirmando que o estado de ânimo no luto é doloroso e lento, mas necessário para que haja o desligamento da libido do objeto que não está mais lá. Freud (2011) destaca a importância do “trabalho do luto” e menciona os rituais por meio dos quais, ao longo da história, a morte é marcada. Ele chama atenção para a importância do luto como ato, como trabalho do eu (ego) e como processo de simbolização da dor.

“O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2011, p. 47). A reação à perda de uma pessoa amada produz uma perda de interesse pelo mundo externo e o afastamento de tudo que não está relacionado à memória do morto. O luto é algo que requer tempo, pois a incumbência de que toda a libido seja retirada de suas ligações com o objeto amado, que já não existe mais, não é imediatamente atendida. Essa tarefa é cumprida pouco a pouco, com grande dispêndio de energia para que haja o desligamento da libido do objeto que não está mais lá (FREUD, 2011, p. 49). O enlutado que não consegue uma resolução para suas perdas pode tornar-se um melancólico. (FREUD, 2011, p. 120).

Freud escreve *Luto e melancolia* sob o impacto da Primeira Guerra Mundial, e dois de seus filhos estavam no *front*, lutando. A possibilidade da morte de pessoas amadas ronda seu imaginário no momento da escrita. Em carta enviada a Lou Andras-Salomé, em 1914, Freud (1975, p. 34) demonstra toda a sua desesperança diante da catástrofe da guerra na afirmação: “Não tenho dúvidas de que a humanidade sobreviverá até mesmo a esta guerra, mas tenho certeza de que para mim e meus contemporâneos o mundo jamais será novamente um lugar feliz. Ele é demasiado horrendo”³⁹.

Diante das manipulações conscientes e inconscientes da memória, de seu caráter fragmentário e lacunar, a imaginação é convocada como auxílio na narração do trauma. “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração”. (SELLIGMAN-SILVA, 2008, p. 70). O testemunho, então, como uma espécie de extensão da memória, em sua fase narrativa, oscila

³⁹ Essa afirmação de Freud aparece também no posfácio do livro *Luto e Melancolia*, no texto “Uma ferida a sangrar-lhe a alma”, de Urania Tourinho Peres (2011). A versão em português foi traduzida por Marilene Carone e publicada pela Cosac Naify.

entre a literalidade do trauma e a dimensão literária imaginativa.

A rememoração, como ato de salvação de um passado e como forma de evitar que os fatos caíam no esquecimento, é, no pensamento grego, segundo aponta Gagnebin (2006), tarefa do poeta e posteriormente do historiador. Tanto a tarefa de um quanto a de outro não prescindem da imaginação. O imaginário, próprio do ato testemunhal, é uma forma de compreensão do real, pois recordamos os eventos passados por meio de uma imagem mental.

Imaginar é criar, projetar uma imagem a partir de restos, fragmentos do *real* que, compreendido na chave lacaniana, é o impossível, o inapreensível. Giorgio Agamben (2012), em *Ninfas*, lembra a teoria aristotélica da memória, que exerceu influência decisiva sobre a psicologia medieval e renascentista: “*somente os seres que percebem o tempo relembram, e com a mesma faculdade com a qual percebem o tempo, isto é, com a imaginação*” (ARISTÓTELES apud AGAMBEN, 2012, p. 24). E Agamben (2012, p.24) completa: “A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento.”

O imaginário é do domínio da imaginação. Essa, compreendida como instância criativa, produtora de imagens interiores, é vista como sinônimo de “fictício”, de invenção. Mas a palavra *imaginação* recebe outro sentido em Lacan (apud SANTAELLA, 2001) que define os três registros, o *Imaginário*, o *Real* e o *Simbólico*, como categorias conceituais próprias do campo psicanalítico. De acordo com a teoria lacaniana, o imaginário está ligado ao “estágio do espelho”. Trata-se do interesse lúdico de que a criança dá mostras, entre os seis e os dezoito meses, pela sua imagem especular. A imagem, com a qual ela se identifica, é dela e também é de um outro. Essa alienação imaginária é constitutiva do *eu*. “A dimensão imaginária inaugura a subjetividade humana, sendo nossas relações com os semelhantes moldadas pela repetição de uma imagem” (LACAN, 1979, apud SANTAELLA, 2001, p. 189). A noção de imaginário está, portanto, ligada à relação do sujeito com suas identificações formadoras e com o real, cuja característica é ser ilusória. Lacan (apud AUMONT, 1993, p. 119) insiste no fato de que a palavra “imaginário” deveria ser tomada como estritamente ligada à palavra *imagem*: “as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam eventualmente imagens materiais.”

2.2 A redenção do passado

Se há uma impossibilidade da literalidade testemunhal, a possibilidade do testemunho tem sempre uma ligação com a inexatidão ou com a ficção. Didi-Huberman (2012, p. 52) cita *L'être du témoin*, de Annette Wieviorka, que evoca a desconfiança que os testemunhos dos sobreviventes, escritos ou orais, suscitam nos historiadores: os testemunhos são por natureza subjetivos e voltados à inexatidão, são lacunares, mas são efetivamente “tudo aquilo de que dispomos”.

Uma revisão da noção de literatura, cuja relação com o imaginário é evidente, torna-se necessária para compreendermos a relação dialética entre real e ficcional. Assim como na literatura, também na narrativa histórica, há sempre o trabalho da imaginação na interpretação dos dados documentais pelo historiador. Segundo Ricoeur (2010), devemos desconstruir a ideia de que o discurso do historiador deveria ser totalmente transparente, deixando falar os próprios fatos por meio dos documentos, como se não houvesse mediação. E, ao mesmo tempo, a ideia de que a literatura não teria nenhum alcance sobre a realidade, porque usa constantemente elementos ficcionais. Como na ficção, a história seleciona, simplifica e organiza as informações, e isso pressupõe uma imaginação *a priori*. A ficção, por sua vez, ainda que tomada ordinariamente como sinônimo de irreal, passa pelo conhecimento histórico, na medida em que refaz criativamente os fatos (COLLINGWOOD apud NUNES, 1998, p. 12).

Em suas reflexões sobre o vestígio na construção da história, Ricoeur cita Marc Bloch, para quem o documento, como vestígio, é a marca perceptível deixada por um fenômeno, dada a impossibilidade de sua apreensão. A incapacidade de observação histórica e apreensão dos fenômenos faz com que o historiador faça compensações, confronte testemunhos, multiplique depoimentos, privilegie as “testemunhas à revelia” (BLOCH apud RICOEUR, 2010, p. 238). Para Ricoeur, o perigo maior está no manejo da história autorizada, imposta, oficial.

Vários são os exemplos de denegação de fatos históricos importantes que enterram os acontecimentos e impedem que a história seja contada, que os opressores tenham voz, e que o luto seja feito. Em sintonia com Ricoeur, Jacques Le Goff (2003, p. 422) afirma que “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva.”

As noções de *mémoire manipulée* (memória manipulada) ou de *oubli manipulé* (esquecimento manipulado), que Paul Ricoeur (apud HUYSSSEN, 2014a, p. 158-159) define para fazer algumas distinções a respeito de formas de esquecimento, são, de acordo com o próprio autor, resultantes da

má-fé ou do *não querer saber*. Por outro lado, Huyssen (2014a, p. 259) chama atenção para a importância de compreendermos o esquecimento como algo que deve ser considerado a própria condição de possibilidade da memória. Contrariamente ao argumento de Paul Ricoeur, Huyssen argumenta que, em determinados contextos, a política da memória não pode prescindir do esquecimento. A memória manipulada, ou o *não querer saber*, muitas vezes possibilita a construção de uma esfera pública democrática. Nesse sentido, o autor cita exemplos como a construção democrática na Argentina, a partir de 1983, após os anos de ditadura militar, onde foi preciso “esquecer” as mortes causadas pela guerrilha urbana armada, do início da década de 1970, para que se construísse um consenso nacional da memória para as vítimas da ditadura. Também os intensos bombardeios sofridos pela Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, tiveram que ser “esquecidos” para que fosse possível o pleno reconhecimento do holocausto como parte central da história (HUYSSSEN, 2014a, p. 160).

Uma nova forma de pensar a temporalidade e a memória em relação à história do presente é uma reivindicação do pensador Walter Benjamin (2007), por sua crítica ao ideal da ciência histórica que tem a pretensão de atingir a exatidão objetiva do passado. Para ele, não há continuidade entre um fragmento do passado e o hoje, pois a história é descontínua:

O materialismo histórico não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história. Do fato de a superestrutura reagir sobre a infra-estrutura resulta que não existe uma história homogênea, por exemplo, a história da economia, nem tampouco existe uma história da literatura ou do direito. Por outro lado, uma vez que as diferentes épocas do passado são tocadas pelo presente do historiador em graus bem diversos (sendo muitas vezes o passado mais recente nem sequer tocado pelo presente; este “não lhe faz justiça”), uma continuidade da apresentação histórica é inviável. (BENJAMIN, 2007, p. 512).

O paradigma positivista, que preconiza a necessidade de uma “história universal”, não considera a relação entre o presente do historiador e o momento do passado. Segundo Benjamin (2007, p. 229), “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. Nesse sentido, a história estaria mais próxima da *poiesis* do que da descrição objetiva. O autor enfatiza a importância da escritura da história e sua ligação com uma prática transformadora e redentora. Para ele, a volta ao passado requer uma reparação, por meio da rememoração de um tempo esquecido, recalcado ou negado. Benjamin (1994) evoca a figura emblemática do “materialista histórico”, que saberia disso e o faria a partir da experiência coletiva dos vencidos. “O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. (...) se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Em sua tese 3 de *Sobre o conceito de história*, Benjamin (1994) afirma que só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Para o pensador, o passado espera de nós a sua redenção. Jeanne Marie Gagnebin (1994) questiona provocativamente se a teoria literária de Benjamin, cujo centro é a perda da tradição, a perda da narração clássica, a perda da aura, não invalidaria essa outra teoria benjaminiana de uma historiografia revolucionária, que se define pela rememoração salvadora e redentora. Ora, a redenção, em Benjamin, exige a rememoração integral do passado e, para o autor, é preciso narrar sem fazer distinção entre os grandes e os pequenos acontecimentos da história. Michael Löwy (1993, p. 55), em sua leitura da tese 3, esclarece: “a ‘redenção’, o ‘Juízo final’ da Tese III é uma apocatástase no sentido de que cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e ‘pequena’ que seja, será salva do esquecimento e ‘citada na ordem do dia’, ou seja, reconhecida, honrada, rememorada.”

Gagnebin (1994) nos lembra que tanto a literatura quanto a história têm suas raízes na necessidade de lembrança, seja na tentativa de reconstrução do passado que nos escapa, seja na luta contra a “morte”. Mas a narração – *a retomada salvadora pela palavra* – é a atividade que pressupõe a rememoração e o esquecimento, entendido aqui, não como um lapso da memória, mas como atividade que renuncia, recorta e se inscreve no gesto de narrar.

Se os esquecimentos são constituintes da memória, então Huyssen (2014a) tem razão quando diz que os esquecimentos da história são importantes para a redenção dos vencidos e dos oprimidos, daqueles que nunca tiveram voz na história tradicional. E é na tese 4, de Benjamin, que fica clara a sua rejeição à concepção positivista da história, em que o pretense historiador neutro, que acede diretamente aos fatos “reais”, apenas confirma a visão dos vencedores, dos reis, dos papas, dos imperadores, como esclarece Michael Löwy (2005, p. 65). Benjamin (1994, p. 224) aponta para a necessidade de uma nova história, ao afirmar: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”. Para o filósofo, o resgate da história de um dado acontecimento dá-se a partir de *imagens que relampejam*. Esse relampejar nos remete ao conceito de *imagem dialética*, na qual passado e presente se misturam para formar algo que Benjamin denomina uma constelação (BENJAMIN, 2007).

Segundo Lowy (2005), é, no momento do perigo para os oprimidos, que surge a imagem dialética, a imagem autêntica do passado. Provavelmente nesse momento é que se dissolve a visão da história como progresso ininterrupto que a historiografia progressista quer fazer acreditar. “O

perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história” (LOWY, 2005, p. 65). A relação do passado com o presente não é de natureza temporal, mas imagética. Em *Passagens*, Benjamin (2007, p. 504) afirma:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua 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 e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem.

Em sua interpretação da tese 2 de Benjamin, Michael Löwy (2005) nos esclarece que o autor se refere a princípio à redenção de seu próprio passado, que pressupõe a reparação do abandono (*Verlassenheit*) e da desolação (*Troslosigkeit*) como imagem de felicidade. E, gradualmente, nessa mesma tese, a redenção individual dá lugar à redenção coletiva, no campo da história. Benjamin se inspira no filósofo alemão Hermann Lotze⁴⁰ que, em sua obra *Mikrokosmos*, rejeita as concepções da história que consideram o sofrimento das gerações passadas como irrevogavelmente perdido (LOWY, 2005, p. 49). Essas ideias são o ponto central da tese 2, que concebe a redenção enquanto rememoração histórica das vítimas do passado. No entanto, Löwy (2005) esclarece que, aos olhos de Benjamin, a rememoração, a contemplação das injustiças passadas, não são suficientes. É necessária a reparação do sofrimento por meio da ação redentora, messiânica, revolucionária que nos foi atribuída pelas gerações passadas.

A abertura do passado quer dizer também que os chamados “julgamentos da história” não têm nada de definitivo nem de imutável. O futuro pode reabrir os dossiês históricos “fechados”, “reabilitar” vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados “utópicos”, “anacrônicos” e “na contracorrente do progresso”. Dessa maneira, a abertura do passado e a do futuro estão estreitamente associadas. (LOWY, 2005, p. 158).

É preciso reabrir os dossiês históricos e “escovar a história a contrapelo”, como sugere Walter Benjamin (1994, p.225). Para isso é preciso representar. A despeito das teses da irrepresentabilidade, provenientes de um modernismo influenciado pelo pós-estruturalismo, o crítico alemão Andreas Huyssen (2014a) alerta para como o holocausto tem sido o exemplo mais pesquisado e

⁴⁰ Hermann Lotze (1817-1881).

representado nas pesquisas acadêmicas, nos meios de comunicação e em coberturas jornalísticas das comemorações de eventos europeus das décadas de 1930 e 1940. Ele dá exemplos de como os *topos* discursivos e as iconografias do holocausto emergiram em outros contextos políticos, como na África do Sul com o fim do *apartheid* e na América latina, com a Comissão da Verdade e Reconciliação após as ditaduras militares. Culturas baseadas na nostalgia emergiram na Rússia, após o colapso da União Soviética, e na Alemanha Oriental, após a queda do Muro de Berlim e a unificação alemã, evidenciando o importante papel das memórias traumáticas nas transformações da experiência espaço-temporal (HUYSSSEN, 2014a, p. 14).

Na mesma direção, Michel Poivert (2009) vê o evento e a representação como indissociáveis. Os eventos, na contemporaneidade, são compostos de discursos e experiências e, em grande parte, estão ligados ao visível. Ele afirma que, apesar de serem indissociáveis, não existe simetria na relação entre a imagem e o acontecimento. “O evento não é jamais o ‘conteúdo’ da imagem, e essa não é jamais seu recipiente, essa relação é dialética, seja contraditória e recíproca” (POIVERT, 2009 p.3, tradução nossa)⁴¹.

Lembrando Comolli (2008, p.100), “o mundo nos é dado por meio de narrativas”, portanto de representações. Mas, como já sabemos, as narrativas não apreendem o real. “Real – o que está aqui sem ser apreensível e que nos apreende, a nós, sob a forma de acidente, lapso, surpresa, gag, pane, afasia, silêncio ou grito” (COMOLLI, 2008, p. 100). Já o que chamamos de “realidade” diz respeito às elaborações práticas conduzidas pelas diferentes narrativas, a partir das diversas realidades ligadas aos diferentes polos de poder (COMOLLI, 2008, p. 100).

Traduzir os fatos em eventos históricos é papel do historiador e passou a ser de interesse também dos artistas contemporâneos, como já mencionamos anteriormente. Ao colocar questões que são próprias do historiador (pois é da História que se trata) de forma poética e experimental, talvez o artista esteja próximo do que Benjamin reivindica.

Com relação à representação e ao acontecimento, certos artistas parecem experimentar com profundidade tal que cruzam e, por vezes, alimentam a epistemologia da história. O acontecimento como experiência traduz diferentes processos históricos que se opõem ao historicismo. (POIVERT, 2009, p.2, tradução nossa)⁴².

⁴¹ “L’événement n’est jamais le ‘contenu’ de l’image, celle-ci n’est pas plus son ‘contenant’, leur relation est dialectique, soit contradictoire et réciproque.”

⁴² “À propos de la représentation et de l’événement, certains artistes nous ont semblé tenter des expériences d’une profondeur telle qu’elles croisent et parfois irriguent l’épistémologie de l’histoire. L’événement comme expérience traduit différents processus historiques qui s’opposent à l’historicisme”.

O trauma que advém de uma catástrofe é algo que escapa à nossa capacidade de assimilação, pois o afeto provocado pela experiência é excessivamente intenso. O confronto com a morte é súbito demais para ser compreendido pela consciência e resgatado em um relato. Assim como o relato, as imagens não dão conta do real. Mas Didi-Huberman (2012) também mostra como, *apesar de tudo*, a imagem pode tocar o real.

Apesar das lacunas documentais e do interdito constituído pelo famigerado carácter “inimaginável” da Shoah, a experiência dos campos suscitou a imaginação, o que importa compreender para que se compreenda o valor das imagens – tão necessárias quanto lacunares – na história e na constituição do conhecimento histórico. (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Testemunhar e narrar é representar, é dar um novo sentido a um evento traumático vivido. O que podemos dizer da experiência dos sobreviventes de uma catástrofe que se deixam fotografar, abrindo suas casas para expor as consequências que deixaram marcas indeléveis em seus corpos e em suas vidas? Não seria essa também uma forma de narrar o trauma sofrido?

Sabemos do inegável valor de atestação da fotografia, mas ela tem uma poética própria, que vai além do seu valor testemunhal. Entre o fotógrafo e os fotografados, opera-se um encontro. Desse encontro resulta algo que provoca reações, reativa memórias, tanto em quem posa diante da câmera, assumindo sua dor e fazendo seu luto, quanto naquele que vê essas imagens.

Para recordar e narrar o trauma, é preciso imaginar. Contestando o carácter inimaginável da *Shoah*, Didi-Huberman (2012, p.15) afirma que é preciso prestar à imagem a mesma atenção que se presta à palavra das testemunhas. É preciso olhar as imagens, dar conta delas, imaginar, apesar de estarmos diante de um mundo repleto de “mercadoria imaginária”.

No livro *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman (2012) faz referência e analisa, com base na fenomenologia das imagens, as quatro fotografias feitas, no verão de 1944, por um prisioneiro judeu nos campos de concentração de Auschwitz, onde esse prisioneiro se arrisca para “arrancar” imagens do real e enviá-las para fora dos campos, como um pedido de socorro (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.19). As quatro fotografias, desfocadas, mal enquadradas, feitas às pressas, na condição de extremo medo, refutam a teoria do inimaginável e nos obrigam a imaginar. Elas são gestos testemunhais, atos de memória que evocam a redenção do passado pela imagem.

Didi-Huberman (2012) nos mostra que a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – é política, e está relacionada à forma como o passado entrelaça-se de maneira indissolúvel com o presente. A questão relacionada ao encontro dos tempos e à problematização

do tempo histórico, como vimos em Walter Benjamin, é, inicialmente, apontada pelo historiador da arte, Aby Warburg⁴³ que se dedicou ao papel constitutivo das *sobrevivências* na dinâmica da imaginação ocidental e às “funções políticas de que os agenciamentos memorialísticos se revelam portadores”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.61-62).

2.3 A imagem, o sintoma

Em sua teoria, Freud aponta para o caráter inalterável da memória recalçada, que não significa imobilidade. Ela é inalterável, mas tem um ritmo, a que ele denomina de *repetição*, mecanismo de estruturação fundamental do sintoma (FREUD, 1975, 1976a). O historiador da arte, Aby Warburg identifica esse ritmo na emergência das formas sobreviventes da cultura.

Para exemplificar essa memória recalçada, Freud (1975), em seu estudo sobre o fenômeno da latência na história da religião judaica, afirma que os fatos e as ideias que foram intencionalmente repudiados pelos historiadores oficiais nunca se perderam totalmente, persistindo em tradições que sobreviveram no meio do povo. E completa:

O fato marcante com que somos aqui confrontados é, contudo, que essas tradições, em vez de se tornarem mais fracas com o tempo, se tornaram cada vez mais poderosas no decorrer dos séculos, impuseram sua entrada nas revisões posteriores dos relatos oficiais e, finalmente, se mostraram suficientemente fortes para exercer influência decisiva nos pensamentos e ações do povo. No momento, é verdade, os determinantes que tornaram possível esse resultado estão fora de nosso conhecimento. (FREUD, 1975, p. 87).

Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 37) se coloca contra a corrente da história cronológica e positivista e nega a história da arte “estetizante” do modelo ideal de beleza da renascença. Em sintonia com a descontinuidade temporal, defendida por Walter Benjamin, Warburg desconstrói as cronologias e demarcações temporais da história da arte e desenvolve uma antropologia das sobrevivências das imagens, partindo do que ele define como potências fantasmáticas das imagens. Esse deslocamento no pensar filosófico na história da arte provocou uma crise e uma desconstrução das fronteiras disciplinares, de acordo com Didi-Huberman (2013a). O que o historiador quer está bem longe de simplificar a história, pelo contrário, a proposta é torná-la complexa e anacrônica. É

⁴³ Aby Warburg (1866 -1929).

uma ideia transversal ao corte cronológico e vai de encontro a qualquer tentativa de periodização.

O modelo fantasmal da história de Warburg consiste na substituição do modelo natural dos ciclos de “vida e morte” por um outro simbólico, cultural, no qual os tempos se exprimiam por rizomas, obsessões, “sobrevivências”. Trata-se de um *modelo sintomal*, de inconscientes temporais, em que o devir das formas seria um conjunto de processos tensionados, entre normal e patológico, purificação e hibridação, ordem e caos. Segundo Didi-Huberman (2013a, p. 34), para Aby Warburg, “diante da imagem, estamos diante de um tempo complexo”. Pensar a imagem a partir de sua complexidade temporal tem, como consequência e desafio, a sua desterritorialização e a desconstrução de sua historicidade, pois seu tempo “não é o tempo da história em geral” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.34).

A palavra *Nachleben* traduz bem o ponto central da obra warburguiana, esse “pós-viver”: um ser do passado que insiste em sobreviver. As imagens, nesse retorno dos fantasmas, seriam consideradas como aquilo que sobrevive a uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013a). O pensamento do historiador se constrói a partir das lacunas, das contramotivações, das aberrações, das impurezas das imagens e do tempo – base do seu conceito de sobrevivência.

Warburg se interessava em entender como as imagens constituem afinidades entre si. Para ele, formas sobreviventes desaparecem e reaparecem, ao longo da história e em momentos diferentes e distantes. Estabelecer essas conexões entre elas é o ponto central de seu ousado projeto, o *Atlas Mnemosyne*, composto de um conjunto de 63 painéis, cujo objetivo era criar linhas de transmissão de características visuais por meio dos tempos – uma espécie de arqueologia da memória nas imagens. O autor procura conjugar o problema do estilo de arranjos formais com a abordagem antropológica das singularidades das imagens em termos históricos e culturais e monta uma história de imagens, concebida como uma história de fantasmas, que evidencia as sobrevivências, latências, retornos. Em tal projeto, o *tempo psíquico* é muito diferente do *tempo histórico*. Giorgio Agamben (2012, p. 63) define o atlas como “histórias de fantasmas para adultos”. “A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética” (AGAMBEN, 2012, p.63). Como esclarece Agamben (2009, p. 133-134), Warburg tinha aversão à visada formal da história da arte.

[a história da arte] era “incapaz de compreender a necessidade biológica da imagem, no cruzamento da religião e da prática artística”. Essa posição da imagem, entre arte e religião, é importante para fixar o horizonte de sua busca: seu objeto é a imagem mais do que a obra de arte, o que o coloca decididamente fora das fronteiras da estética.

Para Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 40), a imagem constitui um fenômeno antropológico, algo ligado à cultura num momento de sua história, pois a imagem não está dissociada da sociedade nem do *saber* e do *crer* de uma época. Ele preza o que considera uma “forma mitopoiética da imagem” e orienta seus estudos para as formas patéticas (*Pathosformel*) do Renascimento – gestos intensificados na representação pelos recursos a fórmulas visuais da Antiguidade Clássica.

Ancorar as imagens e as obras de arte no campo da antropologia representou um deslocamento da história da arte que teve como consequência a ampliação do campo fenomênico de uma disciplina até então fixada em seus objetos e que não considerava as relações instauradas por eles. Isso significou, então, um deslizamento de um vocabulário a outro: de uma história da arte [*kunstgeschichte*] para uma ciência da cultura [*kulturwissenschaft*].

Para o historiador, as formas patéticas (*Pathosformel*) não se constituem somente como gestos corporais, mas também como gestos psíquicos que sobrevivem de forma híbrida e instável e se manifestam no movimento do tempo sobrevivente como cristais de memória. A ideia de sobrevivência ligada a fantasmas e sintomas tem, no campo das ciências antropológicas, uma ligação com o *rastro*.

Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do rastro. Warburg, como sabemos, interessava-se pelos vestígios da Antiguidade clássica. Vestígios que não eram redutíveis à existência objetiva de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique. (DIDI-HUBERMANN, 2013a, p. 48 e 49).

A noção de sobrevivência de Warburg é inspirada no etnólogo britânico Edward B. Tylor (1861), que evoca a “tenacidade das sobrevivências”, a partir de sua viagem ao México em 1856, cujos relatos foram publicados em seu diário de viagem, onde se assombra com o que percebe, como um *nó de anacronismos*, uma mistura de coisas passadas e coisas presentes. Também Warburg viaja ao Novo México em 1895 e empreende, não uma “viagem aos arquétipos”, mas uma “viagem às sobrevivências”. Sobre a sua experiência de leitura do livro de Tylor, Didi-Hubermann (2013a, p. 45) afirma:

[...] as festas da Semana Santa no México atualizavam comemorações heterogêneas, semi-cristãs e semipagãs; o mercado indígena de Grande atualizava um sistema de numeração que Tylor acreditava que só poderia encontrar nos manuscritos pré-colombianos; e os ornamentos dos antigos facões sacrificiais aproximavam-se dos encontrados nas esporas dos vaqueiros mexicanos...

A força dessa sobrevivência estaria nas coisas minúsculas, supérfluas, como acredita Tylor (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 47), para quem a permanência da cultura não se exprime como uma essência, um arquétipo, mas como um sintoma, uma coisa deslocada.

A teoria warburgiana busca uma transformação da *história dos objetos* numa *história da psique*, encarnada por estilos, formas, “fórmulas de *páthos*”, símbolos, crenças, enfim, tudo que era *expressão*. E expressão, não como reflexo de uma intenção, mas como o retorno do recaiado na imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Uma expressão sintomal. Warburg pensava a sobrevivência como um tempo psíquico de *páthos* (*Pathosformel*) sintomas visíveis – corporais, gestuais, figurados – de um tempo irredutível a formas afetivas primitivas. Warburg estava interessado no que definiu como uma “psicologia dos modos de expressão humana”, ou uma “psicologia histórica”. Ele se refere a um “inconsciente das formas” e se aproxima das análises freudianas no campo das formações do inconsciente.

É preciso ressaltar, como o próprio Didi-Huberman faz, a importância do contexto histórico em que Warburg viveu – guerras de unificação alemãs, o recrudescimento do antissemitismo, a primeira guerra mundial. Essas experiências tiveram forte influência na teoria do historiador, que via a história da arte pelo viés do trágico. Para o ele, as formas patéticas tinham estreita relação com a tradição trágica de apresentação da violência e da morte.

A fim de compreender os modelos temporais, corporais e semióticos empregados por Warburg, Didi-Huberman parte do conceito freudiano de “formação do sintoma”, pois tanto Warburg quanto Freud interrogam o mal-estar da cultura, seus *recalcamentos*. Assim como aquele clama por uma “psicologia da cultura”, este também atribui importância à “história da cultura” como prolongamento da teoria psicopatológica. Assim como Freud descobre no sintoma um “regime descontínuo de temporalidade”, Warburg identifica a mesma coisa na sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 273-274).

Indo contra a corrente do pensamento da época, Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 278) não se interessa pela beleza das obras de arte, mas pela “instauração do tempo na imagem”. Para o historiador, os poderes da imagem estão relacionados com a memória inconsciente, que só se deixa apreender em *momentos-sintoma* e surge como um *nó de anacronismos* em que se entrelaçam várias temporalidades. O presente se tece de múltiplos passados. Há, portanto, uma indes-

⁴⁴ De acordo com Freud (1896b apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.273), no sintoma, todo gesto é patético, ou seja, afetado. Tudo que sobrevém no corpo, nesse *momento-sintoma*, manifesta os poderes de uma *lembrança em suspenso*: “(...) o paciente não tem nenhuma lembrança do que esqueceu e recalçou, e apenas o traduz em atos. Não é sob a forma de lembrança que o fato esquecido reaparece, mas sob a forma de ação”. (FREUD, 1896b apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 275).

trutibilidade das marcas dos tempos nas formas da vida atual.

O sintoma⁴⁴, segundo Freud é uma metáfora e tem a particularidade de, por meio de sua própria forma, revelar o que encobre. Ou seja, ele opera como uma complexidade de significantes que estão em relação substitutiva com algo. É uma construção que desvia ou deforma algo no mesmo momento em que se denuncia como sintoma, como símbolo (VALLEJO; MAGALHÃES, 1991, p. 146-151). Para Freud (1976a) o sintoma representa a realização de dois desejos contraditórios. É “uma ambiguidade engenhosamente selecionada, que encerra duas significações que se contradizem totalmente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 264).

Esse sentido freudiano de sintoma explica o que Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 263) define como o sintoma nas imagens, quais sejam, oscilação constante entre o que se define pelos processos tensivos e polarizados de instâncias que atuam umas sobre as outras: marcas com movimentos, esquecimentos com reminiscências, repetições com contratempos etc.; em resumo, uma oscilação constante entre “polarizações extremas” e “despolarizações” produtoras de “ambivalências”.

Em suma, a fórmula de páthos tem de paradoxal – e de comum com uma formação do inconsciente, no sentido freudiano do termo – o fato de que sua vocação para intensificar o afeto na forma caminha de mãos dadas com uma espécie de insensibilidade à contradição (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.209).

Didi-Huberman (2013a) cita, como exemplo de uma imagem da arte em que a sobrevivência, plena de ambiguidades, se apresenta, a Madalena esculpida por Bertoldo di Giovanni (fig. 8)⁴⁵. E explica: “A mônade antiga só ‘sobrevive’ tão bem porque o luto e o desejo são mantidos em seu conflito, tensos porém intrincados numa dubiedade habilmente escolhida: a que possibilita o compromisso da dançarina pagã em transe com a santa cristã em lágrimas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.264).

⁴⁵ Didi-Huberman esclarece que na criação da imagem “Crucificação” Bertoldo di Giovanni (fig. 8) “colocou na mulher uma vestimenta da antiguidade clássica, pagã, ou seja, um tipo de roupa usado pelas Mônades, as mulheres que faziam as festas em louvor deus Dioniso. Ela está tão desesperada com a morte de Cristo que arranca um tufo de seus próprios cabelos. Isso corresponde a um gesto real que as pessoas faziam na época de Cristo, bem antes e também depois, na religião judaica – hoje em dia, ninguém mais arranca os cabelos, mas ainda se corta uma pequena franja para indicar o luto. Isso é um tipo de ritual mais comportado do que o ritual original, quando as pessoas se arrancavam os cabelos de dor. Vemos que, na imagem, ela segura esse tufo de cabelos na mão. Mas, se você conhece a representação das mulheres pagãs de quem acabo de falar – as Mônades -, elas também agitavam coisas nas mãos. Na Antiguidade grega, elas pegavam um Coelho vivo e o comiam cru, exibindo sua carne. (...) Então, essa imagem mistura duas tradições totalmente opostas: a tradição pagã – as Mônades, Dioniso, deus do vinho – e a tradição judaico-cristã”. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 53-54).

Figura 8 - Bertoldo di Giovanni, Crucificação, c. 1485 (detalhe)



Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 227

Freud (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.264) aponta para a capacidade de resistência do sintoma, que pode ser entendida também como capacidade de sobrevivência. Sua resistência está ligada à sua capacidade de deslocamento e de metamorfose. Ele é resistente porque se desloca, sendo exatamente esse processo o que autoriza o retorno do recaiado. Assim, o funcionamento do sintoma freudiano corresponde à forma como funciona a imagem para Warburg: são “restos vitais” da memória, “sedimentos mnêmicos, que se cristalizam, sobrevivem e ganham corpo. Desse corpo surge, subitamente, uma imagem recaiada”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 272).

Se a repetição no sentido freudiano é diferente da continuidade, como esclarece Lacan, ela pressupõe uma diferença, uma mobilidade, algo que se repete a partir de um presente em relação a um passado. Trata-se de uma temporalidade retroativa. Ora, não é o acontecimento que se repete, mas um elemento significativo dentro de um sistema, que Lacan considera semelhante a uma estrutura mítica em que certos elementos retornam por meio das suas variações (VALLEJO; MAGALHÃES, 1991, p.122). Considerando essa noção de repetição em Freud, podemos dizer que, assim como não há na psique destruições nem restaurações completas, na história das imagens, as marcas não são completamente apagadas, mas também não se dão de maneira idêntica.

A complexidade temporal das imagens, apontada por Warburg, nos obriga a questionar os

modelos cronológicos de causalidade. A teoria da sobrevivência das imagens do historiador está relacionada à noção de origem das coisas, tal como pensada por Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170), em *Origem do drama barroco alemão*:

A origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver, porém, com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente, do fatural, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto. [...] Em consequência, a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história.

Warburg só interroga a *origem* pela vertente da repetição e de suas diferenças. Também Freud (1976a) compreende que ela não deveria ser pensada como um ponto fixo. Ela se desdobra em relação ao passado, mas também em direção ao futuro. Assim como a história não pode ser reduzida a um inventário de coisas passadas, a *origem* não pode ser reduzida a uma fonte factual. Essa ideia paradoxal da posteridade pressupõe em toda formação do inconsciente – particularmente no sintoma histórico –, um processo intervalar que Freud descobre na dialética do recalçamento. Como vimos, o psicanalista constata que uma lembrança recalçada só se transforma em trauma após um período de latência.

A *origem* é, então, algo que surge diante de nós como um sintoma que perturba o curso normal do rio, como uma catástrofe, que faz ressurgir corpos esquecidos ao longo desse mesmo rio (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.171). E, nesse movimento dialético, há toda uma dimensão crítica que tem relação com o tempo fragmentado e messiânico, interrompido, pleno de contradições, presente no pensamento benjaminiano, como já vimos. Nesse movimento, surgem imagens fragmentárias, ambíguas, incertas, inacabadas que aparecem e desaparecem, repletas de ritmos e conflitos, às quais Benjamin denomina *imagens dialéticas*. Devemos considerar o que afirma Benjamin (2007, p. 512):

A história anterior [*Vorgeschichte*] e a história posterior [*Nachgeschichte*] de um fato histórico aparecem nele graças a sua apresentação dialética. Além disso: cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior. Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele. E assim o fato histórico se polariza em sua história anterior e posterior sempre de novo, e nunca da mesma maneira.

A imagem como um fenômeno – algo que vem à luz, um acontecimento – é a eclosão de significados, a aparição de fantasmas esquecidos, um fluxo amplo e contínuo de pensamentos.

Etienne Samain (2012, p. 158) usa, como alegoria para pensar a imagem como fenômeno ligado à memória, o mistério e a complexidade das bonecas russas “que contêm e escondem outras bonecas que se encaixam em um movimento materno e matricial expandido no tempo. O tempo da imagem nunca será o tempo da história”.

2.4 O rosto da morte na fotografia

O tempo faz pacto com a morte. Mas, diante de nossa incapacidade de pensarmos nossa própria morte como consequência natural e inevitável, procuramos negá-la, eliminá-la da vida. Em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, de 1916, Freud (apud PERES 2011, p.109)⁴⁶ afirma que “no inconsciente, cada um de nós está convencido de sua imortalidade”. No entanto, ele diz: “não é mais possível negar a morte”. A atitude de negação da morte entra em colapso quando somos surpreendidos pela perda de uma pessoa querida. O choque e a intensidade do luto provocam um sentimento de vazio, a tristeza se abate sobre o eu (ego), tornando o homem mais consciente de sua solidão (FREUD apud PERES, 2011, p. 109). O *trabalho do luto*, tema no qual Freud insiste, insere o indivíduo na busca permanente do reencontro, mas, como o objeto amado não pode ser reencontrado, ele ganha existência como objeto desaparecido e deixa em seu rastro a ânsia desejante, que está sempre presente (PERES, 2011, p. 121). A perda de um ser amado não é apenas perda do objeto, mas também do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto, perda do lugar de afeto (KEHL, 2011, p. 18-19).

Luto e Melancolia, de Freud, foi escrito no período da I Guerra Mundial e considerado um ensaio pessimista. Contrariando essa crença, Freud (apud KEHL, 2011, p. 111) afirma que ele não poderia ser otimista, tampouco era pessimista, pois aceitava as coisas cruéis, estúpidas e sem sentido como parte daquilo de que é feito o mundo. *Luto e Melancolia* marca uma reflexão freudiana, não mais centrada na noção de conflito e de trauma, mas numa teoria do objeto, que começa a ser desenvolvida a partir da noção do luto e sua relação com a melancolia. A riqueza teórica do texto de Freud está na noção de objeto enquanto *objeto perdido*. No entanto, o que nos interessa aqui não é desenvolver essa questão, mas pensar as relações da fotografia com a morte, cujo luto faz parte do processo de elaboração psíquica e simbólica da dor.

⁴⁶ Na edição de 2011 de *Luto e Melancolia*, de Freud, Urania Tourinho Peres tece algumas considerações sobre a obra do psicanalista no posfácio do livro.

No capítulo dedicado à “fotografia como aparelho psíquico”, Phillipe Dubois (2012), em “O Ato fotográfico”, cita as metáforas das cidades de Roma e de Pompéia que ilustram complementarmente, de acordo com Freud⁴⁷, o funcionamento do aparelho psíquico. A cidade de Roma tem todos os tempos da história sobrepostos num mesmo lugar em forma de ruínas. Esses fragmentos do passado são acúmulo de camadas históricas, sedimentação, estratificação, que aparece como destruição e incompletude. Roma é vista como um imenso palimpsesto arqueológico, plena de restos, traços parciais, ausências, buracos e, ao mesmo tempo, o sonho impossível de manutenção de tudo em seu lugar integralmente. Roma metaforiza a forma como os traços mnésicos de Freud dizem respeito aos modos de inscrição do passado no psíquico.

Outra metáfora que Freud (apud DUBOIS, 2012) utiliza é a de Pompéia, onde lerá a simbólica do recalçamento, que é comparado ao enterramento da cidade, que conseguiu renascer sob o trabalho da pá (entendida no pensamento freudiano como o trabalho da psicanálise). A analogia dos processos de *recalcamento/enterramento* e seu corolário, *retorno do recalcado/exumação*, ilustra o funcionamento também da fotografia concebida como aparelho psíquico, nas reflexões de Dubois (2012, p. 325), para quem a fotografia é vista como um palimpsesto, pois “sempre esconde outra [imagem], atrás dela, sob ela, em torno dela”.

Um paralelo entre a fotografia, enquanto reveladora de um inconsciente ótico, e a psicanálise, como instrumento de revelação do inconsciente pulsional, é apontado também no artigo de Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia*, de 1931. Para ele, a câmera fotográfica revela detalhes que passam imperceptíveis ao olhar.

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Os detalhes que a fotografia revela, por suas características técnicas, definidos por Benjamin (1994) como “inconsciente ótico”, são apontados também por Barthes, de outra maneira. Quando Barthes (1984) chama atenção para aquele detalhe que o observador acrescenta à imagem e que, no

⁴⁷ Em suas obras *Mal-estar da civilização* e *Delírio e sonhos na Gradiva de Jensen*, Freud usa as imagens de Roma e de Pompéia como metáfora arqueológica para pensar os modos de inscrição do passado no psíquico, como traços mnésicos e fará referência à metáfora fotográfica. (DUBOIS, 2012, p. 318).

entanto, já está nela, ele se refere também ao acaso que aparece na imagem e que só a fotografia é capaz de revelar, em contraposição à pintura. Esse *acaso* é algo que aparece como um sintoma na imagem fotográfica. Refiro-me àquilo que está ali, não por intenção do fotógrafo, mas por algo próximo de um *inconsciente das imagens*⁴⁸.

As reflexões de Didi-Huberman sobre a imagem podem nos ajudar a entender melhor as questões relacionadas à fotografia. Em *O que vemos, o que nos olha*, o autor retoma aquilo que Paul Valéry, Walter Benjamin e Jacques Lacan evocam sobre nosso ser-olhado pelas imagens e ressalta que esses olhares marcam um pedido de atenção, uma demanda que é a do direito de um olhar de volta. Paul Valéry (apud BENJAMIN, 1989, p. 140) se refere às imagens do sonho, afirmando: “as coisas que vejo me vêm tanto quanto eu as vejo”.

Didi-Huberman (1998) parte de uma situação exemplar para desenvolver a questão em torno de como o volume e o vazio se colocam a nosso olhar: “estar diante de um túmulo”. Para além da evidência de um volume, da massa de pedra geométrica, diante desse túmulo, estou diante daquilo que me olha. Trata-se de uma situação de esvaziamento, aquilo que diz respeito ao inevitável, qual seja, “o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que, no entanto, me olha num certo sentido. O sentido inelutável da perda [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 37).

Esse “cruzamento” de olhares é detonador de uma angústia, que é a de pensar em nossa própria morte, nosso próprio destino. Diante dessa situação, Didi-Huberman nos coloca entre dois caminhos: um deles seria pretender ater-se ao que é visto, acreditar somente no volume enquanto tal desse túmulo e negar a existência de todo o resto, ater-se ao que é visto e recalcar a angústia. Essa atitude é, segundo o autor, um *exercício de tautologia*: “esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39). Optar por esse caminho é insistir em não ver o que está por baixo do objeto, latente, escondido. É uma forma de recusar sua temporalidade, recusa que é também de sua memória e de sua aura.

Outro caminho, como aponta o autor, consiste em querer ultrapassar a questão, em querer superar tanto o que vemos quanto o que nos olha. Essa é também, como a precedente, uma forma de “suturar a angústia diante da tumba”, de recalcar-la (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40). O objeto (a tumba) perde sua evidência concreta, e o vazio, seu poder inquietante de morte presente (o esvazia-

⁴⁸ Maurício Lissovsky utiliza a expressão “inconsciente das imagens” para refletir sobre os poderes da fotografia a partir do conceito de *chiste* elaborado por Freud (LISSOVSKY, 2012).

mento do outro e nosso próprio esvaziamento). Essa atitude é um *exercício de crença*, pois a vida não estará mais aí, mas em outra parte, como se a alma já tivesse abandonado esse lugar concreto demais da materialidade da tumba. O corpo, então, seria imaginado como se permanecesse belo e cheio de vida em algum outro lugar. Essa opção, também uma forma de recalque, é um caminho para “escapar a essa cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41).

Didi-Huberman usa esses exemplos para mostrar que produzir imagens tem a ver com essas formas de escape. A arte cristã produziu imagens-sintoma em inúmeros túmulos esvaziados de seus corpos e, portanto, esvaziados de sua capacidade angustiante. Essas imagens têm como modelo o próprio Cristo, que abandona seu túmulo e desencadeia para sempre uma dialética da crença, uma construção fantasmática. Os túmulos (objetos da angústia) nas imagens da arte cristã se esvaziam de suas carnes putrescentes, informes. *O homem da crença* prefere imagens consoladoras de corpos sublimes, feitos para “fixar nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.48).

A angústia que nos toma diante da imagem da morte é o ponto central da tese barthesiana em *A Câmara Clara*, em que o autor insiste no caráter indicial da fotografia, sua contiguidade física com o referente, por meio de seu *noema* “isso foi”. Segundo Barthes (1984, p.116), a fotografia é um “signo imperioso de minha morte futura”. O autor usa, como exemplo, a fotografia de um jovem que, em 1865, tentou assassinar o secretário de estado americano W. H. Seward. A fotografia do jovem o mostra à espera de seu enforcamento. Ele olha para o espectador. Vendo essa imagem, estamos diante da ideia de que “ele vai morrer”, o que é, segundo Barthes (1984, p.142), o *punctum* dessa fotografia. Ele se refere a um outro *punctum* que não o “detalhe”, aquele que está ligado à forma, mas ligado ao tempo.

Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (...), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, por uma catástrofe que já ocorreu. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe. Esse *punctum*, mais ou menos apagado sob a abundância e a disparidade das fotos da atualidade pode ser lido abertamente na fotografia histórica: nela há sempre um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer. (BARTHES, 1984, p.142)

No entanto, para que a morte nos toque nessa fotografia, ou, como aponta Jacques Rancière (2010), para coincidir o efeito da fotografia com o afeto da morte, é preciso saber que essa imagem representa o jovem Lewis Payne, quem ele é e o que faz diante dessa imagem. Barthes teve de

fazer um curto-circuito entre o saber histórico acerca do assunto representado e a textura material da fotografia. Para Rancière (2010, p. 166), a imagem fotográfica, enquanto objeto de pensamento, pode ser uma imagem pensativa, ou seja, conter um pensamento que não é susceptível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que a vê.

Embora a fotografia tenha feito da pintura a sua referência absoluta (afinal, a câmera escura dos pintores é uma das causas da fotografia), Barthes (1984) afirma que não é pela pintura que a fotografia tem a ver com a arte, e sim pelo teatro. O autor encontra na fotografia a mesma relação original do teatro com o culto dos mortos. Assim como no teatro antigo, a fotografia assume uma máscara, palavra empregada por Calvino para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história (BARTHES, 1984, p. 52-53).

Os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a “denegação mítica de um mal-estar da morte). (BARTHES, 1998, P. 53-54).

Também fazendo referência à aparição do rosto humano nos primeiros retratos de um daguerreótipo e à aparição fantasmal do rosto nessas imagens, Benjamin (1994), em uma passagem de *Pequena história da Fotografia*, afirma que o rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. E cita uma frase de Dauthendey (apud BENJAMIN, 1994, p. 95):

as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele [daguerreótipo] produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos.

A fotografia é, provavelmente, de todas as artes da imagem, aquela cuja representação está, ontologicamente, o mais próxima possível de seu objeto, pelo fato de ser uma emanção física de seu referente. Ela é traço – a impressão luminosa num determinado momento do tempo, de um objeto situado à distância. É, portanto, a presença de uma ausência. O referente, a coisa, torna-se definitivamente desvanecida, substituída por algo metonímico. Conforme as considerações de Philippe Dubois (2012), mais do que o contato com o referente (lógica do índice), a fotografia, como objeto ligado à memória, é um movimento no espaço e no tempo. Ela “exibe um espaço a ser transposto, um afastamento, uma separação” (DUBOIS, 2012, p. 247). “Na fotografia, o encontro (com o real) sempre parece iminente,

mas a distância sempre se revela exorbitante. Jamais se incorpora” (DUBOIS, 2012, p. 248).

Assim como o traço, a noção de aura, que Benjamin nos lega, remete ao paradoxo distância/proximidade e nos ajuda a pensar a temporalidade na fotografia. Benjamin (1994, p. 101) define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. Observar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho que projeta sua sombra sobre nós é respirar a aura desses elementos. O autor aponta para o valor mágico que a fotografia tem, em contraposição à pintura, e a “necessidade irresistível de procurar nessa imagem⁴⁹ a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos” (BENJAMIN, 1994, p. 24). O filósofo se refere ao fenômeno aurático de certas fotografias. E cita também, nesse mesmo ensaio, o retrato de Kafka, quando era um garoto de seis anos de idade, posando diante de um cenário fabricado. Benjamin via a aura em torno do olhar desolado e perdido do jovem Kafka.

Como única aparição de uma ausência, a fotografia tem um caráter “aurífico” (espectral, de fantasma), particularmente aquelas definidas como retratos (DUBOIS, 2012, p. 248). No ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin (1994, p. 170) aponta a ligação da aura com a unicidade da obra, ela é aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica, processo que resulta num violento abalo da tradição. Embora a fotografia tenha sido a primeira técnica a partir da qual o valor de culto começa a declinar, para ampliar o “poder da proximidade”, segundo ele, a fotografia do rosto humano é o lugar em que o valor de culto ainda encontra um refúgio:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. (BENJAMIN, 1994, p. 174).

O longínquo, por mais próximo que esteja, é, por essência, inacessível, daí o caráter cultural da aura. Próximo e distante ao mesmo tempo, o objeto aurático é índice de uma perda que ele mesmo sustenta. Eis o paradoxo relacionado ao olhar, ou seja, *aquilo que me olha e me escapa ao mesmo tempo*. Atendo-se ao caráter fantasmático da experiência do olhar, Didi-Huberman (1998,

⁴⁸ Na versão em francês de “Pequena história da fotografia” (2014), uma nota de rodapé esclarece que Walter Benjamin se refere à fotografia feita por Carl Albert Dauthendey (1818-1896), pai do poeta Max Dauthendey. Nessa foto, a mulher do poeta aparece ao lado do marido, mas o olhar dela não o vê, está fixado para o extra-campo da imagem. O pai se formou no processo de daguerreotipia em 1839, em Leipzig. (BENJAMIN, 2014, p. 15).

p. 148) chama atenção para o aspecto da aura de propiciar um “poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante”. Essa experiência do olhar é explicada pelo próprio Benjamin (1989, p. 140), que afirma: “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”.

Para Benjamin, a aura não estaria reduzida a uma fenomenologia da fascinação alienada. O objeto aurático se desdobra para além de sua visibilidade e se relaciona ao *poder da memória*. Trata-se de um olhar trabalhado pelo tempo, atravessado pela memória. É o simbólico que tece a trama do olhar e que dá a cada forma visível o poder de “levantar os olhos”.

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade “objetiva”: ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados. (DIDI-HUBER-MANN, 1998, p. 149).

Benjamin (1989) atenta para o termo *mémoire involontaire* (memória involuntária), em Proust, aquela que se opõe à memória voluntária, sujeita à tutela do intelecto. Proust, em sua obra *Em busca do tempo perdido*, mostra como se apresentou, em sua lembrança, a cidade de Combray, onde havia passado uma parte da infância. O escritor faz referência a uma tarde em que o sabor da *Madeleine* (bolo pequeno comum na França) o transportou de volta aos velhos tempos. Essa seria a memória voluntária, sujeita aos apelos da atenção. O termo *mémoire involontaire* foi forjado a partir da reflexão sobre as dificuldades de Proust de narrar a própria infância.

Quando se tem uma experiência, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos e festas produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória. A memória voluntária e a involuntária estariam então imbricadas. Proust (apud BENJAMIN, 1989, p. 106-107) conclui que o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação”.

As informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. “E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis”. Por isso Proust não hesita em afirmar, conclusivamente, que o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos”. (BENJAMIN, 1989, p. 106).

Benjamin (1989, p. 108) explica a equação freudiana: “Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”. Ainda segundo o pensador alemão, da *mémoire involontaire*, surgem imagens que tendem a se agrupar em torno do objeto aurático.

Para Didi-Huberman (2012), não se pode falar de imagens sem se falar de cinzas. O contato entre a imagem e o real é como uma espécie de incêndio. A onipotência do olhar faz da experiência aurática um “choque” que Benjamin propõe que seja visto a partir de seu valor de sintoma. Saber olhar uma imagem seria perceber onde ela toca, onde ela “arde”, onde ela faz sintoma. “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Didi-Huberman (2012) se refere à experiência do olhar como fenomenológica quando, ao deparar com uma imagem já conhecida, algo o toma, o inquieta. O filósofo cita como exemplo a fotografia de um soldado alemão que mata à queima-roupa uma mãe que segura seu filho em seus braços. Ele diz:

A imagem do soldado alemão que mata a queima roupa uma mãe que segura seu filho em seus braços - me choca, me retém em sua crueldade, abre em mim um mistério novo, uma inquietude maior, que é, primeiro, a inquietude do contato entre essa imagem e o real, do contato entre imagem e corpo, imagem e história, imagem e política [...]”⁴⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 4, tradução nossa).

Didi-Huberman (2006) insiste na necessidade de desenvolvermos um *olhar crítico* para as imagens, de olhar atentamente para cada uma e nos inquietarmos a cada vez que a olhamos.

Em seu ensaio “Casca”, publicado na Revista *Serrote*, Didi-Huberman (2013b) faz comentários sobre algumas fotos de galpões, estradas e vegetações, que fez durante sua visita, em julho de 2011, a antigos campos de concentração onde hoje é o museu de *Auschwitz-Birkenau*, na Polônia. Ele fotografa os lugares por onde passa e arranca cascas das árvores, as “bétulas”, de Birkenau. Essas cascas são usadas como metáforas para sua reflexão sobre a relação entre as imagens e a realidade dos campos de concentração, naquele momento histórico, quando judeus foram exterminados. E diz: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 132).

⁴⁹ “l’image du soldat allemand qui abat à bout portant une mère qui serre son enfant dans les bras - me saute au visage, me tient dans sa cruauté, ouvre en moi un mystère nouveau, une inquiétude majeure, qui est d’abord l’inquiétude du contact entre cette image et le réel, du contact entre image et corps, image et histoire, image et politique.”

As imagens da memória (individual ou coletiva) nos obrigam a descobrir pontos de convergência de temporalidades diferentes, pois nos remetem a outras imagens e textos. É preciso, então, furar a superfície delas.

Um pequeno texto de Walter Benjamin, “Escavar e lembrar”, é citado por Didi-Huberman, para fazer uma analogia entre a atividade do arqueólogo e a de nossa memória. Benjamin (apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 130) diz que “se aproximar do passado soterrado é como escavar”. Produzir imagens arrancadas do contexto anterior é um procedimento que significa, segundo Didi-Huberman (2012), que a arqueologia é como uma anamnese para a compreensão do presente. É preciso atravessar as várias camadas temporais para que essas imagens venham se juntar ao presente daquele que se lembra. Ou ainda, é preciso interrogar nossa maneira de olhar, questionar nossos próprios atos de olhar, nossos próprios olhos. Ele define o “olhar arqueológico” como a capacidade de “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 117). É, pois, com a potência desse olhar, atravessado pela memória, que proponho examinar-mos as fotografias da zona interdita de Chernobyl, de Guillaume Herbaut.

3. O trauma após Chernobyl

As penas, sejam elas quais forem, tornam-se suportáveis se as narrarmos ou fizermos delas uma história.

Isak Dines

Sabemos que a edição e a escolha das imagens que formam as séries são importantes para a apreensão da narrativa do livro, e que cada uma das imagens adquire um valor específico de acordo com sua inserção junto às outras, já que elas partilham sentidos com as que estão próximas. No entanto, as análises a serem aqui desenvolvidas se darão a partir da organização das imagens em grupos, privilegiando-se suas afinidades formais. Definimos grupos de imagens a fim de pensá-las a partir de aproximações e diferenças apresentadas entre elas. No momento da interpretação, buscaremos compreender como essas imagens se articulam e que sentidos compartilham, considerando o contexto específico em que estão inseridas. Assim, procuraremos identificar o sentido de cada grupo de imagens no conjunto e como esses grupos de imagens intercaladas a outras conduzem a narrativa de cada livro.

Como já apontado anteriormente, em todas as imagens de *Tchernobylsty*, há um número que se refere ao nível de radiação presente no local no momento da fotografia. Essa informação textual situa o espectador no contexto da catástrofe e cria uma ligação entre todas as imagens do livro. No entanto, em algumas, do livro *La Zone* principalmente, percebemos que, tomadas isoladamente, não apresentam elementos que possam ser relacionados diretamente à catástrofe, até porque, no momento de sua produção, 24 anos já haviam se passado do acidente. Apesar de haver, em parte considerável das imagens, indícios contundentes do que se passou no local, vemos que o tempo está cuidando de sedimentar os vestígios da tragédia. Ao separarmos as imagens em grupos, porém, poderemos identificar, no conjunto delas, algumas pistas ou elementos que evocariam as ausências, as perdas, as dores e os restos deixados pela catástrofe.

No livro *Tchernobylsty*, as pessoas que Guillaume Herbaut fotografa, 13 anos após o acidente nuclear, são de meia idade, outras, já idosas, e algumas, ainda jovens, que deviam ser crianças à época do acidente. Outras ainda sequer haviam nascido naquele momento, mas talvez, justamente por isso, trazem no corpo a marca de uma má formação decorrente do período em que estavam no ventre de suas mães. Todas são, portanto, vítimas, viveram ou foram afetados de alguma forma pela tragédia. O fotógrafo, como testemunha indireta, faz o papel do interlocutor, aquele que traz, não o relato das vítimas da catástrofe, mas o trauma que ficou nas imagens.

No momento do encontro entre fotógrafo e fotografados e após a produção das imagens, o que era somente números e estatísticas toma formas humanas. Estamos diante das imagens daquilo que sobrou e daqueles que ficaram, que escaparam e sobreviveram ao acontecimento trágico. Ao se mostrarem diante da câmera com seus objetos, sua família ou fotos de parentes que supostamente não

estão mais lá, os fotografados fazem o trabalho de luto por meio da lembrança.

Memórias individuais são atravessadas pela memória coletiva e histórica. Herbaut concede àqueles que fotografa o instrumento para que esse processo rememorativo aconteça e, como consequência, talvez, o trauma possa ser elaborado. Ao mesmo tempo que essas imagens trazem à memória do espectador (que é também o lugar onde o fotógrafo se coloca) um passado apreendido por meio das narrativas midiáticas, elas têm também o potencial de desencadear outras lembranças ligadas às suas próprias memórias, já que a memória é algo que se constitui à medida que nos sentimos afetados.

Algumas fotografias tanto do livro *Tchernobylsty* quanto do *La Zone* não foram colocadas em nenhum dos grupos definidos nesta pesquisa, embora estejam na serialização dos livros. Como já citado anteriormente, a primeira parte do livro *Tchernobylsty* apresenta os retratos dos personagens com seus pertences e objetos. Na segunda, vemos os escombros dos apartamentos com restos de pertences dos antigos moradores. Na terceira, uma sequência de paisagens dos lugares por onde o fotógrafo passou e de imagens de camponeses que trabalham na terra. Em cada uma das partes desse livro, identificamos algumas semelhanças e diferenças entre as fotos e definimos as categorias da seguinte forma:

Corpos – fotografias de famílias na sala de suas casas. Em pé ou sentadas no sofá, algumas mostram ao espectador a foto de alguém que parece ser um parente morto em decorrência do acidente. Outras simplesmente posam diante da câmera. Nessa sequência, o fotógrafo constrói álbuns de família. Intercaladas a essas primeiras, são apresentadas também algumas fotos de outras pessoas mutiladas ou com deformações no corpo.

Pertences – fotografias de pertences trazidos das antigas casas onde os fotografados moravam antes do acidente.

Documentos – grupo de imagens compostas por documentos, sejam fotos de pessoas ausentes ou outros pertences de uso cotidiano, objetos antigos, reprodução de retratos 3x4 etc.

Escombros – fotografias do interior dos apartamentos abandonados por seus moradores após o acidente nuclear. Nessas imagens, restos de móveis e outros objetos deixados para trás evocam o abandono e as perdas.

Terra – fotografias dos lugares por onde o fotógrafo passou em Kiev, Prypiat e na Zona de Exclusão de Chernobyl. São fotografias de estradas que parecem não levar a lugar algum, postes

de rede elétrica, ruas asfaltadas, jardins. Outras fotos desta categoria mostram uma natureza viva, árvores e plantas numa floresta, terras sendo cultivadas por agricultores, pessoas que permanecem trabalhando na terra.

Para o livro *La Zone*, procuramos manter as categorias de *Tchernobylsty*, já que, também nesse livro, o fotógrafo produz imagens de pessoas que vivem na região de Chernobyl, assim como seus escombros e sua paisagem. Agrupamos as imagens da seguinte forma:

Corpos – fotografias de pessoas e animais em situações diversas: deitadas, caídas, divertindo-se, caminhando ou posando diante da câmera. Definimos aqui alguns subgrupos: “abatidos”, “caídos”, “petrificados”, “em fluxo”.

Escombros – fotografias de uma sequência de portas envelhecidas dos apartamentos abandonados. Elas estão fechadas, quebradas, arranhadas e emolduradas pelas paredes carcomidas. Também é apresentada neste grupo uma sequência de imagens de marcas no solo e restos de objetos já sedimentados deixados no chão. Completando esse grupo, fotografias do interior e do exterior da antiga usina, peças de metal, helicópteros enferrujados.

Paisagem morta – fotografias em que o abandono, a secura e o crescimento selvagem e desordenado da natureza se apresentam evidentes. Algumas imagens da paisagem viva, no livro *La Zone*, dialogam com as desta categoria. Seleccionamos, então, para este grupo, as que estão ressecadas e parecem mortas, apresentando-se como ruínas da catástrofe.

Algumas fotografias não foram colocadas em nenhum dos grupos citados acima, ou por não terem afinidade com nenhum deles ou por estarem já representadas por outras semelhantes a elas. No exercício de organização das imagens do *corpus*, percebemos que algumas fotografias poderiam fazer parte de mais de uma categoria, mas, para nos guiarmos pela definição do grupo em que a imagem seria enquadrada, levamos em consideração o elemento principal que as compõem (os corpos, o objeto, a natureza, o ambiente). O objetivo foi delimitar as diferentes características requisitadas em cada grupo a fim de facilitar a identificação de elementos ligados ao trauma.

Nas análises, procuraremos compreender o que as imagens exprimem, que desdobramentos imaginativos oferecem e que sentidos adquirem com relação às outras imagens da série. Para nos guiarmos na interpretação dessas fotografias, procurei informações e publicações de relatos de pessoas que viveram a experiência do acidente nuclear de 1986. Uma importante fonte utilizada para isso foi o já citado livro *La supplication*, na versão em francês, de Svetlana Alexievitch (1998), cujo

título original é: *Tchernobylskaïa Molitva*, publicado em Moscou, em 1997. A autora foi ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 2015 pelo livro *Vozes de Chernobyl*, lançado em português, em 2016. Também o documentário “As anciãs de Chernobyl” ou “Babuskas de Chernobyl” (2016) foi importante fonte de informação para este trabalho, por trazer, principalmente, relatos de mulheres idosas que voltaram para a região de Chernobyl e lá vivem em regime de semiclandestinidade.

Em busca de um método analítico para essas fotografias, encontramos algumas referências ligadas à análise da imagem no campo artístico que poderiam nos abrir algumas possibilidades, mostrando-nos caminhos que apontam ora para a importância da cultura no processo de percepção, ora para o sujeito e ora para a materialidade do próprio objeto. Mas concluímos que não poderíamos nos prender a uma metodologia geral de análise de imagens, pois essa atitude não nos ajudaria a alcançar os objetivos desta tese. Consideramos que, se estamos tratando as fotografias como linguagem no âmbito da Comunicação, a atenção ao contexto específico a que estão vinculadas e às significações trazidas por essas imagens a partir do que é construído nas séries dos livros contribuiria mais para a compreensão delas.

Nas análises das fotografias que fazem parte do nosso *corpus*, consideramos o diálogo que elas estabelecem com outras imagens que fazem parte da sequência do livro e com as que fazem parte do grupo a que pertencem. A nossa interpretação leva em conta como as imagens estão articuladas e o que representam naquele contexto específico. Com esse procedimento, procuramos identificar os elementos simbólicos que as compõem e compreender como a memória e o trauma decorrente da catástrofe atravessam os corpos e os lugares, criam teias de sentido e conduzem a narrativa.

Em alguns momentos, a análise se concentra no conjunto de imagens como se fossem uma só, e, em outros, cada imagem da sequência é tomada para uma observação mais individual. Procuramos, ainda, identificar uma ou mais imagens principais em torno das quais gravitam todas as outras daquela categoria, concentrando-nos na análise dessa(s) imagem(s) eleita(s). Nesse caso, a escolha teve como critério a existência de algo na fotografia que nos chamou a atenção por um aspecto específico, seja a expressividade de seus elementos, seja a incorporação metonímica das qualidades que podem ser estendidas às outras imagens do grupo.

Traduzimos e transcrevemos abaixo um texto da autora do livro *La supplication* (1998), Svetlana Alexievitch, já citado acima. Nascida na Ucrânia, Alexievitch foi uma das vítimas de Chernobyl e, nesse texto, também é testemunha. A autora explica, ainda, porque decidiu escrever o livro.

Entrevista da autora por ela mesma sobre a história não contada

Svetlana Alexievitch

Dez anos se passaram... Chernobyl tornou-se uma metáfora, um símbolo. E, mesmo, uma história, dezenas de livros foram escritos, milhares de vídeos produzidos. Parece que sabemos tudo sobre Chernobyl: os fatos, os nomes, os números. O que mais podemos dizer? E é muito natural que as pessoas queiram esquecer, convencendo-se de que o que aconteceu faz parte do passado. De que fala esse livro? Por que eu o escrevi?

Esse livro não fala de Chernobyl, mas do mundo de Chernobyl. Justamente do que nós conhecemos pouco. Do que não sabemos quase nada. Uma história não contada: está aí como eu o teria intitulado. O evento em si – o que se passou, de quem é a culpa, quantas toneladas de areia e de cimento foram necessárias para construir o sarcófago acima do buraco do diabo –, isso tudo não me interessava. Eu me interessava pelas sensações, pelos sentimentos dos indivíduos que experimentaram o desconhecido, o mistério. Chernobyl é um mistério que é necessário elucidar. É talvez uma tarefa para o século XXI. Um desafio para esse novo século. O que o homem aprendeu, pressentiu, descobriu sobre ele mesmo e sobre sua atitude em relação ao mundo. Reconstituir os sentimentos, e não os acontecimentos.

Se, nos meus livros precedentes, eu já investigava o sofrimento alheio, agora eu sou, eu mesma, uma testemunha, como cada um dentre nós. Minha vida faz parte do evento. É aqui que eu vivo, sobre a terra de Chernobyl. Nessa pequena Bielorrússia da qual o mundo não havia ouvido falar nada antes da catástrofe. Em um país que dizem que não é mais uma terra, mas um laboratório. Os Bielorrussos constituem o povo de Chernobyl. Chernobyl tornou-se nossa casa, nosso destino nacional. Como eu poderia não escrever esse livro?

Então, o que é Chernobyl? Um signo? Ou uma gigantesca catástrofe tecnológica, sem precedentes, sem nenhum acontecimento do passado que seja comparável?

É mais do que uma catástrofe... Justamente, tentar colocar Chernobyl no nível das catástrofes mais conhecidas nos impede de ter uma verdadeira reflexão sobre o fenômeno que ela representa. Parece que estamos percorrendo a todo tempo na direção errada. Nesse caso, precisamente, nossa velha experiência é visivelmente insuficiente. Depois de Chernobyl, vivemos em um mundo diferente, o antigo mundo não existe mais. Mas o homem não quer pensar nisso, pois ele jamais pensou. Ele foi pego de surpresa.

Meus interlocutores com frequência têm opiniões semelhantes às minhas: “Eu não posso encontrar palavras para dizer o que eu vi e vivi... Eu nunca li nada parecido com isso em nenhum livro e nem no cinema... Ninguém jamais me contou coisas parecidas com as que eu vivi.” Tais confissões se repetiam e, voluntariamente, eu não retirei essas repetições do meu livro. Na verdade, existem muitas repetições. Eu as deixei. Eu não as retirei não somente por causa de suas verdades, de sua “verdade sem artifício” mas também porque me parecia que elas refletiam o caráter inabitual dos fatos. Cada coisa recebe seu nome logo que ela é nomeada pela primeira vez. Houve um acontecimento para o qual nós não temos nem sistema de representação, nem analogias, nem experiência. Um acontecimento ao qual não são adaptados nem nossos olhos, nem nossas ouvidos, nem mesmo nosso vocabulário. Todos os nossos instrumentos interiores são ajustados para ver, escutar e tocar. Nada disso é possível. Para compreender, o homem deve ultrapassar seus próprios limites. Uma nova história de sentidos acaba de começar.

Mas o homem e as circunstâncias nem sempre estão em sincronia. Na maioria das vezes, não estão...

Eu procurei um homem abalado. Um homem que foi confrontado com essa situação, face a face, e teria começado a pensar.

Por três anos, eu viajei e questionei: trabalhadores da central, antigos funcionários do partido, médicos, soldados, emigrantes, pessoas que se instalaram na zona proibida... homens e mulheres de profissões, destinos, gerações e temperamentos diferentes. Crentes e ateus. Camponeses e intelectuais. Chernobyl é o conteúdo principal de seus mundos. Em torno deles e em seus corações, ele envenena tudo. Não somente a terra e a água. Todo o seu tempo.

Um evento contado por uma só pessoa é seu destino. Contado por vários, isso faz a História. Está aí o mais difícil: conciliar as duas verdades, a pessoal e a geral. E o homem de hoje se encontra na fratura de duas eras...

Duas catástrofes coincidiram: uma social – sob nossos olhos, um imenso continente so-

cialista naufragou; o outro cósmico – Chernobyl. Duas explosões totais. Mas a primeira é mais próxima, mais compreensível. As pessoas estão preocupadas pelo cotidiano: onde encontrar dinheiro para viver? Onde ir? Em que acreditar? De qual lado ficar? Cada um vive isso aí. Mas todos gostariam de esquecer Chernobyl. No começo, esperávamos vencê-la, mas, compreendendo a pretensão dessas tentativas, nos calamos. É difícil nos proteger de alguma coisa que nós não conhecemos. Que a humanidade não conhece. Chernobyl nos transpôs de uma era a outra.

Nós nos encontramos face a uma realidade nova. Mas qualquer que seja o tema sobre o qual o homem fale, ele se desvenda ao mesmo tempo. Que tipo de pessoas somos nós?

Nossa história é feita de sofrimento. O sofrimento é nosso abrigo. Nosso culto. Ele nos hipnotiza. Mas eu tinha vontade de fazer outras perguntas, sobre o sentido da vida humana, de nossa existência sobre a Terra.

Eu viajava, eu falava, eu anotava. Essas pessoas foram as primeiras a ver o que a gente somente supunha. O que é ainda um mistério para todos. Mas eu lhes dou a palavra...

Mais de uma vez, eu tive a impressão de escrever o futuro. (ALEXIEVITCH, 1998, p.30-33, tradução nossa).

Interview de l'auteur par elle-même sur l'histoire manquée

Svetlana Alexievitch

Dix années ont passé... Tchernobyl est devenu une métaphore, un symbole. Et même une histoire. Des dizaines de livres ont été écrits, des milliers de mètres de bandes-vidéo tournés. Il nous semble tout connaître sur Tchernobyl: les faits, les noms, les chiffres. Que peut-on y ajouter? De plus, il est tellement naturel que les gens veuillent oublier en se persuadant que c'est déjà du passé... De quoi parle ce livre? Pourquoi l'ai-je écrit?

Ce livre ne parle pas de Tchernobyl, mais du monde de Tchernobyl. Justement de ce que nous connaissons peu. De ce dont nous ne connaissons presque rien. Une histoire manquée: voilà comment j'aurais pu l'intituler. L'événement en soi – ce qui s'est passé, qui est coupable, combien de tonnes de sable et de béton a-t-il fallu pour ériger le sarcophage au-dessus du trou du diable – ne m'intéressait pas. Je m'intéressais aux sensations, aux sentiments des individus qui ont touché à l'inconnu. Au mystère. Tchernobyl est un mystère qu'il nous faut encore élucider. C'est peut-être une tâche pour le XXI^e siècle. Un défi pour ce nouveau siècle. Ce que l'homme a appris, deviné, découvert sur lui-même et dans son attitude envers le monde. Reconstituer les sentiments et non les événements.

Si, dans mes livres précédents, je scrutais les souffrances d'autrui, maintenant, je suis moi-même un témoin, comme chacun d'entre nous. Ma vie fait partie de l'événement. C'est ici que je vis, sur la terre de Tchernobyl. Dans cette petite Biélorussie dont le monde n'avait presque pas entendu parler avant cela. Dans un pays dont on dit maintenant que ce n'est plus une terre, mais un laboratoire. Les Biélorusses constituent le peuple de Tchernobyl. Tchernobyl est devenu notre maison, notre destin national. Comment aurais-je pu ne pas écrire ce livre ?

Alors, c'est quoi, Tchernobyl? Un signe? Ou une gigantesque catastrophe technologique, sans commune mesure avec aucun événement du passé?

C'est plus qu'une catastrophe... Justement, tenter de placer Tchernobyl au niveau des catastrophes les plus connues nous empêche d'avoir une vraie réflexion sur le phénomène qu'il représente. Nous semblons aller tout le temps dans une mauvaise direction. Dans ce cas précis, notre vieille expérience est visiblement insuffisante. Après Tchernobyl, nous vivons dans un monde différent, l'ancien monde n'existe plus. Mais l'homme n'a pas envie de penser à cela, car il n'y a jamais réfléchi. Il a été pris de court.

Mes interlocuteurs m'ont souvent tenu des propos similaires: « Je ne peux pas trouver de mots pour dire ce que j'ai vu et vécu... Je n'ai lu rien de tel dans aucun livre et je ne l'ai pas vu au cinéma... Personne ne m'a jamais raconté des choses semblables à celles que j'ai vécues » De tels aveux se répétaient et, volontairement, je n'ai pas retiré ces répétitions de mon livre. En fait, il y a beaucoup de répétitions de mon livre. En fait, il y a beaucoup de répétitions. Je les ai laissées. Je ne les ai pas enlevées non seulement à cause de leur véracité, de leur « vérité sans artifice », mais encore parce qu'il me semblait qu'elles reflétaient le caractère inhabituel des faits. Chaque chose reçoit son nom lorsqu'elle est nommée pour la première fois. Il s'est produit un événement pour lequel nous n'avons ni système de représentation, ni analogies, ni expérience. Un événement auquel ne sont adaptés ni nos yeux, ni nos oreilles, ni même notre vocabulaire. Tous nos instruments intérieurs sont accordés pour voir, entendre ou toucher. Rien de cela n'est possible. Pour comprendre, l'homme doit dépasser ses propres limites. Une nouvelle histoire des sens vient de commencer...

Mais l'homme et les circonstances ne sont pas toujours en phase. Le plus souvent, ils ne le sont pas...

J'ai cherché un homme bouleversé. Un homme qui aurait été confronté à cela, face à face, et se serait mis à réfléchir.

Trois années durant, j'ai voyagé et questionné: des travailleurs de la centrale, des anciens fonctionnaires du parti, des médecins, des soldats, des émigrants, des personnes qui se sont installées dans la zone interdite... Des hommes et des femmes de professions, destins, générations et tempéraments différents. Des croyants et des athées. Des paysans et des intellectuels. Tchernobyl est le contenu principal de leur monde. Autour d'eux et dans leur for intérieur, il empoisonne tout. Pas seulement la terre et l'eau. Tout leur temps.

Un événement raconté par une seule personne est son destin. Raconté par plusieurs, il devient l'Histoire. Voilà le plus difficile: concilier les deux vérités, la personnelle et la générale. Et l'homme d'aujourd'hui se trouve à la fracture de deux époques...

Deux catastrophes ont coïncidé: l'une sociale – sous nos yeux, un immense continent socialiste a fait naufrage; l'autre cosmique – Tchernobyl. Deux explosions totales. Mais la première est plus proche, plus compréhensible. Les gens sont préoccupés par le quotidien: où trouver l'argent pour vivre? Où aller? Que croire? Sous quelle bannière se ranger? Chacun vit cela. Mais tous voudraient oublier Tchernobyl. Au début, on espérait le vaincre, mais, comprenant la vanité de ces tentatives, on se tut. Il est difficile de se protéger de quelque chose que nous ne connaissons pas. Que

l'humanité ne connaît pas. Tchernobyl nous a transposés d'une époque dans une autre.

Nous nous trouvons face à une réalité nouvelle.

Mais quel que soit le sujet dont parle l'homme, il se dévoile en même temps. Quel genre de personnes sommes-nous?

Notre histoire est faite de souffrance. La souffrance est notre abri. Notre culte. Elle nous hypnotise. Mais j'avais envie de poser aussi d'autres questions, sur le sens de la vie humaine, de notre existence sur Terre.

Je voyageais, je parlais, je notais. Ces gens ont été les premiers à voir ce que nous soupçonnons seulement. Ce qui est encore un mystère pour tous. Mais je leur cède la parole...

Plus d'une fois, j'ai eu l'impression de noter le futur.

3.1 TCHERNOBYLSTY

Nesse livro, somos apresentados às famílias que se instalaram em Kiev após terem sido forçadas a deixar suas casas em Prypiat. Em seguida, somos levados à sequência de imagens dos apartamentos evacuados na região afetada pela radiação. Por fim, somos levados aos ambientes externos, onde encontramos algumas pessoas que, supostamente, trabalham na terra e vivem do cultivo. Essa oscilação entre o exterior e o interior, cria um contraponto entre o fora – onde está o perigo invisível – e o dentro – onde as pessoas estão supostamente protegidas.

3.1.1 Corpos

Essa sequência de imagens que abre o livro *Tchernobylsty* nos mostra homens, mulheres, jovens e idosos posando diante da câmera. A simplicidade formal compõe a série de pessoas fotografadas em retratos frontais. No interior desses imóveis, o dosímetro do fotógrafo capta entre 11 e 19 *microrems*, indicando um nível normal de radioatividade, que podemos constatar nos números impressos sobre as imagens. O gesto do fotógrafo de reunir essas pessoas em suas residências, em um cômodo da casa que parece ser a sala de visitas, nos faz espectadores/visitantes. Os olhares em direção à câmera nos convocam a partilhar suas experiências. Somos olhados e interpelados.



T5



T7



T9



T11



T12



T15



T18



T24



T30

Fonte: arquivo pessoal

Sentadas no sofá ou em pé, essas pessoas, reunidas, compõem o “Álbum de família”. Cada imagem nos diz das ausências, mas também do que está lá, bem presente. Cada uma nos mostra, ainda, aquilo que, apesar das perdas, se constitui como família. Em algumas delas, as ausências aparecem simbolicamente representadas por uma suposta incompletude da família, marcada pela ausência do pai (T9, T11, T12, T24), da mãe (T30) ou da esposa e dos filhos (T5, T7, T15, T18). Algumas ausências são reiteradas pelos retratos que os fotografados portam ao lado de seus corpos e que aparecem aqui como *corpos-protesto* (T9, T11, T12, T30). É exibido o retrato daquele que se foi e que se tornou lembrança. Uma *foto-corpo* substitui a ausência.

A aderência da imagem fotográfica ao referente autoriza o seu uso nos processos de lem-

branca dos desaparecidos. A estética do 3x4, o retrato-documento, metaforiza a ausência, o luto. Essas imagens, antes servidoras do poder, foram apropriadas comunitariamente nos processos comemorativos de catástrofes contemporâneas. Como aponta Nelly Richard (RICHARD, 2002 apud MELENDI, 2006, p. 236), são retratos “detidos, congelados no presente contínuo de uma morte em suspenso”.

Mostrar a fotografia daquele que não está mais lá é um procedimento de recordação e uma forma de protesto, assim como acontece com as imagens dos filhos desaparecidos levadas nas passeatas pelas *Madres de Plaza de Mayo*, na Argentina. A melancolia aurática dessas fotos e o seu valor de culto nos são dados pelo rosto que aproxima de nós o que está inacessível. A fotografia nos dá a ver o que desapareceu.

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz as vezes de única lembrança palpável (DUBOIS, 2012, p. 313).

A evocação do álbum de família dá corpo à ferida irreparável que não se cicatriza com o passar do tempo. Os retratos 3x4 colocados nos braços das famílias de Chernobyl criam imagens dentro de outras imagens, que indicam um intenso desejo de presença daquele que se foi. O ato de portar e exibir o retrato do ente querido é um processo de simbolização da dor. Nessas fotografias, o retrato 3x4 treme em sua solidão, “obsedado por essa intimidade que num instante teve com um real para sempre desaparecido.” (DUBOIS, 2012, p.314). É essa obsessão que faz de qualquer foto, segundo Phillippe Dubois (2012), o equivalente visual exato da lembrança.

Vimos em Freud que é no trabalho da lembrança que o luto se revela penosamente libertador. Também Benjamin, ao se referir à lembrança, cita o poeta Paul Valéry: ““A lembrança é... um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para organizar” a recepção do estímulo – tempo “que nos faltou inicialmente”” (VALÉRY apud BENJAMIN, 1989, p. 109-110). Podemos, então, pensar que, no gesto de organizar essas cenas domésticas, estaria o fotógrafo provocando uma lembrança e, ao mesmo tempo, acionando algo que poderia ser uma libertação, um desligamento daquele que não está mais lá?

Das nove fotografias que compõem esse grupo, sete delas têm, no segundo plano da imagem, decoração com motivos florais, cujas cores nos remetem a cenários teatrais. Trata-se de tapeçarias muito comuns naquela região do leste, que aparecem de forma recorrente, como se estivessem ali ornando a morte latente nessas imagens, embora o que vejamos nelas seja a vida.

Nesses testemunhos, não há fala, não há palavras, mas há uma atitude que está no corpo que se disponibiliza para a fotografia: aquele que nos olha e é olhado ao mesmo tempo. Talvez o ponto sintomático dessas imagens ligadas ao trauma e ao luto seja mesmo o olhar, os perturbadores olhares que, associados às posturas corporais, oscilam entre a melancolia, a passividade, a tristeza e a revolta. O olhar é o que nos persegue e do que não podemos fugir, mesmo que nos desloquemos, tentando olhar a imagem de outra perspectiva.

O fotógrafo testemunha algo que ele mesmo desencadeia. Ele provoca um entrecruzamento de olhares. Os que se deixam fotografar são olhados pelo observador. Os retratos dos ausentes, que aparecem nos braços de seus parentes e também são olhados por nós, dão a sensação de que um espectro nos observa por meio daquele pedaço de papel. Esse jogo de afetos entrecruzados nos lembra da necessidade e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de uma aparição.

Nas imagens T5, T7 e T15, três casais mais idosos do que os outros fotografados se mostram como pares. Lado a lado, os dois fotografados parecem fazer parte um do outro, como se, tantos anos após uma união, não fosse mais possível uma existência solitária. Nas imagens T7 e T15, os olhares, a expressão de rosto e de corpo desses idosos carregam o peso de uma vivência. Ao mesmo tempo que nos encaram, seus olhares denunciam uma certa passividade ou resignação. Sentados no sofá, eles não protestam nada ou talvez não esperem nada. Somente se deixam fotografar.

O único fotografado dessa sequência que está sozinho no cenário é o da foto T18. Mas a solidão não o intimida. Ele posa com olhar firme e convicto, encarando-nos.

Na foto T9, a mãe que segura o retrato do marido tem um olhar meio perdido, que vaga sem se fixar a nada. Já sua filha – com traços marcadamente parecidos com os do homem que está no retrato – olha firme, encara-nos obstinadamente. Na edição do livro, percebemos que o tecido floral que reveste o sofá onde as duas mulheres estão sentadas é o mesmo que aparece na foto anterior (T8) e na posterior (T10) a esta, o que nos leva a inferir que se trata de três tomadas do local onde mora essa mesma família, composta por mãe e filha. Do pai, só temos a imagem de um retrato frontal, que aparece na mão de uma das mulheres e, posteriormente, sozinho no sofá.

Na foto T11, a matriarca parece comandar o grupo de filhos que está um passo atrás dela. Todos nos encaram com firmeza, têm olhares que oscilam entre a indignação, a revolta e a tristeza. A mãe é o *corpo porta-retrato*⁵⁰ que segura a imagem do pai, na frente de todos, revelando a existência

⁵⁰ *Corpo porta-retratos* é uma expressão criada a partir da afirmação de Márcio Seligmann-Silva quando se refere às “pessoas que se transformam em porta-retratos”. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 55).



T8



T9



T10

de uma hierarquia familiar. Duas tarjas pretas envoltas na moldura sinalizam o luto. A expressão no olhar desse pai está em sintonia com a dos outros que ali estão. Sobriedade e uma certa melancolia atravessam essas expressões. Todos juntos, em pé, parecem compor uma marcha de protesto.

Também na imagem T12, a mãe porta a fotografia do marido que, com ar *blasé* e um meio sorriso nos lábios, nos olha. Essa expressão está presente também no filho adolescente, que encontra-se ao lado direito da mãe. O olhar dela nos fixa, como se procurasse algo em nós. Do seu lado esquerdo, a jovem filha, em sua posição de corpo, sua inclinação de cabeça, parece um espelho da mãe ou a sua própria sombra.

A mãe da imagem T24, também ladeada pelos dois filhos adolescentes, não porta nenhum retrato. A ausência do pai não é substituída por uma imagem. Como dois guardiões, seus filhos nos encaram e, por suas posturas corporais, parecem nos intimidar. O que vemos é um trio unido e combativo, pois os membros dessa família permanecem firmes em suas posturas e olhares.

Já na foto T30, pai e filha parecem desconectados um do outro. Seus olhares e seus corpos denunciam uma tensão e uma atitude defensiva. Uma almofada e o braço do sofá os separam. Com os ombros arqueados, o pai não parece à vontade. Ele segura displicentemente a fotografia de sua esposa, envolta em uma faixa preta escarçada e envelhecida, marca de um luto antigo. Essa fotografia está justamente ocupando o espaço que separa o pai e a filha. Ela funciona ali como um elo frágil entre os dois, substituindo aquilo que talvez tenha se rompido a partir da morte da mulher.

A nossa vida tem como objetivo a própria morte, como afirma Freud (1998) e, nessas imagens, somos confrontados com ela. A fotografia, que sempre esteve perturbadoramente ligada à morte, ao desaparecimento do corpo vivo e do tempo vivido, cria o paradoxo visual de um efeito de presença. A materialidade afetiva de um rosto que, a partir da fotografia, estabelece um diálogo com aquele que o olha aponta em direção a um vazio que nos inclui. O jogo da imagem dentro da imagem traz, como afirma Barthes, “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p. 20). Em algumas das fotografias aqui analisadas, o retorno do morto se dá pela metaimagem. Mas também se dá pela conexão que fazemos entre as imagens desses que posam para a fotografia e a frase que abre o livro: “ou aos condenados à morte”. Estamos diante do *punctum* barthesiano ligado ao tempo. Ao olhar essas fotos, os tempos se cruzam: o meu presente, a partir do qual olho para elas, o tempo dos fotografados e o tempo que virá. E me pergunto: onde estarão eles nesse momento? Já estarão também mortos?

Nessas imagens, o trabalho da lembrança por meio da pose, do entrecruzamento de olhares, da foto do ente querido ausente – e, ao mesmo tempo, presente nos braços dos que ficaram – é uma experiência de luto do momento penoso que, mais uma vez, traz o trauma à superfície, força-o a aparecer. Considerando que a fotografia é resultado de uma troca e uma relação de confiança entre fotógrafo e fotografados, em que a palavra precede as “encenações”, e que esses fotografados partilham suas dores com aquele que olha para essas imagens, é possível afirmar que às vítimas do trauma concede-se, mais uma vez, a possibilidade de se confrontarem com seus próprios fantasmas e medos. O reconhecimento do sofrimento do outro, por parte do fotógrafo, que partilha esse reconhecimento com o espectador, não seria, então, uma forma de oferecer a esse outro a possibilidade de elaboração psíquica do evento que provocou o sofrimento e o trauma?

Nessas três outras fotos das famílias (T13, T23, T26), vemos algumas pessoas que perderam seus membros ou tiveram alguma deformação no corpo como consequência da radiação com a qual tiveram contato. Na T13, o ambiente não é mais a sala de visitas, mas a cozinha da casa. Um ca-



T13



T23

sal posa sentado. Ela, em um pequeno banco, e ele, em sua cadeira de rodas. Sem muito espaço para se movimentarem, eles parecem surpresos e acudados. Não só pelo enquadramento mais fechado mas também pelo exíguo espaço do ambiente. A mulher, que tem um ar um pouco assustado, esconde uma parte de seu corpo atrás do corpo do marido, cujo braço segura, em um gesto de cumplicidade e companheirismo. Toda a expressão corporal da mulher denota recolhimento e desconfiança. O ponto central dessa imagem é a falta dos membros inferiores do homem, que nos remete ao passado trágico. Suas graves expressões faciais externalizam as feridas que marcaram também sua alma. “O traumatismo que reverbera silenciosamente na carne não é passível de apagamento, apenas o evento traumático é dado ao esquecimento” (MACÊDO, 2014, p.47).

A fotografia como materialidade que dá visibilidade ao corpo e os recursos formais da imagem tem o objetivo de convocar no espectador certa ordem de afetos. As imagens até aqui analisadas convocam um repertório visual e indicial do luto, da tristeza e das perdas que são compartilhadas com o espectador. No entanto, em duas outras imagens que estão na sequência (T23 e T26), os fotografados subvertem essa lógica. Assim como a T13, essas duas imagens nos mostram as mutilações ou deformações nos corpos, provavelmente causadas pela radiação. Na T23, a expressão de rosto do pai, seu olhar carinhoso voltado para a filha – que parece ter problemas motores – e o gesto de segurá-la nos braços criam um contraponto à série de expressões graves que vemos nos rostos do casal (T13) e das famílias órfãs de seus parentes (sequência anterior). Subverte-se, aqui, a ideia de que estão todos condenados, não só à morte, mas à tristeza e ao luto sem fim. A garota faz algum movimento com os braços e com o rosto, e, nesse movimento, seu rosto perde nitidez na imagem. Mas sua expressão facial não importa muito. É no corpo que reside o trauma. Esse pequeno gesto da filha e a emoção do pai produzem uma *mise-en-scène* que



T26



T27

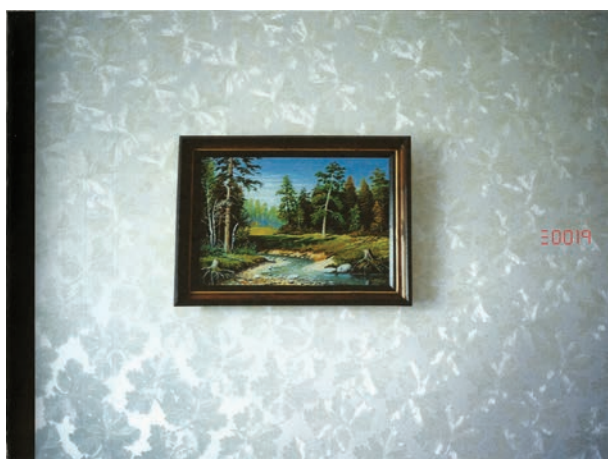
independe de toda a organização prévia da imagem. O fotógrafo sabe o momento em que não é preciso organizar mais nada e deixar os personagens se encarregarem da organização de suas aparições, produzirem suas próprias *mise-en-scènes*. A luz, o enquadramento e o fundo decorado com papel de parede nos remetem a um cenário teatral. E, ali, os personagens são soberanos.

Na imagem T26, o garoto encena diante da câmera. Ele apresenta uma vestimenta branca, que parece a de um praticante de artes marciais. Levanta sua pequena mão esquerda e o toco de braço direito, sem mão. Seu olhar brilha, e ele sorri. No entanto, ele não olha para a câmera. Seu olhar se fixa em algum ponto à sua esquerda, que aparentemente provoca o sorriso que tem nos lábios. Alguém pode estar dirigindo seus gestos, mas o sorriso não é comandado. Pelo contrário, parece lhe escapar, independente de sua vontade. O papel de parede ao fundo engole o garoto, que fica mimetizado na brancura-candura da cena. O braço que lhe falta não parece ser indispensável. Essa impressão nos é dada pela foto que vem logo em seguida, na sequência do livro: a prótese de seu braço jogada sobre a textura de um tapete ornado com motivos florais (T27). Arrancada de sua função, a prótese não tem mais importância. A imagem subverte o *script*, abrindo uma brecha para o momento lúdico, momento de esquecimento. No livro, essas últimas imagens de pessoas mutiladas são intercaladas por outras, de fetos de animais ressecados, também deformados e natimortos. Elas reiteram a presença da morte.

3.1.2 Pertences

No momento da evacuação da região de Chernobyl, um dia após o acidente, as autoridades avisavam constantemente, pelos meios de comunicação, que era necessária a evacuação imediata do local e que, portanto, os moradores deveriam levar o mínimo possível de pertences. Não havia tempo para pensar muito, era preciso tomar uma decisão rápida e escolher o que poderia lhes ser mais importante. Dos objetos de valor afetivo e de uso cotidiano, intercalados às fotos das famílias, nos são aqui apresentadas imagens de um quadro, de um relógio e de um rádio.

A primeira imagem dessa sequência de objetos que aparece no livro é a de uma pintura em um quadro pendurado em uma parede (T4). A parede, assim como o quadro, apresenta elementos da natureza (desenhos de folhas) na textura do papel, em tom cinza, que a cobre, permitindo um contraste com a pintura colorida. No quadro, vemos a paisagem bucólica de uma floresta, com um pequeno riacho que corta o caminho das árvores. O céu é azul, e o sol brilha. No entanto, uma curiosidade nos chama atenção nessa imagem. Duas árvores cortadas estão no primeiro plano, e suas raízes são como tentáculos que se precipitam em direção à água. Esses elementos se contrapõem à natureza intocada do restante do quadro e prenunciam uma destruição que está apenas começando. Curiosamente, a água do riacho é escassa. Suas margens estão secas, embora a água ainda esteja límpida. Apesar de o quadro na parede não ser uma fotografia, trata-se de uma imagem dentro da imagem, uma imagem e seu duplo.



T4



Detalhe ampliado da imagem T4

Após o acidente nuclear, a região de Chernobyl foi abandonada, e a natureza secou. Como afirma Maurício Lissovsky (2012, p.17), “O desejo oculto de toda imagem que tem outra imagem dentro de si é libertar-se de sua materialidade. Assim, a pergunta sobre o duplo é sempre uma pergunta sobre a alma das imagens, pois mesmo as fotografias mais estáticas são animadas”. Essa fotografia da pintura na parede, por mais estática e direta que seja, traz para a superfície algo da *alma das imagens*. Antes mesmo da catástrofe que matou a paisagem local, o destino trágico da região já se prenuncia no quadro.



T8



T16

Na imagem T8, um relógio colocado em cima de um sofá com estampas florais coloridas, com predominância do amarelo, se mistura à cor do tecido, pois a base dos ponteiros é também ornada com uma textura em tom amarelo e marrom. No entanto, algo grita na imagem: os ponteiros parados na marca das 15 horas e 56 minutos. O tempo está suspenso pelo gesto do corte operado pelo fotógrafo, cujo golpe não só imobiliza como separa a duração, captando dela um único instante. A fotografia aparece como “uma fatia única e singular de espaço-tempo” (DUBOIS, 2012, p.161). Aqui, dupla suspensão: do gesto fotográfico que detém o tempo congelado da imagem e do gesto que, simultaneamente, petrifica o tempo na imagem de um relógio que marca sempre a mesma hora. Esse objeto, trazido da vida de antes, da vida feliz, está também no sofá, como os fotografados, como mais um sobrevivente da catástrofe.

Testemunha e também sobrevivente, um rádio (T16) aparece ali como aquilo que conecta as pessoas ao que acontece lá fora. Ele foi o porta-voz da tragédia e continua, talvez, a ser o elo entre o dentro e o fora. Colocado sobre um sofá forrado com tecido florido e manchado, o rádio, assim como o relógio, é incorporado à vida da família. São objetos cuja importância simbólica evoca as memórias do passado e trazem, de alguma forma, uma parcela da vida de antes.

3.1.3 Documentos

No momento da evacuação da região afetada pelo acidente nuclear, os animais domésticos deveriam ser deixados para trás. Testemunhas do livro *La supplication*, de Svetlana Alexievitch, contam que muitos cães que ficaram na região foram mortos pelos encarregados de controlar os efeitos do acidente. O retrato em preto e branco (T6), que está sobre o típico tapete colorido da casa de um dos fotografados do grupo anterior, mostra um belo cão e nos remete a essas mortes. Trata-se novamente de uma imagem dentro da imagem, que substitui o próprio animal que deveria estar ali. Embora o enquadramento fechado da foto do cão mostre pouco do espaço à sua volta, podemos perceber que, no lugar onde ele está, a natureza é seca e sem vida. O enquadramento fechado também o confina no espaço da imagem, e os galhos secos que o cercam evocam, de certa forma, a aridez que tomou conta da região após o acidente. A imagem dentro da imagem provoca um jogo de temporalidades em que o passado e o futuro se misturam: a fotografia do cão já prenuncia sua própria morte.

Na T17, um porta-retratos nos mostra duas crianças que posam em uma paisagem coberta de neve. Não é possível ver os rostos delas devido ao tamanho da fotografia e da escala das crianças dentro da imagem. Podemos perceber, ainda, que há outras pessoas no segundo plano. Elas passeiam e brincam sem se darem conta de que estavam



T6



Imagem ampliada da foto reproduzida na imagem T6



T17

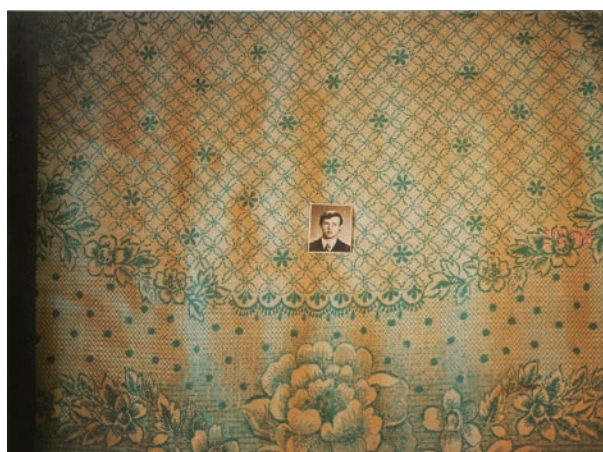
posando para uma foto que seria, posteriormente, uma espécie de memorial. Essa fotografia em preto e branco é marcada pelo instante fugidivo de um momento feliz do passado e, ao mesmo tempo, marca a ausência daquele que não está lá naquele momento da reprodução da foto. Destaca-se também que a imagem é emoldurada duas vezes, primeiro pelo próprio porta-retrato e, depois, pela moldura formada por um tapete estampado.

Nessa sequência de reproduções, novamente o fotógrafo elege o retrato 3x4 para dizer das ausências. A textura colocada ao fundo das imagens T25 e T29 é um padrão estético escolhido para personalizar, humanizar e contextualizar as imagens-documento, cujo objetivo primeiro foi a identificação do fotografado. Na T25, o tecido está manchado e parece envelhecido. É o mesmo utilizado na foto do rádio (T16). Mas, aqui, o que vemos não é um sobrevivente, e sim um ausente. A foto 3x4 está isolada dos outros membros da família. Solitária também porque separada de seu referente; pequena e insignificante, ela se perde na imensidão do tecido que lhe serve de moldura.

Na T29, a textura, que sugere um cobertor ou cobre leito, tem tons quentes e cores sóbrias. O retrato de uma moça está recortado irregularmente e, pelo penteado e características da roupa que ela usa, parece ser antigo, daqueles que eram retocados, formando uma espécie de imagem híbrida entre desenho e fotografia. O recorte irregular em torno da cabeça denuncia um ato inse-



Foto reproduzida na imagem T17



T25



T29

guro, talvez um receio de estragar a imagem do rosto, ao mesmo tempo, esse ato quer isolar a imagem humana do fundo, como se pretendesse tirá-la da condição estática, da solidão a que foi submetida pelo congelamento fotográfico e, assim, torná-la mais palpável, livrá-la da morte.

Na edição do livro, a imagem de uma lápide abre a sequência de reproduções de retratos 3x4 de militares fardados, sucedidas por uma série de retratos de crianças que, segundo Guillaume Herbaut (2014),⁵¹ foram retiradas da



T31



T32



T33



T34

⁵¹ Informações coletadas em entrevista pessoal da pesquisadora com o fotógrafo em outubro e novembro de 2014.



T35



T36

região de Chernobyl à época do acidente. Sobre a lápide, vemos uma inscrição em russo ou ucraniano (T31). Duas flores vermelhas jogadas no chão também compõem o quadro. O símbolo do comunismo – a foice e o martelo dentro de uma estrela – está grafado na lápide, e percebemos a inscrição da data de 1986, ano do acidente. Embora essa imagem da lápide não possa ser considerada como “documento”, decidimos colocá-la nessa categoria simplesmente porque na sequência do livro, ela tem o importante papel de unir a primeira sequência (dos retratados em suas casas) e a segunda (de reproduções de fotografias que definimos aqui como “documentos”). O que a lápide metaforiza aqui é não só a morte de uma vítima anônima da catástrofe, mas a de toda a União Soviética, que entrou em colapso em 1991, poucos anos após o grave acidente nuclear.

Nessa sequência (T32, T33, T34, T35, T36), o rosto é novamente evocado, trazendo de volta o morto, apesar de não sabermos se todas essas pessoas morreram ou não. Os retratos dos homens fardados, organizados sobre uma superfície, se misturam a outras imagens de fundo das quais só se podem ver partes de algumas construções. Os tons esverdeados distinguem essa sequência das que serão mostradas posteriormente e que se apresentam em tom sépia. O tratamento estético de “coloração” das imagens e a utilização sequencial de retratos de anônimos nos remetem a algo do passado. Os homens fardados (T32) estão estritamente dentro do que podemos definir como retratos para documento – o corte na altura do peito, a expressão grave, o olhar direcionado à câmera e a frontalidade fazem com que essas imagens sejam apresentadas como bustos, monumentos em homenagem aos bravos guerreiros da luta contra a radiação. Mas esses rostos são também máscaras. O rosto como máscara se mostra de outra forma na sequência de imagens de crianças. O corte aproxima os rostos infantis, que apresentam expressões mais espontâneas e, em alguns, certa candura no olhar.

Outros desviam o olhar para o lado, não o lançam em direção ao fotógrafo. Para os gregos do tempo de Homero, a representação de um rosto possuía algo intrinsecamente mágico e assustador. “Como para refrear o seu poder, a arte grega primitiva mostrava o rosto geralmente de perfil, para que seu olhar não atingisse o espectador” (MANGUEL, 2001, p.181). E, em tempos posteriores a Homero, as máscaras usadas no teatro eram consideradas sagradas. “Olhar para a máscara de alguém era uma forma de conhecer a pessoa” (MANGUEL, 2001, p.181). Depois da metade do século I d.C., foram atribuídos às máscaras outros usos fora dos palcos. Elas passaram a ornar os túmulos, murais e sarcófagos. Ainda hoje, o retrato frontal direto é uma forma de oferecer um rosto ao monumento sem vida dos túmulos. O retrato é máscara e espelho, pois olhar para esses rostos é também olhar para nós mesmos. É reconhecer nesses rostos humanos nossa própria e frágil condição humana. É como se fôssemos todos vítimas das mesmas catástrofes, que se repetem.

Embora não saibamos se as pessoas que estão nessas sequências de retratos morreram ou não, o que se vê são “pessoas de Chernobyl”. As que sobreviveram ficaram estigmatizadas para sempre. A testemunha Nikolaï Fomitch Kalouguine (apud ALEXIEVITCH, 1998, p. 44, tradução nossa) confirma:

Nós somos homens ordinários, comuns. Um pequeno homem. Como todo mundo, nós vamos ao trabalho e voltamos do trabalho. Recebemos um salário médio. E saímos de férias uma vez por ano. Um homem normal. E, de repente, um belo dia, nos transformamos em um homem de Chernobyl, em uma curiosidade! Em alguma coisa que interessa a todos, mas que ninguém conhece. Queremos ser como os outros, mas não podemos mais.⁵²

As “crianças de Chernobyl” também ficaram estigmatizadas como “pessoas contagiosas” por virem da região do acidente. A testemunha Nadejna Petrovna (apud ALEXIEVITCH, 1998, p. 154-155) conta o drama que seu filho viveu na escola que passou a frequentar em Moguilev, ao ser isolado pelos colegas. Ele era chamado de “radioativo” ou de “vaga-lume”. A palavra “vaga-lume”, usada nesse contexto, é uma forma curiosa de fazer referência à presença de radiação no corpo. No entanto, o *flash* de luz emitido pelos vaga-lumes é exatamente o que lhes garante a sobrevivência.

Os sobreviventes de Chernobyl se sentiam como uma espécie de bomba-relógio. Segun-

⁵² “On est un homme ordinaire. Un petit homme. Comme tout le monde, on va au travail et on rentre du travail. On reçoit un salaire moyen. Et on part en vacances une fois l’an. Un homme normal, quoi! Et puis, un beau jour, on se transforme en un homme de Tchernobyl, en une curiosité! En quelque chose qui intéresse tout le monde et que personne ne connaît. On veut être comme les autres, mais on ne le peut plus.”

⁵³ Depoimento de Ivan Nikolaïevitch Jmykhov (apud ALEXIEVITCH, 1998, p. 159): “Le matin, il fallait se raser, mais chacun avait peur de se regarder dans un miroir, de voir son propre reflet”.

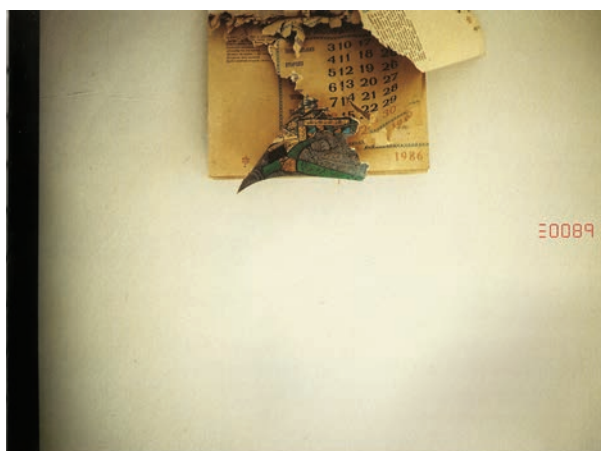
do o relato do engenheiro químico Ivan Nikolaïevitch Jmykhov (apud ALEXIEVITCH, 1998, p. 159, tradução nossa), olhar seu próprio reflexo em um espelho era algo difícil para os que tinham sido retirados da região contaminada: “Pela manhã, era preciso se barbear, mas cada um tinha medo de se olhar em um espelho, de ver seu próprio reflexo”⁵³. O inimigo estava dentro do próprio corpo, latente, escondido e prestes a vir à superfície a qualquer momento.

3.1.4 Escombros

Avançando um pouco mais no livro, chegamos à sequência de escombros e restos deixados pelos antigos habitantes de Prypiat. Nessa sequência, entramos nos apartamentos evacuados após o acidente, onde o nível de radiação está bem acima do normal, variando entre 89 e 220 *microrems*. A primeira imagem (T41) é a de um calendário rasgado, sujo e amarelado, cuja página que não está rasgada mostra o ano de 1986, quando tudo começou a ruir. A partir desse momento, entramos numa espécie de túnel do tempo que nos leva a um tempo suspenso pelo momento traumático. E lá estão as marcas, outras marcas.

Ao olhar para essas imagens, temos a impressão de que o que houve ali foi um furacão ou um terremoto. Vidros quebrados, pisos soltos, estofados estragados, paredes carcomidas pela ação da umidade e do tempo marcam o abandono dos locais e o esfacelamento das famílias que tiveram que fugir às pressas. Nessas imagens, a potência do trauma está nas ausências.

Aqui, a temporalidade e a espacialidade estão ligadas. A memória temporaliza o espaço. Olhar para esses lugares fotografados é imaginar a urgência da fuga, a necessidade de deixar tudo para trás, o choque, as perdas. Há, neles, uma nostalgia, palavra cujo significado primeiro está ligado à irreversibilidade do tempo. Os termos gregos *nostos* e *algos* significam respectivamente lar e dor. A nostalgia dessas imagens nos afeta em sua solidão, seu abandono, e nos indica a perda de um lar, de um aconchego de família.



T41



T42



T43



T44



T46



T48



T45



T49

Na maior parte dessas imagens, o objeto principal é o sofá jogado em um cômodo do que foi um dia uma residência (T42, T43, T44, T46, T48). Em contraponto àqueles presentes nas primeiras fotografias do livro, onde as famílias estavam sentadas, esses sofás não mais servem a ninguém, não acolherão nenhuma família. São resíduos que se esfacelam e se dissolverão, assim como os corpos afetados pela radiação.

Bastante contaminados pela radiação, esses cenários estão desmoronando. Os papéis de parede se descolam, a tinta da parede se desbota e se desprende do fundo, os sofás soltam espumas e mostram suas carcaças, o chão é coberto por poeiras radioativas... e o fotógrafo, com receio daquele perigo fantasmagórico que ainda ronda por ali, não se preocupa muito com a qualidade técnica de algumas fotos. As fotos T42 e a T48 estão levemente desfocadas. A T42 parece mesmo borrada pela baixa velocidade do obturador ou, talvez possamos conjecturar, pelo tremor das suas mãos.

Em meio a esses cenários, onde sofás vazios marcam as ausências, um retrato rasgado de um homem (T45) se apoia em uma parede carcomida. Apesar de a imagem estar danificada, podemos ver na imagem desse homem traços que nos levam a acreditar que seja a reprodução de uma imagem de Lenin, revolucionário comunista russo que foi chefe de governo da República Socialista Federativa da Rússia e da União Soviética. Trata-se de um busto, um monumento, um sopro de vida humana que, fantasmaticamente, povoa ainda aquele lugar e o imaginário daquela nação. Esse homem é aquele que permanece ali, resistente às transformações e, ao mesmo tempo, frágil diante do tempo.

Em outra imagem, a de uma parede manchada (T49), em enquadramento mais fechado, as trincas são visíveis, o lodo se instala pouco a pouco e, como uma pintura abstrata, o tempo faz sua inscrição. Ainda que frágeis, esses restos do passado estão aí como vestígios, marcando a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.

3.1.5 Terra

A última parte do livro é composta por uma sequência de imagens dos locais externos: estradas inacabadas, vias asfaltadas, um trilho de trem quase coberto pelo mato, postes e torres de energia, campos floridos e camponeses trabalhando na terra. Nesses locais, o nível de radiação está bem acima do normal e, em uma das imagens, chega a 1250 *microrems*. Na maior parte das fotografias (T56, T58, T60, T62), os lugares estão completamente vazios, em outras, figuram algumas pessoas sozinhas ou, no máximo, na companhia de mais alguém. São, ao que parece, camponeses que vivem do cultivo da terra que, após a catástrofe, deixou de ser somente fonte de vida para se transformar também em risco de morte, pois essas superfícies se transformaram em depósitos de radiação.



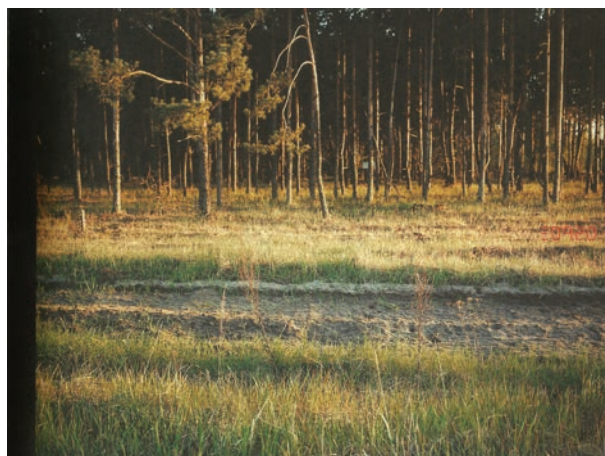
T56



T58



T60



T62

Mas o que é a radiação? Ela não tem cor, nem odor, e, se não pode ser vista, alguns acreditam mesmo que ela não existe. Anna Petrovna Badaïva (apud ALEXIEVITCH, 1997, p. 76, tradução nossa), residente sem autorização da *Zona de Exclusão*, diz, em uma passagem de *La supplication*:

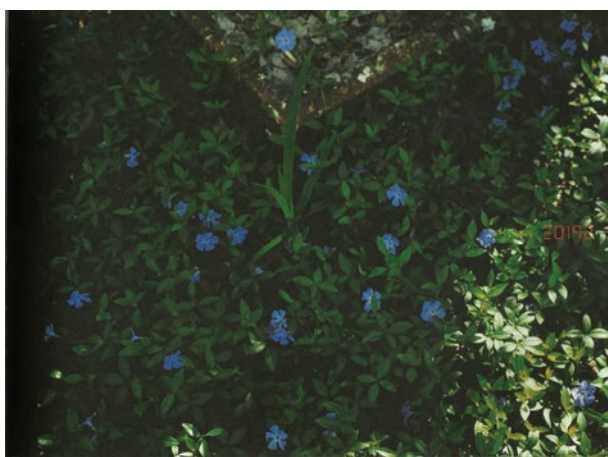
Tudo está diferente... Seria culpa da radiação? E como ela é? Você já a viu no cinema, talvez? De que cor? Alguns dizem que ela não tem cor nem odor, e outros, que ela é preta. Como a terra! E, se ela não tem cor, então ela é como Deus. Deus está em todos os lugares, mas ninguém o vê. (...) acredito que não houve Tchernobyl. Que foi tudo inventado... Enganaram as pessoas...⁵⁴

Esse depoimento externaliza a sensação de irrealidade dos fatos, que está ligada à melancolia do trauma, como vimos no capítulo 2. Aparentemente, nessas imagens de Guillaume Herbaut, tudo continua como sempre. De acordo com declaração de uma testemunha que trabalhou no isolamento da área, logo após o acidente, muitos camponeses não compreendiam por que não podiam mais trabalhar na terra (ALEXIEVITCH, 1997)⁵⁵. Algumas das pessoas retiradas da zona contaminada voltaram pouco depois do acidente e passaram a viver ilegalmente em suas terras. Essas pessoas, simplesmente, se recusaram a fugir de um inimigo invisível e não aceitaram a mudança de vida. Além do trauma ocasionado pelo susto, havia, portanto, um outro ainda mais forte: o da relocação. Muitas vítimas sofreram uma angústia intensa como consequência da necessidade de mudança e abandono da terra. Perder suas casas e trabalho significava para elas a perda total de referências no mundo, como se considerassem que não era mais possível a vida longe do local onde sempre viveram. A palavra em inglês – *motherland* – exprime melhor o sentido dessa perda. A terra-mãe é aquela que deu vida, sustento e não pode morrer.

Nessas fotografias, a vida parece transcorrer normalmente. O céu é azul, o sol brilha, pessoas trabalham e caminham na estrada. Tudo parece normal na paisagem, exceto os elevados números impressos sobre as imagens. O fotógrafo parece procurar o inimigo invisível, detectando, a cada passo, o nível de radioatividade. Ora ele se aproxima das pessoas, ora só as observa de longe. Em algumas fotografias, percebemos que ele se aproxima também dos locais, parece mesmo pisar o

⁵⁴“Tout est différent... Est-ce la faute de la radiation? Et comment est-elle? Vous l’avez peut-être vue au cinema? De quelle couleur? Certains disent qu’elle n’a ni couleur ni odeur, et d’autres qu’elle est noire. Comme la terre! Et si elle n’a pas de couleur, alors elle est comme Dieu. Dieu est partout, mais personne ne le voit. (...) Je crois qu’il n’y a pas eu de Tchernobyl. Qu’on a tout inventé... On a trompé les gens...”

⁵⁵ Essa informação consta no depoimento de um dos especialistas civil ou militar encarregados de “liquidar” as consequências do acidente. No entanto, não é possível saber o nome da testemunha visto que a escritora faz uma entrevista coletiva com soldados e liquidantes. O título desse capítulo do livro é “O coro dos soldados”.



T59

terreno, como é o caso da imagem de plantas feita em *plongé* (T59); em outras, parece que ele nem sai de seu veículo para fotografar. E isso acontece naquelas de lugares que apresentam níveis de radioatividade mais elevados, em torno de 300 a 500 *microrems*, como em T56, T58, T60, T62. Nas fotografias onde há pessoas, os níveis de radioatividade, ainda que fora dos padrões normais, são mais baixos.



T50

Na T50, uma pessoa de bicicleta cruza com uma mulher que caminha no acostamento da via asfaltada. Ambos parecem alheios aos perigos da radiação. O único vestígio que vemos do perigo são os números impressos sobre essa imagem, indicando que ali o índice de radioatividade é alto.



T51

Na edição do livro, são intercaladas imagens de áreas vazias, onde vemos apenas estradas asfaltadas e postes de energia, com imagens de lugares onde o ser humano dá vida às paisagens. Essas pessoas – as que mostram seus rostos – não têm aparência jovem. Na T51, uma senhora posa diante de uma cerca de madeira e não encara o espectador. Ela usa um lenço envolto na cabeça, um ornamento típico da região. É um exemplar das “Babushkas de Chernobyl”, nome dado às anciãs daquela região. Nessa imagem, o nível de radioatividade é alto, está em 55 *microrems*. Essas anciãs, mais do que ninguém, sofreram o trauma da relocação e decidiram voltar, passando a viver ali semioficialmente. Sem muitos anos de vida pela frente, elas tiveram permissão para permanecer na



T53



T55

Zona de Exclusão, pois as autoridades concluíram que a idade as mataria antes da radiação. Corajosamente, elas cultivam a terra, criam porcos e galinhas e continuam tirando seu sustento da mesma terra que cobre os corpos dos membros de suas famílias que se foram em decorrência do acidente. Hanna Zavorotnya, uma das entrevistadas no documentário “Babushkas de Chernobyl” (2016)⁵⁶, afirma que o que ela teme não é a radiação, mas a fome. Essa crença, talvez, as faça mais fortes e resistentes aos efeitos da radiação.

Na fotografia T51, a *babushka* de Guillaume Herbaut se mostra tímida, cabisbaixa, pouco à vontade. Temos a impressão de que ela não quer aparecer, pois, além de seu olhar ser fugidio, seu corpo ocupa uma pequena parcela no enquadramento fotográfico. Ela parece quase escorregar para fora da imagem. Essa, como as outras mulheres que ainda vivem em Chernobyl, talvez tenham uma



T57

necessidade de invisibilidade, vivendo de forma quase clandestina, ignorando os alertas de perigo e, com suas atitudes de resistência frente ao risco, fazendo questão de viver e morrer onde desejam.

Na T53, um senhor posa segurando uma pá e olhando para a câmera. O enquadramento aberto nos mostra um vasto campo, onde, em segundo plano, uma mulher cultiva a terra, assim

⁵⁶ “Babuskas de Chernobyl” é um documentário americano dirigido por Holly Morris e Anne Bogart. Esse documentário foi encontrado no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=kavm7vdiOHO> na versão legendada em português cujo título é “Anciãs de Chernobyl”.



Detalhe da imagem T57



Detalhe da imagem T57

como acontece na fotografia T55. Uma cesta cheia de batatas, ao lado do personagem principal, indica que a terra é ainda fértil e fonte de alimentos, apesar do nível de 55 *microrems* de radiação, impresso na página. No entanto, na fotografia, a terra é negra e parece infértil. Essa ambiguidade nos coloca em dúvida sobre a existência ou não do perigo.

Na T57, dois homens olham altivos para o espectador. Estão de corpo inteiro. Suas peles são maltratadas, e seus rostos, marcados, talvez não pelos anos, mas pelo trabalho sob o sol. Podemos perceber, mesmo a uma certa distância dos fotografados, suas mãos calejadas e sujas de terra. Esses detalhes das mãos são, para mim, o furo dessas imagens, o *punctum* barthesiano. As mãos do homem à esquerda da fotografia são tão sujas e calejadas que parecem patas de um animal. Apesar do enquadramento aberto, podemos perceber mesmo os restos de terra em suas unhas. Embrutecidas pela árdua lida com a terra, suas mãos se desumanizam para resistir. As do outro homem, à direita da fotografia, também são animais e impregnadas de terra. Seu corpo e suas roupas sujas denunciam o seu contato permanente com a terra, sua condição meio humana, meio animal. Embrutecido, assim como o primeiro, assume, porém, um gesto mais humano ao trançar as mãos diante do corpo, como quem não sabe o que fazer com elas no momento da pose. Ambos são camponeses que aprenderam que a terra é o lugar de onde se tira o sustento, e que, por isso, não têm existência fora dela. Nessa sequência, estamos diante das imagens da resistência, das pessoas de Chernobyl que negaram o risco, sublimaram o trauma. O esquecimento foi, para elas, uma forma de sobrevivência.

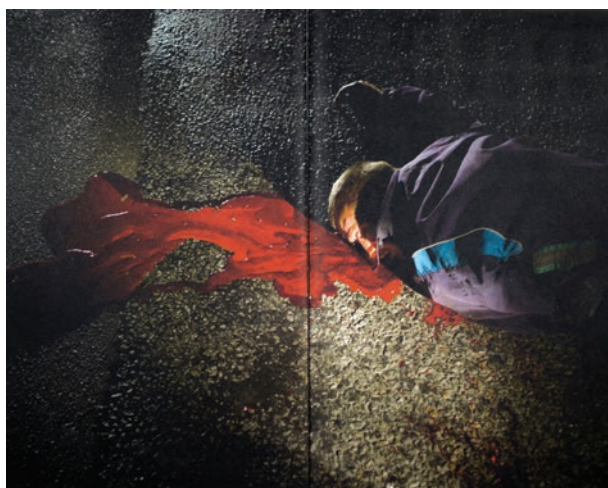
3.2 LA ZONE

O livro *La Zone* nos apresenta imagens plenas de memórias traumáticas. Percorremos suas páginas com uma certa angústia e sofremos alguns sobressaltos no caminho. Temos a impressão de estar diante de um filme de suspense. O fotógrafo nos introduz a um mundo místico, onde a atmosfera é densa e ambivalente. Algumas imagens parecem ficcionais, e, ao mesmo tempo, elas estão contaminadas pela dura realidade que afetou aquele local para sempre, desde o acidente nuclear de 1986. Em todo o percurso, a morte se aproxima da vida. Na narrativa das imagens, o ritmo é ora acelerado, ora lento, quase parando. Esse projeto se resume a uma indagação: o que é a vida?

3.2.1 Corpos

3.2.1.1 Abatidos

Nas imagens desse grupo, os personagens estão deitados sobre o solo ou sobre algum ou-



LZ6

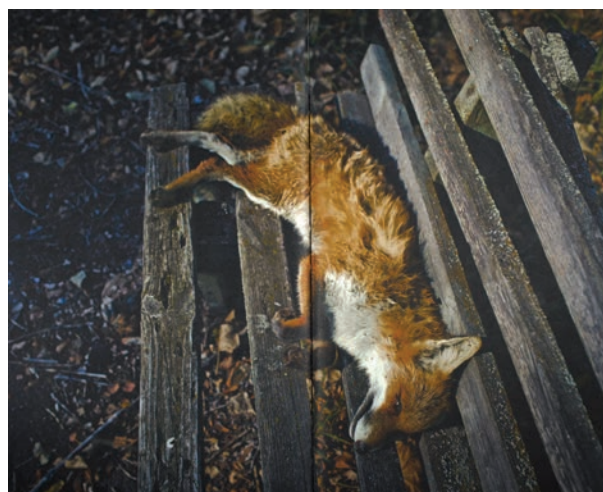
tro objeto, o que sugere o abatimento do corpo. Em todas elas, os fotografados encontram-se em situações ambíguas. À primeira vista, não sabemos se estão vivos ou mortos. Num segundo olhar, percebemos corpos sem vida ou com a vida por um fio.

A primeira imagem desse grupo (LZ6) apresenta um homem caído no chão de asfalto. Essa é uma das primeiras fotografias do livro. Uma imagem forte, que evoca a violência sofrida pelo corpo abatido. O fotógrafo se aproxima, ilumina

a cena, como quem investiga um crime. Uma luz dirigida clareia o chão, mostrando a aspereza do solo e parte do rosto do homem. Seus olhos estão fechados e, de sua face em perfil, sai uma substân-



LZ13



LZ24

cia vermelha como sangue, cuja artificialidade é facilmente percebida, devido à textura e à cor. Não podemos afirmar com certeza se se trata de um cadáver, de um homem bastante machucado ou se é apenas uma simulação. A aparente falsidade do sangue, somada ao impacto da cena que surge repentinamente na sequência das imagens, cria um jogo com o espectador. A inverossimilhança do sangue é o elemento que leva a imagem à fronteira entre o real e o irreal.

Assim como o homem, um gato, também supostamente morto, está caído no meio de uma estrada (LZ13). Nessa imagem, o sangue é mais real, mas o corpo machucado é pouco visível, pois ocupa um espaço mais restrito no quadro. A luz que o fotógrafo usa para iluminar a cena cria uma sombra acima da cabeça do animal, deixando-a na penumbra. A fragilidade do animal é contrastada com a aspereza do chão. Seu corpo está centralizado na imagem, e, na edição do livro, a dobra da página dupla cria um corte no meio do suposto cadáver. Poderíamos pensar também que ele dorme, não fosse o índice de ferimento: a mancha de sangue ao lado do pequeno corpo. Ao olharmos com mais atenção para essa imagem, temos a impressão de que uma de suas patas está ferida, embora esse ponto da imagem esteja fora de foco.

O fotógrafo continua sua incursão pela *Zona de Exclusão* de Chernobyl, onde irrompem cenas violentas. Nesse ponto de nossa viagem com ele, não se sabe o que é sonho e o que é realidade. A presença do felino nos faz lembrar de um depoimento de Nikolai Fomitch Kalouguine, testemunha e vítima da catástrofe, publicado no livro *La supplication*, de Svetlana Alexievitch. No momento da evacuação do local, logo após a explosão da usina, em 1986, um anúncio no rádio alertava as pessoas sobre a proibição de levar com elas os gatos ou outros animais domésticos, que foram mortos ou ficaram entregues à própria sorte na Zona de Chernobyl (KALOUGUINE apud ALEXIEVITCH, 1998,

p.45). Seria essa imagem uma referência a tal passagem do livro?

Devemos nos lembrar de que essas fotografias foram feitas 24 anos após o acidente. No entanto, parece que a catástrofe ainda faz suas vítimas. A morte está presente também nos olhos entreabertos de uma raposa, que parece dar seu último suspiro sobre um banco de madeira carcomida pelo tempo (LZ24). Sabemos que os animais que ficaram na *Zona*, à época do acidente, sucumbiram à contaminação radioativa. Aqui não é noite, a luz do sol ilumina o pelo dourado e sujo do animal, que está sendo observado de perto. Seus olhos semiabertos e sua imobilidade denunciam a morte. Como se estivesse empalhada, sua carcaça resiste ao tempo. Mas por que ela está sobre um banco? Teria sido colocada ali para morrer?

Essas imagens provocam dúvidas no espectador e o convocam a participar do jogo simbólico. A ambiguidade delas, dada pela posição e expressão dos corpos, não evidencia somente uma rede de indícios que formam a trama das aparências reais e ficcionais, mas reativa a memória da tragédia e dá forma a algo que ficou no passado. Através das frestas que as imagens oferecem à imaginação, o espectador é convidado a reviver os efeitos da tragédia.

As três cenas descritas aparecem como representações simbólicas da volta à situação traumática, assim como acontece no sonho dos traumatizados, resultado da “fixação no momento do trauma”, como aponta Freud (1976a). Por um lado, o fotógrafo faz o papel do narrador desse sonho/pesadelo, que não é de um só traumatizado, mas faz parte desse trauma coletivo. E ele próprio parece nos levar a esse mundo onírico em que é também espectador. As imagens, por vezes, aparecem como que involuntariamente, independentes do fotógrafo, e ele se deixa levar por essa autonomia das imagens, das quais vai registrando *flashes*.

Explicamos melhor: na teoria warburguiana, a *pathosformel*, a fórmula patética, tem relações com a tradição trágica da apresentação da violência e da morte. Para Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a), o pavor originário do homem diante das forças da natureza ou da onipotência projetada nos seres divinos se sedimentaria em certas imagens, nas quais o historiador da arte identifica as *fórmulas patéticas*. Warburg vê a história da arte pelo viés do trágico e ressalta a dor, o feio, a morte como aquilo que está no centro do fenômeno artístico. Segundo Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013a), a intensidade das expressões corporais reapareceria em outras épocas, desordenando os contextos. Essa reaparição das *fórmulas patéticas* tem a forma do retorno do recalado.

As *fórmulas patéticas* seriam, então, restos de memória que ficaram esquecidos e que, pela força da sua expressividade, voltam a se manifestar. Warburg se interessa pelos modelos icono-

gráficos ligados à morte e, por isso, se volta para o grupo escultórico Lacoonte, a morte de Orfeu, os combates dos centauros, de Davi e de Golias, e faz inúmeras incursões ao tema da Ninfa, que traria traços de violência sexual e erotismo (DIDI-HUBERMAN, 2013a).

Encontramos, também na teoria de Walter Benjamin, como vimos no segundo capítulo desta tese, essa mesma articulação entre violência e repetição. Benjamin considerava a história como acúmulo de catástrofes.

As três fotografias desse grupo convocam o espectador a voltar no tempo da catástrofe e a reviver seus efeitos, que, por meio da dor e da morte, ainda se inscrevem nos corpos. É como se o choque tivesse conservado essas imagens intactas – o real aparece aqui como que “petrificado”. Elas apontam para o tempo cíclico das imagens e para o retorno do recalcado, como o que ocorre com o sintoma, algo que ficou esquecido e agora volta com todo seu frescor. Em seu gesto, o fotógrafo dá forma ao que é uma *impressão mnemônica*, algo que não foi expressa e conscientemente “vivenciado” por ele, mas é parte daquilo que Proust (apud BENJAMIN, 1989) define como *mémoire involontaire*.

Vemos, nessas imagens que relampejam, na Zona proibida de Chernobyl, restos de memórias que retornam nos gestos da morte, da violência, da dor, do trágico – um homem caído no asfalto e mergulhado em uma poça falsa de sangue, animais mortos pelo caminho –, imagens que são traços de tempos que desejam tocar, 24 anos após a catástrofe. Mas são também imagens de tempos outros, anacrônicos. Elas voltam e nos remetem a outras imagens, outras tragédias, outras catástrofes, que se repetem infinitamente.

3.2.1.2 Caídos

Nas fotos LZ66, LZ67, LZ69, o que nos chama a atenção é a posição dos corpos, cujos rostos só aparecem parcialmente. Pelas informações do site do fotógrafo, o local onde essas pessoas foram fotografadas fica a 200 metros de Prypiat. Elas se divertem no lugar que se tornou o novo paraíso para os ucranianos *nouveaux riches* (HERBAUT, 2011). Em todas as três fotografias desse grupo, os personagens encontram-se sozinhos. Não há ação nem compartilhamento, nenhum cúmplice, a não ser a câmera e o espectador, que é convocado a participar do jogo narrativo. Aparentemente alheios ao que se passa ao redor, esses personagens, assim como na primeira sequência de imagens, têm partes de seus corpos em contato direto com a materialidade dos elementos onde a radiação se depositou:

água, areia, terra. O abandono dos corpos em contato com superfícies que um dia tiveram alto índice de radiação e que, em alguns lugares, ainda têm, sugere um esquecimento da tragédia e uma superação do trauma. Os personagens não se importam de se deixarem envolver pelos elementos da natureza que passaram a ser ameaças no trauma pós-catástrofe.

Essas três fotografias nos levam para perto dos personagens em ângulo *plongé*. O fotógrafo caminha, explora os lugares. É esse, afinal, o método que utiliza para encontrar seus personagens. E, ao longo do caminho, encontra situações que vai registrando, assim como fazia em *Tchernobylsty*, ao medir, a cada tomada fotográfica, o nível de radioatividade do local. Nessas imagens de *La Zone*, ele não usa mais um dosímetro, mas detecta e registra o que sobrou naquela região após a catástrofe. O fotógrafo não interfere nas cenas, apenas as observa, se aproxima como um cão farejador, tentando descobrir algum vestígio de perigo ou algo suspeito.



LZ66



LZ69

Nas duas primeiras fotos (LZ66 e LZ69), as pessoas parecem estar em estado de êxtase, de prazer, proporcionado pelo envolvimento dos corpos com a água (LZ66) e com a areia (LZ69). Na LZ66, a água está em *degradé* e passa de uma coloração ferrugem ao quase preto, que dramatiza a cena. O corpo semi-imerso na água tem a postura de um crucificado e flutua como se tivesse sido esquecido, abandonado, o que o aproxima, de certa forma, também da imagem da morte.

Na LZ69, o gesto suspenso do corpo de uma mulher enlameado pela areia e aquecido pelo sol sugere uma entrega ao prazer. A areia envolve quase todo o corpo feminino iluminado pelo sol. Seu rosto é visto de lado, ela parece sorrir, mas pode também estar chorando. Essa ambiguidade presente na imagem evoca a ambivalência da própria natureza daquele local, que pode ser tanto acolhedora quanto cruel.

Na LZ67, um homem parece dormir profundamente em contato com a grama, como se estivesse em seu próprio leito. Mas não sabemos exatamente se de fato ele dorme, está desmaiado ou morto. Assim como na foto LZ69, o plano corta o corpo abaixo do quadril, deixando-o incompleto. Ao retirar do quadro as pernas e pés dos personagens, Herbaut nos leva a fazer uma ligação entre essas imagens e alguns retratos do projeto *Tchernobylsty*, em que fotografou pessoas que não têm algum membro do corpo.

No braço esquerdo do homem de LZ67, visto de cima para baixo, uma tatuagem meio apagada do rosto de uma mulher sugere uma ausência. Seria um busto, uma homenagem a alguém que fez parte de seu passado longínquo? A tatuagem, em processo de apagamento, aparece como alegoria para a memória marcada pelo trauma: evanescente, mas que se inscreve na carne para sempre. A um olhar mais atento, um detalhe na mão desse homem também nos chama a atenção: suas unhas sujas e a ponta do dedo indicador amarelada sugerem a marca de uma substância química que ficou ali impregnada. Apesar de estar usando um boné, podemos ver que seus cabelos são brancos. Não sabemos quem ele é, de onde vem e o que faz, mas podemos perceber que ele porta em seu corpo as marcas da idade e de experiências vividas. Para nós, espectadores dessas imagens, esse é mais um corpo caído, uma espécie de alma penada que oscila entre a vida e a morte, em Chernobyl.

Intercalada a essas três fotografias, nos deparamos, no livro, com a imagem de uma floresta, ao lado da qual podemos ver pontos de fogo no chão (LZ68). Uma cortina de fumaça é espalhada pelo vento e envolve os galhos das árvores. É possível perceber, assim, nessa sequência de imagens, que o fotógrafo coloca em série os elementos da



LZ67



Detalhe da imagem LZ67



LZ68

natureza – água, terra, fogo, ar – que têm alto nível de contaminação por radioatividade. Com esses quatro elementos, a tradição pré-socrática chegou até nós por meio da *doxa*, portadora de imaginário; com eles, ainda alimentamos crenças milenares (CAUQUELIN, 2007, p. 144).

O fogo é elemento de purificação e regeneração em vários ritos de povos ligados às culturas agrárias, tanto no ocidente quanto no oriente. Está também presente em rituais religiosos. Segundo certas lendas, o Cristo revivificava os corpos passando-os pelo fogo da fornalha. “O homem é fogo, diz São Martinho; sua lei, como a de todos os fogos, é a de dissolver (seu invólucro) e unir-se ao manancial do qual está separado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 440). O fogo sacrificial do hinduísmo é substituído, no budismo, pelo fogo interior, que é conhecimento interior, iluminação e destruição do *invólucro*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Em seu aspecto positivo da destruição, o fogo regenera. No entanto, esse elemento tem um aspecto negativo: obscurece, sufoca por meio da fumaça; queima, destrói, devora. O domínio do fogo tem uma função diabólica e se associa às paixões. Está ligado à morte e ao renascimento e se associa também a seu princípio antagônico, a água. A purificação pelo fogo, portanto, é complementar à purificação pela água nos ritos iniciáticos de vários povos.

A água é a origem da vida, elemento de regeneração corporal e espiritual. É usada em diversas culturas e religiões como instrumento de purificação ritual. Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação, fonte de vida. Ela nos leva de volta ao começo, ao estado embrionário, é símbolo universal de fecundidade. Ambivalente, assim como o fogo, a água é fonte de vida e de morte. Ela tem, ainda, o poder maléfico da destruição. “As grandes águas anunciam, na bíblia, as provações” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.18). A sua força e seu desencadeamento provocam grandes catástrofes.

A terra é também símbolo de fecundidade. É aquela que dá à luz todos os seres, alimentamos e os recebe após a morte. A terra é casa, morada e arena dos conflitos entre povos. A terra e a água são consideradas elementos *yin*, femininos, são materializantes.

O ar, assim como o fogo, é um elemento ativo, masculino. Fluido, é símbolo de espiritualização e está associado ao vento. Segundo São Martinho (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 68), o ar é um símbolo sensível da vida invisível. É, ainda, essencial à sobrevivência dos seres que habitam a terra. O ar é ubíquo, para vivermos, não é possível evitá-lo.

Na imagem LZ68, o vento e o ar trazem a fumaça que advém do fogo e a espalham, impregnando toda a paisagem. Após a explosão da usina de Chernobyl, em 1986, o ar foi o portador da

radiação que se difundiu por toda a Europa e para fora do continente. A fumaça que se propaga entre as árvores, sob a luz dourada de um fim de tarde, dá forma ao ar e ao vento, esses portadores do perigo que sempre ronda aquela região. Quando o vento sopra naquele lugar, é sinal de que a poeira tóxica está sendo espalhada, o que causa um temor nas pessoas que passam por lá.

Terra, água, fogo e ar aparecem nessas imagens de *La Zone* como elementos simbólicos portadores do bem e do mal – ambivalência que é intrínseca a cada um desses elementos e que se estende à composição narrativa das imagens.



LZ62



LZ29

Em LZ62 e LZ29, também o corpo está caído, prostrado, abandonado em seu próprio peso, mas de uma forma diferente do que ocorre nas fotografias analisadas anteriormente. Não se trata, aqui, de imagens da morte, nem de imagens de momentos de lazer, mas da criação de um cenário onde o corpo encena. As fotografias, cujo ponto central é o corpo de uma mulher, se ligam ao nu, um gênero artístico que ganhou espaço no século XIX, voltado para o erotismo e a sexualidade, tanto na pintura quanto na fotografia.

Tomando a arte pictórica como referência e partindo das ideias de Gombrich sobre os princípios da representação dos gestos e expressões humanas, Benjamim Picado (2005) propõe uma discussão sobre como esses princípios estruturam o discurso visual de ações na fotografia. Segundo o autor, a legibilidade dos gestos humanos na fotografia incorpora certos esquemas de representação próprios à arte pictórica e estão relacionados aos valores discursivos das imagens. Reconhecemos, então, de acordo com Picado (2005), o valor de redundância das atitudes corporais dos personagens pelos dados de nossa cultura visual e hábitos perceptivos. O autor enfatiza que a compreensão do va-

lor discursivo na gestualística humana estaria nos elementos de modelação icônica do discurso visual. Percebemos as imagens a partir de nossa experiência ordinária e também de nossa experiência com as representações pictóricas ou iconográficas. Assim, relacionamos imagens e construímos sentidos. Os gestos na fotografia teriam, então, um valor narrativo cujo reconhecimento estaria ligado a hábitos perceptivos dada a redundância das atitudes corporais dos personagens (PICADO, 2005, p. 19).

Na imagem LZ62, o enquadramento aberto nos permite ver a personagem desnuda deitada sobre um pano azul, em um cenário composto por uma floresta de coníferas. O fotógrafo escolhe o cenário, dirige a “modelo” e também dá a ela o direito à sua própria *mise-en-scène*. A obesidade do corpo nos remete ao nu clássico, a uma estética própria do século XIX. A luz suave ilumina o ponto central da imagem. A escala da figura humana em relação às árvores faz com que a floresta pareça misteriosa e ameaçadora. O corpo, por sua vez, parece se oferecer a essa natureza ou mesmo fazer parte dela. É protegido do contato direto com a terra apenas por um tecido que cobre o chão. Mas a nudez da mulher não é completa, visto que há ainda um rastro de veste: os sapatos protegem seus pés do contato com a radiação, talvez. Sua pele é muito clara e delicada, o que sugere um corpo recluso, carente de energia solar.

A nudez não está, nessa imagem, ligada à liberdade ou à espontaneidade dos gestos, existe mesmo um certo pudor, pois a mulher que se deixa fotografar nua se cobre, esconde parte de seus seios e de seu rosto. Ela olha de forma displicente para o fotógrafo ou talvez para lugar algum. O que vemos nessa imagem é um corpo pesado, colado ao chão, como se ali, àquela terra, essa mulher pertencesse. Sua nudez assim como seus fartos seios evocam a feminilidade e a maternidade, características também do elemento sobre o qual ela se estira. Como se de lá tivesse brotado, essa mulher nua deixa-se ficar à espera do tempo da imagem.

Essa mesma personagem reaparece novamente nua, deitada sobre um sofá, em uma sala de televisão que pode ser a de sua própria casa (LZ29). Uma sensação de desânimo atravessa esse corpo, que parece exausto, apático, interiorizado e alheio. Ela olha para cima, para o vazio.

A ambiguidade dessa imagem está no fato de que o fotógrafo captura uma situação que poderia ser corriqueira, mas, na medida em que essa mulher se disponibiliza para a imagem, ela encena, cria uma cena. Jogada no sofá, destituída de força e despida de qualquer vaidade, essa personagem teatraliza sua própria vida. Uma concepção mais ampla de teatralidade, não somente restrita ao espaço cênico, como propõe Oscar Cornago (2005), permite o entendimento da realidade como uma encenação, que só é percebida quando há um espectador. Assim como a teatralidade constituída pelo

olhar do espectador permite o entendimento da realidade como uma encenação, a fotografia serve aqui como instrumento desse olhar.

Essa personagem aparece em diversas situações ao longo do livro em imagens em que está sempre nua ou seminua e sozinha. Seu desnudamento é duplo: não só do corpo, mas também da alma, uma alma abatida. A imobilidade do corpo nu caído no sofá, um suposto desinteresse pelo que está à sua volta, o vazio e a frieza na decoração do ambiente fazem parte de uma composição narrativa ligada ao tédio e à melancolia.

Freud escolheu o significante “melancolia” quando decidiu desafiar a psiquiatria de sua época e arriscar uma abordagem psicanalítica para a chamada psicose *maníaco-depressiva*. “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima”, afirma o psicanalista em *Luto e Melancolia* (FREUD, 2011, p. 47). Ele diferencia a melancolia do luto pelo fato de a primeira ser uma disposição patológica. Ambos têm em comum, no entanto, como fator desencadeante, uma perda, seja ela real ou de natureza ideal.

A perda (de algo ou de alguém) provoca o choque traumático. Mas perdas fazem parte da vida de todo indivíduo. Elas acontecem desde nosso nascimento e poderão ou não ser simbolizadas e receber um sentido. Esse é o trabalho do luto, processo de simbolização da dor. Contudo a perda ou as perdas poderão permanecer no vazio da falta de sentido, questão central da melancolia, materializada na dor da existência. Nesse caso, o choque se inscreve como uma patologia.

O estado de ânimo do luto é “doloroso”. No entanto, concluído o trabalho de luto, o ego fica livre novamente. Na melancolia, há uma ferida que continua a sangrar, como “um buraco na esfera psíquica” (PERES, 2011, p. 115). As características da melancolia estão presentes também no enlutado, mas o que os diferencia é exatamente a perturbação do sentimento de autoestima presente naquele para quem a dor não foi simbolizada. Essa perturbação faz com que ele se sinta indigno, incapaz e moralmente desprezível, em um estado de delírio de inferioridade moral.

Falta a ele [ao melancólico], ou pelo menos não aparece nele de um modo notável, a vergonha perante os outros, que seria sobretudo característica dessas condições. No melancólico, quase se poderia destacar o traço oposto, o de uma premente tendência a se comunicar, que encontra satisfação no autodesnudamento. (FREUD, 2011, p. 55).

Na imagem LZ29, o corpo, imóvel, destituído de forças, braços e pernas largados para fora do sofá – qual uma morta-viva –, o olhar perdido no nada e sua própria nudez mobilizam ima-

ginários ligados a esse estado de esvaziamento do ego a que se refere Freud. Também o ambiente contribui para esse clima melancólico: impessoalidade, frieza, falta de aconchego. Há aí, nessa “encenação”, uma necessidade que vem da própria personagem, de se mostrar, de “comunicar” sua dor, de dar forma à sua autopiedade. A nudez é o elemento simbólico desse autodesnudamento da alma a que Freud faz referência.

3.2.1.3 Petrificados

A primeira imagem do livro *La Zone* em que há uma figura humana é a de uma mulher, a mesma que aparece nas imagens LZ63 e LZ29 e única personagem repetida ao longo do livro. Ela nos recebe vestindo uma peça de roupa íntima, sentada diante de uma mesa sobre a qual há alimentos e bebidas (LZ4). Essa foto faz parte desse grupo por apresentar, como as outras dessa sequência, um corpo inerte, que não está caído, nem abatido, mas, simplesmente, sem ação. A solidão e o isolamento são reiterados pela presença de uma só pessoa em cada imagem. Seus corpos parecem mesmo petrificados como corpos-imagens do trauma. A ausência de ação marca a melancolia prolongada desses corpos, que se mantêm no tempo da espera infinita, um “tempo morto” das imagens sem ação.

Nessas posturas corporais, ou nesses gestos da imobilidade, por assim dizer, percebemos uma passividade dos corpos. Em sua conferência “Que emoção! Que emoção?” proferida em Paris, e cujo conteúdo foi publicado em livro (Didi-Huberman, 2016), afirma que as nossas emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que eles são antigos, primitivos, pois vêm de muito longe no tempo. São gestos que sobrevivem em nós de forma inconsciente. O filósofo nos explica que a demonstração da emoção sempre foi vista, pelo senso comum, como algo “patético”, no sentido pejorativo. Mas a palavra “patético” tem sua origem na palavra grega “*páthos*”. A emoção está ligada ao *páthos*, quer dizer, à “paixão”, à passivi-



LZ4

dade ou à impossibilidade de agir. Para essa afirmação, Didi-Huberman (2016) recorre a Aristóteles, que deduz a palavra *páthos* a partir da “voz passiva” de um verbo.

Todos os personagens desse grupo, exceto a da LZ4, posam sem olhar para a câmera. Imersos em seus próprios pensamentos, solitários e com expressão apática, suas posturas corporais demonstram uma desatenção do olhar. Eles olham, mas não veem. Estão como que petrificados. A exposição dos corpos não desvenda o que estava escondido, mas é a própria materialização do ser, é o próprio “existir”. Os corpos são lugares de existência, como afirma Jean-Luc Nancy (2000). “A exposição, aqui, é o próprio ser (e a isto se dá o nome de existir)” (NANCY, 2000, p. 34). Aqui, nessas imagens, o corpo que se expõe ganha existência na pose diante da câmera e na imagem fotográfica, que sobrevive ali.

Na imagem LZ4, a pose, a encenação, o gestual e o cenário nos remetem também a uma certa teatralidade. Os elementos que compõem a imagem em tom quente – a corpulência, os seios fartos, a decoração colorida em segundo plano, os alimentos, também coloridos – buscam a visibilidade e o olhar do outro. Nessa fotografia, a mulher está num ambiente que pode ser um restaurante. Pela proximidade da cena, o observador é colocado na mesa com ela e convocado a partilhar de seu alimento e de seu mistério. A maneira como está sentada, com os braços sobre a mesa e os peitos apoiados sobre as mãos, reforça a impressão de imobilidade. Ela tem uma expressão apática, passiva, e nos encara. A opulência dessa cena e a fartura de alimentos criam um contraste com os ambientes desoladores e com a natureza estéril do exterior, como veremos no grupo de imagens da paisagem, mais à frente.

Na foto LZ33, um homem posa sentado no chão de um ambiente que parece ser a sua casa. Seu olhar perdido, sem foco em nada, o rosto apoiado pelas mãos e o corpo encolhido no chão sugerem desesperança. A luz suave que incide sobre o ambiente onde ele está revela um acúmulo de objetos pessoais ao lado de uma cama. Percebemos nesse ambiente – um lar meio improvisado – uma simplicidade, contudo a parede é decorada com tecidos florais e o cobre-leito, com tecido tricotado, o que cria uma contraposição com a falta de cuidado presente no restante do ambiente. O corpo está imóvel, encolhido, paralisado, acuado



LZ33

e parece sem vontade de sair de onde está.

O olhar perdido e sem foco compõe também a expressão de um homem seminu com uma toalha enrolada no corpo, que parece estar em uma sauna (LZ42). Sua pele branca e sua imobilidade nos remetem à imagem de uma escultura em cera. No site do fotógrafo, temos a informação de que esse homem é um poeta que sempre viveu em Poliske, cidade fantasma onde viviam 20 mil pessoas e foi evacuada dez anos



LZ42

após o acidente nuclear. Depois da catástrofe de Chernobyl, ele transformou uma casa abandonada em uma casa de banho russo, por isso vem de Kiev a Poliske – onde agora vivem apenas cerca de dez pessoas – todo fim de semana (HERBAUT, 2011).

A quarta imagem desse grupo é a de uma criança vestida com uma roupa de aspecto sujo e recostada em um tecido também com aspecto de sujeira (LZ34). Ela tem uma expressão triste e o olhar perdido. O cenário é composto por um tecido floral que recobre a parede atrás da cama, onde a criança está. A decoração floral presente nos apartamentos fotografados para o projeto *Tchernobylsty*, voltam a aparecer nesses ambientes nas imagens LZ4, LZ33 e LZ34. Na pintura da parede, que está em segundo plano na LZ4, podemos ver girassóis e malvas, flores comuns na Ucrânia. Essa estética nos tapetes, tecidos e paredes, parece ser comum naquela região, mas a sua recorrência cria uma espécie de compensação em relação à aridez e à secura da vegetação que compõe a paisagem externa.

Os pormenores aparentemente sem importância dessas imagens, como os detalhes em renda no *soutian* da personagem da LZ4, as painelas enferrujadas no chão da casa humilde na LZ33, os pezinhos sujos da menina da foto LZ34, a tensão muscular no pé do personagem na LZ42, revelam intimidades daqueles que estão ali diante da câmera.



LZ34

3.2.1.4 Em fluxo

As imagens dessa sequência nos mostram corpos em fluxo, cujos movimentos e gestos nos levam a inferir que os corpos participam de um ambiente festivo. São imagens em turbilhão em que predominam tons quentes e cujo ritmo se acelera com a agitação dos personagens em ambientes noturnos. Constituem únicos momentos do livro em que a vida pulsa. O fotógrafo parece também entorpecido pelo ritmo frenético do que vê. Sexualidade e drogas parecem ser os ingredientes que embalam a noite dos jovens fotografados. O uso do álcool, associado à diversão e à violência são, para muitos jovens que moram naquele lugar, formas de escapar de uma vida sem perspectivas.

Todos os fins de semana, os jovens de Ivankov, a principal cidade na terceira zona contaminada, se encontram na discoteca Antalys. Alguns estão lá somente para o fim de semana, outros são estudantes em Kiev, e outros estão simplesmente procurando uma forma de esquecer a situação na zona contaminada, onde eles não conseguem trabalho e não veem um futuro. (HERBAUT, 2011, tradução nossa).⁵⁷

A imagem LZ12 apresenta elementos simbólicos importantes para o contexto em que estão. Três rapazes estão envoltos em uma nuvem de fumaça que parece sair de um narguilé. Cores quentes criam uma atmosfera densa. Seus rostos não estão nítidos, e o movimento dos corpos demonstra excitação. A fumaça que esconde parte dos corpos evoca as nuvens de radiação, trazidas pelo vento. O borrão captado nas imagens, pela velocidade lenta do obturador, nos faz pensar na dissolução dos corpos também provocada pela radiação. Sabemos que a foto enquadra três corpos masculinos, mas o único que se pode ver de forma mais clara é o da esquerda. Seu rosto aparece bastante disforme, o que nos faz lembrar de mais um testemunho da catástrofe. Trata-se de uma senhora que era médica e trabalhava no setor de urgências do hospital de Prypiat, é uma das anciãs de Chernobyl que voltou a viver na *Zona de Exclusão* e personagem do documentário “Anciãs de Chernobyl”.

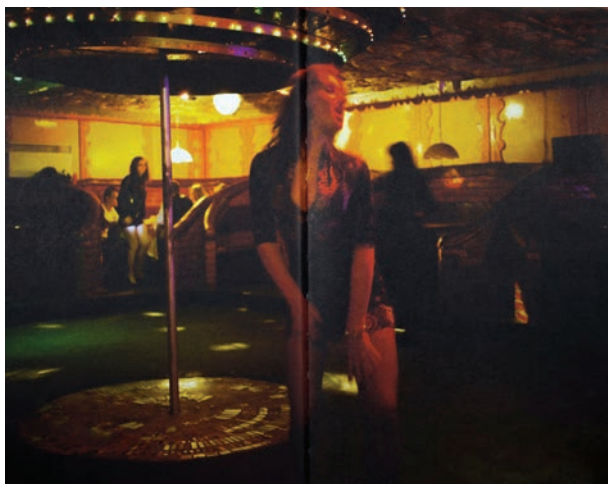


LZ12

⁵⁷“Every weekend, the youth of Ivankov, the main city in the third contaminated zone, meet at the Antalys discotheque. Some are only there for the weekend, some are students in Kiev, and for others, they are simply looking for a way to forget their situation in the contaminated zone, where they can’t find a job and don’t see a real future”.

Sobre os pacientes contaminados que viu logo após o acidente, ela afirma: “eu tinha a impressão que estava diante de monstros com olhos e aparência desumana” (Valentyna Ivanivna, 2016). Assim, vemos, nessa foto, a imagem desfigurada de um ser humano que, na atmosfera densa e quente, dá forma à nossa imaginação sobre aquela realidade. É como uma alegoria do trauma no corpo.

O borrão e desfiguração do rosto é também a técnica usada na fotografia de uma mulher que dança para poucas pessoas em um lugar que parece ser uma boate (LZ10). A sexualidade é algo que pulsa nas três imagens desse grupo (LZ10, LZ11 e LZ12). Com poucas roupas, os jovens que figuram nas duas outras fotografias também parecem ter entrado em outra realidade, outro mundo, aquele do sonho, do entorpecimento, do esquecimento. Essas imagens nos remetem à afirmação de Freud de que o princípio do prazer parece servir ao instinto de morte e as nossas pulsões sexuais (a libido) estão submetidas à pulsão de morte (FREUD, 1998).



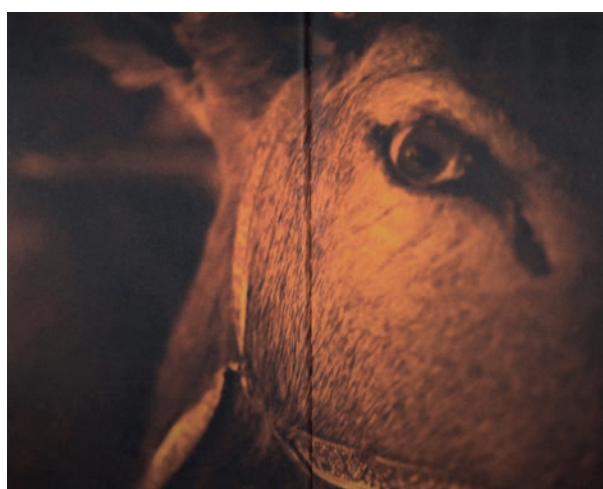
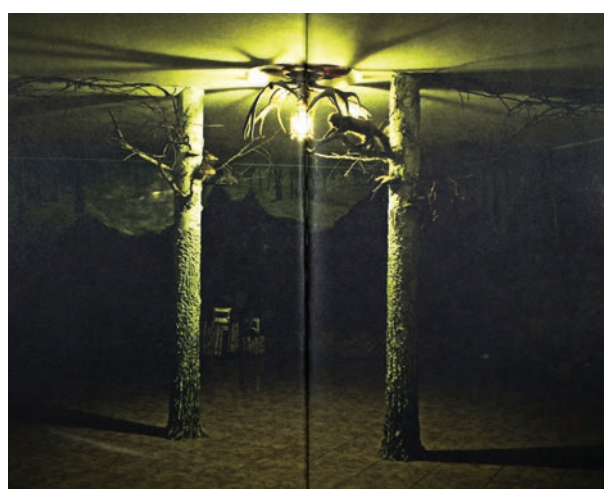
LZ10



LZ11

Na edição do livro, misturam-se imagens em que há gestos suspensos de pessoas em movimento e imagens de animais estáticos, talvez mortos ou empalhados. Justapondo-as, o fotógrafo parece criar um paralelo entre a sexualidade humana e a animalidade.

Ao folhear essas páginas, temos a sensação de que estamos vivenciando um pesadelo, pois nos deparamos, no percurso, com imagens assustadoras: observamos o detalhe do rosto de um animal que nos encara e que parece ser a cabeça de um cavalo (LZ9); fixada como um troféu, está uma cabeça empalhada de um lobo com os dentes arreganhados e expressão feroz (LZ37); em um ambiente pouco iluminado, com ares sinistros, vemos um macaco andando sobre galhos (LZ7). Não sabemos se esse último animal está vivo ou se, assim como a cabeça de lobo, está empalhado e decora o local.

**LZ37****LZ9****LZ7**

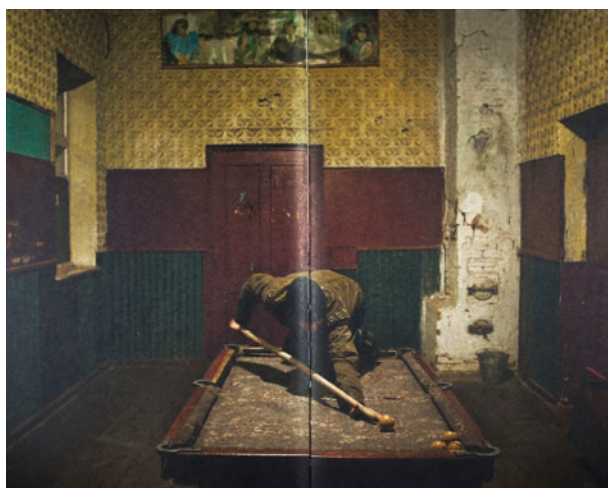
Nesse próximo grupo, nenhum dos fotografados olha em direção à câmera. Eles estão em movimento, e a vida parece transcorrer normalmente. Essas imagens podem ter sido captadas em situações cotidianas, configurando um registro meio instantâneo, meio posado, de uma situação pré-existente. Mas sabemos, na verdade, que elas apenas simulam uma espontaneidade, pois os personagens, embora pareçam alheios ao ato do fotógrafo, têm consciência de que estão sendo fotografados.

A personagem da imagem LZ36 é a mesma mulher que Herbaut fotografou em outras situações, já analisadas por nós. Ela retorna aqui como uma aparição que caminha em direção ao espectador. O segundo plano da imagem está em penumbra, mas percebemos que o ambiente parece ser o de um banheiro. Ela sai de um banho, pois algumas gotas de água escorrem de seus cabelos molhados e desgrehados.

**LZ36**

É um retrato frontal, mas aqui a personagem não encara o espectador. O ambiente escuro do fundo da foto cria um contraste com sua pele clara e iluminada, destacando ainda mais o corpo pesado e lento da mulher. Ela está cabisbaixa, como se estivesse sozinha em seu mundo mental, como se o ato de baixar a cabeça a levasse para uma vida interior. Essa atitude de ensimesmamento é marcante em muitos retratos que Guillaume Herbaut faz das pessoas que encontra naquele lugar.

Sabemos que poucos moram naquela região, levando uma vida meio clandestina, de quase total isolamento. Esse isolamento é algo que percebemos claramente nessas imagens, como a de um homem que tenta se divertir sozinho em um ambiente decadente e esquecido que parece ser um antigo bar (LZ27), a de uma pessoa que caminha entre os galhos ressecados de árvores que ameaçam fechar a passagem (LZ40).

**LZ27****LZ40**

Para onde vão essas pessoas? O que fazem em um lugar de natureza agreste, sem perspectiva nenhuma de futuro? Por que insistem em lá viver? Ao sair dos escombros da usina, da floresta contaminada, dos prédios abandonados, como almas penadas que povoam os pesadelos, elas parecem personagens de uma ficção.

3.2.2 Escombros

Desde os primeiros dias, tínhamos o sentimento de que nós não havíamos perdido somente a cidade, mas a vida inteira. (...) Foi assim... houve um anúncio no rádio: proibido levar os gatos! Eu quis esconder meu bichano em uma mala, mas não teve jeito: ele se debatia, arranhava todo mundo. Proibido também levar os pertences pessoais! Certo, eu não levaria nada, exceto uma coisa: a porta do meu apartamento. Para mim, foi impossível deixá-la... Mesmo pregando tábuas para fechar a entrada... Nossa porta... Nosso talismã! Uma relíquia de família. Meu pai foi colocado sobre essa porta. Eu ignoro o costume em outros locais, mas minha mãe dizia que era preciso deitar o defunto sobre a porta da casa enquanto esperamos para colocá-lo no caixão. Eu passei a noite perto do meu pai, que estava deitado sobre essa porta... A casa ficou aberta. Toda a noite. E sobre essa mesma porta existem marcas de baixo ao alto: minha medida em diferentes momentos da minha existência. Pequenos entalhes acompanhados de uma anotação: primeiro ano de escola, segundo, sétimo, antes do serviço militar... E, ao lado, o crescimento do meu filho e o de minha filha. Toda a nossa vida foi inscrita nessa porta. Como eu poderia deixá-la? (KALOUGUINE apud ALEXIEVITCH, 1997, p. 45, tradução nossa).⁵⁷

Esse depoimento de Nikolai Kalouguine, um testemunho de Chernobyl, parece ter sido a inspiração para o fotógrafo Guillaume Herbaut nessa série de fotos de portas de apartamentos abandonados em Prypiat. Expressa-se, no fragmento transcrito, o sentimento de quem é surpreendido por uma situação em que a perda da casa e de seus pertences tem significados que vão além de um prejuízo material, mas diz de uma perda de referências e da própria identidade. Ao decidir “saquear” a própria porta, além de levar com ele marcas que dão sentido à história de sua vida, Kalouguine leva algo que comporta também um sentido de proteção, pois a porta de nossa casa, ao ser fechada, nos poupa dos perigos externos, nos dá privacidade e nos acolhe.

⁵⁷ “Dés les premiers jours, les sentiments étaient que nous n’avions pas seulement perdu la ville, mais la vie entière... (...) C’était comme ça... Il y a eu une annonce à la radio: Interdit d’emporter les chats ! Je voulais cacher ma minette dans une valise, mais il n’y avait pas moyen : elle se débattait, griffait tout le monde. Interdit aussi d’emporter des affaires personnelles ! Entendu, je ne prendrai rien. À l’exception d’une seule chose: la porte de mon appartement. Il m’était impossible de la laisser... Quitte à clouer des planches pour condamner l’entrée... Notre porte... Notre talisman! Une relique de famille. Mon père a été allongé sur cette porte. J’ignore l’usage ailleurs, mais chez nous, ma mère disait qu’il fallait coucher les défunts sur la porte de la Maison en attendant de les mettre en bière. J’ai passé la nuit près de mon père allongé sur cette porte... La Maison est restée ouverte. Toute la nuit. Et sur cette même porte, il y a des marques, de base en haut: ma taille à différents moments de mon existence. De petites encoches accompagnées d’une annotation: première année d’école, seconde, septième, avant le service militaire... Et à coté, la croissance de mon fils et celle de ma fille. Toute notre vie était inscrite sur la porte. Comment pouvais-je la laisser?”.



LZ45



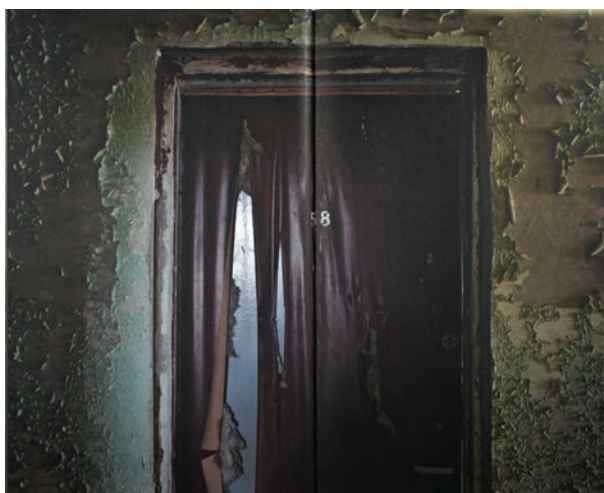
LZ46



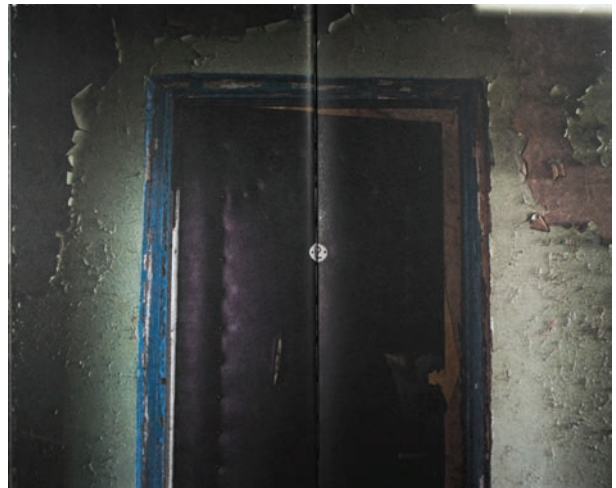
LZ47



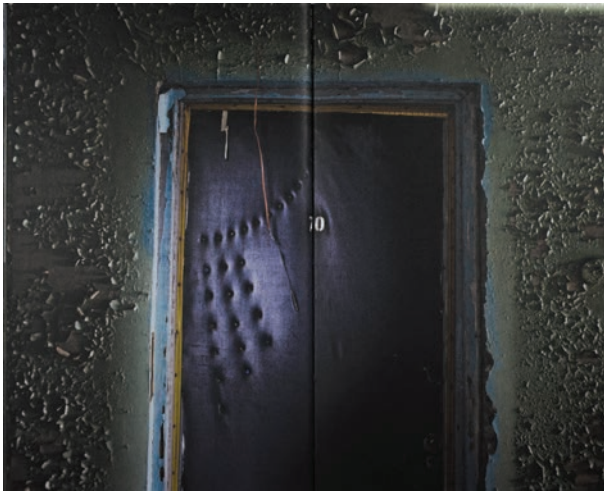
LZ48



LZ49



LZ50



LZ51



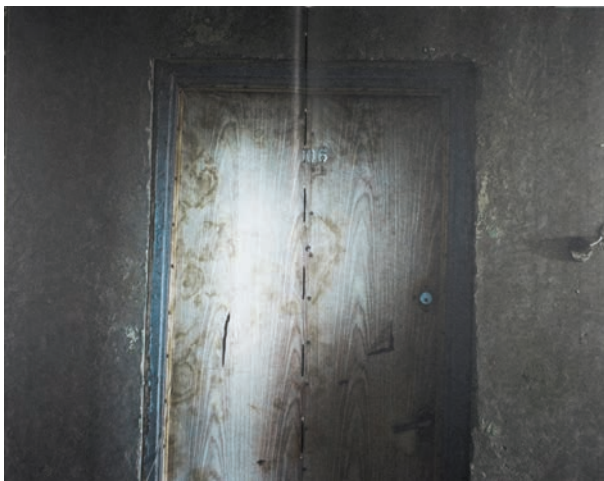
LZ52



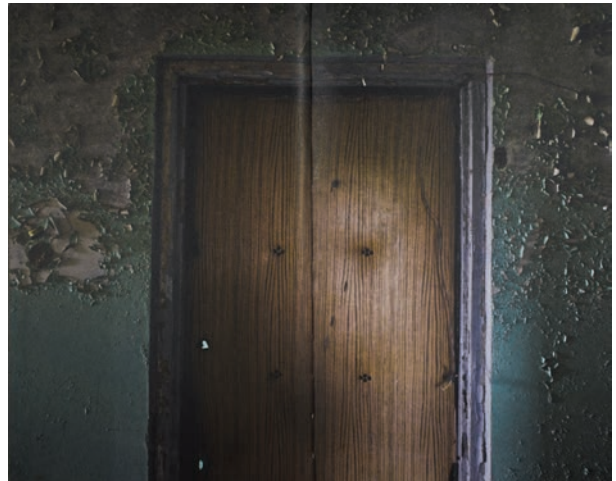
LZ53



LZ54



LZ55



LZ56

As imagens de portas, que voltam obsessivamente nas imagens sequenciais do livro, marcam, de forma simbólica, o esfacelamento das vidas que se foram. Não sabemos o que tem por trás dessas portas que se fecharam para sempre. Elas são como guardiãs de fragmentos de vidas, de restos de memórias daqueles que partiram às pressas. São, ainda, como as entradas dos túmulos, invioláveis e plenas de mistérios.

Essas portas parecem ser de apartamentos de um mesmo imóvel abandonado, embora não tenham um padrão de cor nem de modelo. Algumas são ornadas com pinturas ou papéis decorativos coloridos, outras são pintadas ou mostram os desenhos da própria madeira crua. Nesses lugares de ruínas, não há vida, tudo é silêncio. A única ação é o trabalho do tempo, que, pouco a pouco, corrói e destrói tudo. Emolduradas pelas paredes, essas portas agonizam. As próprias paredes parecem condenadas a ferimentos eternos que não cicatrizam jamais. Como se tivessem suas peles descamadas, as paredes gritam e pedem socorro. As portas fazem eco a esse suplício, pois estão rachadas, quebradas, furadas, como feridas abertas pela ação do tempo. Algumas estão mesmo se descolando das paredes. Transfiguradas, elas mantêm um único sinal de identificação, que são os números dos apartamentos inscritos sobre algumas delas. A morte aqui é lenta e agonizante.

Nas portas das fotos LZ47 e LZ53, um corte longitudinal deixa entrever partes de seus miolos, como órgãos que saltam para fora do corpo. A LZ49 tem furos e fissuras, a madeira se descola e deixa à mostra espumas e outras camadas de madeira. A LZ54 é a que parece mais deteriorada de todas da sequência. Suas espumas pulam para os lados, dependurando-se nas frestas, como um regurgitamento. A madeira já está, em parte, descolada da parede, a ponto de vermos, em volta da porta e em suas frestas, a luz que vem de dentro do imóvel.

Numa passagem de *La supplication*, uma sobrevivente da catástrofe faz um relato impressionante da morte de seu marido, bombeiro à época do acidente, que havia sido convocado para estancar o incêndio do reator, no dia da explosão da usina. Sem nenhuma proteção, ele e vários outros que trabalharam na contenção da radioatividade, foram encaminhados diretamente para o hospital, logo após terem cumprido sua missão. Nesse depoimento, a testemunha afirma que acompanhou o marido durante todo o tempo em que ele esteve hospitalizado. Ela arriscou a sua vida por amor, permanecendo ao seu lado até o momento de sua morte. As enfermeiras tentavam dissuadi-la, afirmando que ele não era mais um homem e, sim, um reator, dado o nível altíssimo de radioatividade encontrado no seu corpo. Em alguns momentos, ao tentar levá-lo, pedaços da pele do doente, que já estava em estágio avançado de deterioração, se descamavam e ficavam colados nas mãos dela. Em outra passagem

do livro, ela diz, ainda, que o corpo de seu marido se desfazia e partes dos órgãos saíam pela boca (ALEXIEVITCH, 1998)⁵⁸. Ao ler esse depoimento, somos levados a pensar, de forma alegórica, nas imagens da sequência de portas aqui descritas – órgãos que saem pela boca.

Indo um pouco além nas análises dessas imagens, podemos pensar também que, ao expelirem “entranhas”, essas portas colocam para fora o que tentam esconder. Elas aparecem como instrumentos de obstrução. Alguma coisa nelas próprias e de lá de dentro dos apartamentos clama por atenção, algo que pulsa e pede para sair. O que está contido força sua saída e vai transfigurando o que está visível na imagem. A luz que explode por trás da porta da imagem LZ54 surge aqui, alegoricamente, como fragmentos desse algo recalcado que quer se libertar, clamando por vir à tona.

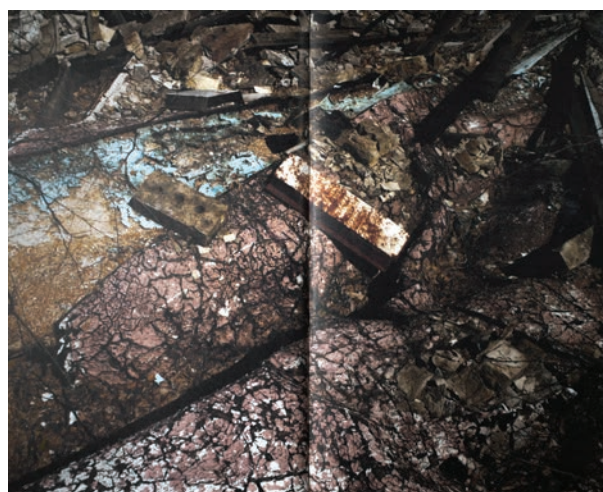
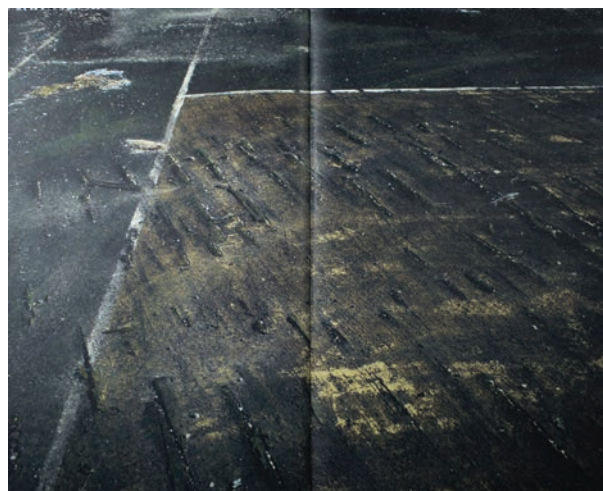
Se, no grupo anterior, as paredes e as portas agonizam e pedem socorro, nesse grupo seguinte, os restos deixados no terreno parecem já integrados ou quase integrados ao solo. O tempo está em processo de sedimentação desses pedaços de roupas, tecidos, papéis, gravetos, objetos em metal, que se apresentam como parte desse solo, formando uma espécie de colagem cubista. Aos poucos, a terra se mistura aos resíduos, engolindo-os e fazendo o lento trabalho de apagamento dos vestígios. Não sabemos que lugares são esses, se externos ou internos. Às vezes, não é possível distinguir exatamente de que material se trata, mas sabemos que são vestígios, manifestações visíveis de um suplício prolongado causado pelos danos irreversíveis de um grave acidente. As imagens nos dão pistas de que os lugares onde um dia houve vidas se transformou em um amontoado de escombros. Na pressa da fuga, muita coisa ficou para trás. Restou ao solo esculpir essas memórias.

Nessas fotografias, Herbaut se aproxima do solo, perscruta o terreno, usando sua câmera para detectar algum vestígio da vida de antes. O enquadramento fechado nos permite perceber esses vestígios em processo de desaparecimento. Em algumas imagens, os objetos quase não podem ser identificados por estarem bastante incorporados ao solo. Em outras, é possível ver a terra misturada aos restos de tecido e de demais objetos que estão sobre ela. Em outras, ainda, esses restos estão bem visíveis, como se tivessem sido deixados há pouco tempo no local. Apesar de a catástrofe não ter provocado um efeito imediato de destruição, pois, afinal, não ocorreu nenhum tremor de terra, nenhuma guerra sangrenta ou furacão, o cenário que aqui vemos é de suplício.

⁵⁸ O relato desta vítima de Chernobyl é o primeiro do livro de Svetlana Alexievitch e é o prólogo do livro, cujo título é “Une voix solitaire” (“uma voz solitária”). No entanto, o nome desta testemunha não é citado no texto.

Na foto LZ70, percebemos um solo ressequido, cuja tinta rosa e azul está sendo apagada pela ação do tempo. Esse solo deve ter sido atingido pela queda de alguma construção. Restos de tijolos, metais enferrujados, pedras, gravetos e madeiras se misturam nesse chão lesionado pelos efeitos do desmoronamento. Na LZ71, marcas feitas com giz branco são indícios de que se trata de um antigo campo de futebol ou de uma quadra de esportes. Embora essa fotografia tenha sido colocada nesta categoria, devido à textura formada por rachaduras e marcas sobre o solo, ela se assemelha muito às imagens da categoria anterior. Assim como as portas, esse solo também está ferido e pede socorro. Linhas paralelas, que parecem rachaduras, nos remetem a cortes na pele, como se o chão tivesse sido ferido, dilacerado por golpes de facão.

Na LZ72, não conseguimos identificar os objetos. Quase totalmente absorvidos pelo solo, podemos perceber somente texturas, cores meio pálidas de algo que parece ser um tecido e pedaços de metal. A terra vermelha que vemos na foto LZ73, por sua vez, se mistura ao tecido jogado sobre o solo e evoca, de certa forma, os lugares de massacres, onde os terrenos ficam manchados de sangue. No entanto, aqui não existem corpos, pois as pessoas se foram antes que a morte chegasse. Pequenos objetos em metal e restos de seringas reforçam a sensação de dor, de um suplício que ficou inscrito no próprio solo contaminado.

**LZ70****LZ71****LZ72**

**LZ73****LZ74****LZ75**

Já na foto LZ74, é possível reconhecer alguns objetos. Vemos uma calça comprida dobrada, tecidos florais e outros que parecem vestimentas, uma página impressa com a imagem evanescente de uma mulher. Nessa foto, os relevos dos objetos estão mais evidentes, evocando uma obra cubista, uma mescla de pintura e escultura, criada pelo trabalho do tempo. E na LZ75, por fim, não é possível saber do que se trata. Parece uma parede, pois parte da textura está descascada e com aspecto de lodo – mais uma obra plástica do tempo que se ocupa dos apagamentos e esquecimentos.

Nessas imagens, o solo, a terra, um dos lugares onde repousa a radioatividade acumulada ao longo dos anos, carrega todo o peso da história traumática depositada também nos restos que se misturam a ela. Vemos o passado que, embora em processo de apagamento, persiste no presente, nos lugares de memória, nos restos. Ferido e depositário de resíduos, o solo se mantém ali como vestígio de uma história de trauma humano e espacial.

Nesse grupo de imagens, estamos diante das sobras. No interior e no exterior da usina, restam lixos radioativos: pedaços de metal, estruturas em ruína, canos enferrujados, carcaças de helicópteros que apodrecem abandonadas ao ar livre. O *site* de Guillaume Herbaut nos informa que, 24 anos após o desastre, a central nuclear de Chernobyl e os cemitérios de equipamentos militares eram saqueados sistematicamente. À época em que o fotógrafo desenvolvia seu trabalho, apesar de o controle de entrada e saída de pessoas no local contaminado existir, havia quem burlasse as regras, e mais de duas centenas de toneladas de metal radioativo saíam da *Zona de Exclusão* a cada semana (HERBAUT, 2011).



LZ38



LZ59



LZ60



LZ23

Há 30 anos, desde o dia do acidente, a poeira radioativa ainda sai de dentro da usina. A área onde houve a explosão do reator 4 é conhecida como “sarcófago”, dentro do qual estão as massas de combustível, que são a fonte da poeira radioativa. As paredes desse “sarcófago” podem ruir a qualquer momento, liberando ainda mais poeira radioativa. Por isso, está sendo construída uma nova estrutura que deverá isolar a área fragilizada da estrutura antiga, evitando, assim, novos acidentes.

A monumentalidade “morta” dos equipamentos no interior da usina – suas engrenagens quebradas, suas estruturas em metal corroído, suas colunas frias, seus desmoronamentos e corrosões, isto é, restos do mundo tecnológico – serve como alegoria visual para o desmoronamento do pensamento moderno, que se baseava na crença no poder salvador da tecnologia e na visão da máquina como redentora. Como afirma Andreas Huyssen (2014a), as promessas de uma modernidade anterior deixaram-nos apenas ruínas, detritos e um futuro sombrio. O autor chama atenção para o culto das ruínas como parte de um discurso mais amplo sobre a memória e o trauma.

Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros. O que está em jogo é uma nostalgia da modernidade que não se atreve a dizer seu nome, depois de reconhecer as catástrofes do século XX (...). (HUYSSSEN, 2014a, p. 91).

Nostalgia é uma palavra que diz respeito a um “anseio de algo muito distante ou que ficou no passado” (HUYSSSEN, 2014, p. 113). Escombros são transformados em ruínas como sinal de uma nostalgia daquilo que não volta mais. Huyssen (2014a) cita, como exemplos de ruínas industriais da modernidade, as fábricas de automóveis abandonadas em Detroit, os altos-fornos das antigas usinas siderúrgicas do Ruhr, os conglomerados de carvão e aço no Leste Europeu etc. Na cultura de mercadorias do capitalismo avançado, os escombros tornam-se obsoletos e são descartados ou são reciclados, tornando-se lugares turísticos (HUYSSSEN, 2014a, p. 96).

As fotos LZ38 e LZ60 nos levam para dentro da usina, com seus escombros e resíduos, onde ainda se veem alguns trabalhadores, provavelmente, cumprindo uma função de manutenção. Canos quebrados, lodo pelo chão e um líquido que escorre evocam a imagem de um gigante semimorto, que foi contaminado por seu próprio veneno e cujo “corpo” ainda agoniza. Não se sabe o que fazer dessas ruínas, desses cenários lúgubres que não poderão ser reciclados e ressignificados, que não poderão sequer ser frequentados, pois o perigo ainda mora lá, silencioso e invisível. O “sarcófago” está a comer os restos tecnológicos em decomposição, espalhando a putrefação para todo o entorno.

Em processo de ruir, os restos da usina podem desaparecer, mas seu desaparecimento significará mais riscos. Um novo monumento está sendo construído para que o que está parcialmente

contido pela arquitetura não exploda novamente. Como afirma Huyssen (2014a, p.90), são ruínas sobre ruínas da tecnologia, alegorias da modernidade, de sua destrutividade intrínseca e de sua implosão catastrófica potencial.

No exterior, as carcaças de helicópteros (LZ23) são provas contundentes do fracasso militar e de sua tentativa de domar a expansão da radioatividade. São signos da derrota, provas da fragilidade humana diante da força tecnológica. Esses, como os outros materiais que vemos nas fotos, estão em processo de corrosão e, ao mesmo tempo, estão sendo saqueados por traficantes de metal contaminado – vestígios em processo de desaparecimento.

A imagem LZ26, um painel de botões de controle de alguma máquina, talvez um dos reatores da antiga usina nuclear, faz uma alusão ao descontrole dos comandos no dia da explosão do reator da usina, lembrando-nos, metonimicamente, da causa da desolação que vemos nas outras imagens desta série. Essa foto denuncia o perigo que está a um toque das mãos e a vulnerabilidade dos seres humanos diante das leis da física e da força natural das coisas.

Na LZ41, uma peça de metal irrompe na paisagem. Poderíamos pensar que é uma espécie de meteoro ou algum corpo celeste que caiu na terra, se não soubéssemos da realidade do acidente. Essa peça é, provavelmente, uma parte da engrenagem da usina que se deslocou no momento da explosão. Em um cenário hostil, seco, sem cor e sem vida, esse objeto aparece aqui como um elemento simbólico da expulsão das pessoas e da interrupção das vidas.

Essas fotografias dão visibilidade às ruínas que estão em processo de desaparecimento e que talvez, no momento em que escrevemos este texto, já tenham desaparecido totalmente. Por isso, as imagens dessa sequência têm aqui a função de preservar o aniquilamento das ruínas. As fotos são os próprios monumentos, são signos do irreparável e mantêm o sentido do tempo do trauma.



LZ26



LZ41

3.2.3 Paisagem morta

As fotografias da paisagem da Zona de Chernobyl aparecem e reaparecem na narrativa fotográfica, ampliando o sentido das outras imagens do livro *La Zone*. Aqui, a devastação é concreta e o cenário, marcado pela desolação. Degradada, a natureza clama por socorro. Trata-se de uma natureza amorfa e descontrolada, arbustos e galhos de árvores estão queimados e ressecados, ervas daninhas e vegetação rasteira misturam-se a esses galhos, evidenciando a própria natureza como ruína.

É importante ressaltar o porquê da definição desse grupo de fotografias como “Paisagem”. Com a preocupação ecológica crescente, que se enxerta no interesse pela paisagem, assistimos a uma identificação entre meio ambiente e paisagem, pois o meio ambiente deplorável se apresenta sob a forma de paisagens igualmente desoladas, como explica Anne Cauquelin (2007). A autora destaca a importância que a ecologia desempenha como guarda-natureza e, portanto, como guarda-paisagem. Diante das inquietudes ecológicas, uma prática de saneamento veio recobrir a ideia de harmonia natural pela qual antigamente se definia a “bela paisagem”.

Sabemos que, pouco depois do acidente no reator da usina, cerca de 10 quilômetros quadrados de pinhais que rodeavam a central foram destruídos pela absorção de um nível alto de radiação. Os pássaros, roedores e insetos também desapareceram. As árvores que morreram após a contaminação da radiação foram enterradas como detritos nucleares.⁵⁹

Em sua incursão ao mundo misterioso da *Zona de Exclusão*, o fotógrafo depara com barreiras que a própria natureza criou para fazer seu trabalho de exclusão. Nas imagens LZ22, LZ35, LZ43 e LZ61, ele se vê diante de cercas naturais que o impedem de avançar. No segundo plano de algumas dessas imagens, percebemos partes de alguns imóveis abandonados em processo de deterioração. Essa “natureza selvagem”, agonizante, reivindica o espaço que lhe foi tomado pelo “progresso” inconsequente. Nas imagens, uma parte dela está seca e parece morta, a outra ainda resiste à contaminação total. Na LZ32, não há vestígio de vida, pequenos gravetos aparecem em meio a uma neve espessa, a cena é tomada por uma desolação e uma frieza que afasta o fotógrafo. No primeiro plano da imagem, percebemos gotas de umidade no vidro do carro em que ele está. Assim, percebemos que o vidro da janela do carro o separa e o protege do ambiente hostil.

⁵⁹ Informações obtidas no ZHNotícias. <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2016/04/chernobyl-e-sua-reserva-singular-de-animais-selvagens-5786051.html>, acesso em abril de 2016.



LZ22



LZ35



LZ43



LZ61



LZ32



LZ57

Das seis imagens do grupo, duas nos tocam de uma maneira mais pungente. Na LZ57, vemos alguns tocos de árvores queimados e mortos, caídos no chão. Trata-se de uma cena corriqueira, pós-queimadas, que vemos com certa frequência em nossas paisagens. Mas, nesses locais, elas tomam um outro sentido. Sabemos que essas destruições foram ocasionadas pela violenta contaminação da área. Não podemos, então, deixar de fazer uma relação desses tocos mortos com os corpos humanos que também se contaminaram e morreram. Esses tocos parecem fazer uma referência àqueles que não caíram ali, mas que caíram mais tarde em outros lugares e ainda caem, devido a doenças decorrentes da contaminação radioativa. A vegetação na LZ61, assim como na LZ22, na LZ35 e na LZ43, impede a entrada de pessoas no local. Mas a imagem na LZ61, mais do que nas outras, é de uma escultura de galhos ressequidos que, alegoricamente, toma a forma de um fantasma ou espantalho, como se quisesse afugentar dali aqueles que a mataram.

No momento em que escrevemos esta tese, 30 anos após a catástrofe que expulsou os habitantes daquela região, sabemos que a natureza está retomando seu lugar. Um novo bosque de pinheiros e videiras, mais resistentes à radiação, surgiu onde outras árvores pereceram. Também ressurgiram espécies nativas, como javalis, lobos, ursos e águias. Embora a fauna local tenha uma expectativa de vida menor e uma taxa de reprodução inferior, devido aos efeitos da radiação, a variedade de espécies que reaparece na *Zona de Exclusão* é grande. Alguns especialistas acreditam que a presença humana é mais nociva para os animais e para a natureza do que a própria radiação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Voltemos à questão levantada na introdução deste trabalho, mas aqui formulada de outro modo: o que vemos nas fotografias de Guillaume Herbaut como efeitos traumáticos do acidente nuclear de Chernobyl, cujo perigo ainda paira nos ambientes, mas é invisível? Quais são os procedimentos que o fotógrafo adota para trazer à superfície das imagens vestígios de uma ferida que está na alma das pessoas? Por mais paradoxal que pareça a afirmação, consideramos que, nessas imagens de Chernobyl, o fotógrafo está lidando com o invisível e com algo de irrepresentável, para lembrarmos as reflexões apresentadas no capítulo 2 desta tese, sobre o evento traumático, que ultrapassa nossa capacidade de compreensão e, conseqüentemente, de representação.

Mas foi preciso inventar um lugar simbólico para o que restou da experiência vivida pelas vítimas da catástrofe e ficou como herança para as gerações posteriores. E isso é feito pela fotografia, mesmo que de forma lacunar, como afirma Rancière (2010, p. 139):

A representação não é um acto de produzir uma forma visível, é sim o acto de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não dito.

A escolha estética que Guillaume Herbaut faz para essas imagens é baseada na simplicidade formal. Suas composições e enquadramentos são diretos, e algumas fotografias são reproduções de outras. Não há, na maior parte delas, preocupação com uma iluminação especial ou com a introdução de interferências estilísticas, muitas vezes lidas como traços subjetivos do fotógrafo. Ao contrário, as características formais das fotografias dão ao espectador a impressão de que ele vê as coisas diretamente, de forma neutra, e não através do olhar subjetivo do outro.

Olivier Lugon (2005), em seu ensaio *L'anonymat d'auteur*⁵⁹, afirma que a simplicidade da composição e a neutralidade aparente sugerem uma “retirada”⁶⁰ do fotógrafo diante de seu objeto. Segundo Lugon (2005, p. 8, tradução nossa), essa “retirada” permite não só um acesso livre ao referente e o respeito à sua integridade, mas torna a imagem mais forte e mais presente, “livre de toda afetação formal”⁶¹.

⁵⁹ “L’anonymat d’auteur” é o título do ensaio de Olivier Lugon (2005) em que ele discute as questões ligadas à fotografia documental moderna e sua ligação com a arte. Lugon parte das questões colocadas pelo “estilo documental”, criado por Walker Evans nos anos 1930 a partir de seu trabalho na *Farm Security Administration* (FSA), nos Estados Unidos.

⁶⁰ O termo em francês utilizado por Olivier Lugon (2005) é “retrait”.

⁶¹ “Le retrait du photographe devant son objet, la réserve expressive pourraient ne pas être destinés seulement à mieux respecter l’intégrité du motif, à permettre un accès non entravé à lui, mais aussi à servir l’image elle-même, d’autant plus forte et plus présente qu’elle serait débarrassée de toute afféterie formelle.” (LUGON, 2005, p. 8).

No trabalho de Guillaume Herbaut aqui analisado, no entanto, percebemos, em um olhar mais atento, que há algo que denuncia a presença do fotógrafo, apesar de toda a simplicidade formal. O próprio Lugon (2005) esclarece que a estética da neutralidade é uma impessoalidade paradoxal, uma vez que pretende dar a ver as coisas tais como são, mas com uma assinatura. Ou seja, há, nessa pretensa neutralidade, uma autoria, uma implicação subjetiva daquele que está por trás da objetiva.

Para apontarmos algumas pistas de como Guillaume Herbaut lida com os paradoxos visível/invisível, presente/ausente e com o irrepresentável, retomo as palavras de Wim Wenders (2013, p. 63), que dizem:

Em geral se acredita que o que é capturado nesse ato [fotográfico] está diante da câmera, mas isso não é verdade. (...) Uma fotografia é sempre uma imagem dupla, mostrando à primeira vista seu objeto, mas, num segundo olhar, mais ou menos visível, “escondido atrás dela”, por assim dizer, o “contracampo”, a imagem do fotógrafo em ação.

Em seu livro *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman (2012) desenvolve uma análise de quatro fotografias feitas à época do holocausto, em 1944, por um prisioneiro anônimo do campo de concentração de *Auschwitz*. Esse prisioneiro captura as imagens em uma situação de urgência e medo, diante da possibilidade de ser descoberto. São os únicos testemunhos visuais produzidos por um prisioneiro dos assassinatos em câmara de gás dos judeus. As imagens são desfocadas, mal enquadradas, tremidas, e uma delas não mostra nada além dos vultos de árvores. Trata-se de uma imagem feita às cegas, “defeituosa” ou “desorientada”, que testemunha a própria impossibilidade de testemunhar aquele momento da história. Nesse sentido, é possível dizer que essas quatro fotografias denunciam o próprio perigo a que o corpo-fotógrafo estava exposto.

Também, em cada fotografia das séries de Guillaume Herbaut, vemos o reflexo do fotógrafo de alguma forma. Sua presença não é percebida somente nos retratos frontais em que os fotografados encaram o fotógrafo-espectador. Em grande parte das imagens aqui apresentadas, há algo de um olhar investigativo, de um olhar de alguém que busca pistas, perscruta, de uma espécie de detetive. A presença do fotógrafo é sutil, mas pode ser vislumbrada, por exemplo, nos números impressos sobre as imagens do livro *Tchernobylsty*, que indicam o nível de radioatividade de cada lugar por onde ele passa. Sua presença também pode ser percebida no enquadramento mais aberto de algumas fotos, em que ele parece nem sair de seu veículo para fotografar, o que pode ter sido motivado pelo número elevado impresso sobre essas imagens, indicando alto índice de radioatividade. Podemos identificar aí o receio do fotógrafo materializado na forma de abordar aquela situação. Também nas fotos dos

apartamentos abandonados em Prypiat, cujo nível de radiação está bem acima do normal, sua pressa e seu receio ante o perigo da radiação estão marcados no desfoque e na despreocupação com o apuro técnico de algumas fotografias. Nessas imagens, ele enfrenta o perigo com uma arma, seu dosímetro. É ela que lhe dará pistas concretas de onde o inimigo está mais presente.

A primeira parte do livro *Tchernobylsty*, composta pelas imagens das famílias que saíram da zona contaminada e foram morar em Kiev, é a única do livro em que os níveis de radiação estão dentro do normal. Por isso, talvez, essas fotografias sejam mais bem cuidadas – iluminação, enquadramento, foco –, tudo é pensado com tempo e elaborado de forma a produzir uma boa imagem do ponto de vista técnico. A abordagem técnica das fotos apresenta vestígios do corpo do fotógrafo inscrito na imagem. Usando novamente as palavras de Wim Wenders (2013), é possível dizer que se trata da contraimagem contida em toda fotografia.

A câmera, portanto, é um olho capaz de olhar para a frente e para trás ao mesmo tempo. Para a frente, ela de fato “tira uma foto”, para trás, registra uma vaga sombra, uma espécie de raio x da mente do fotógrafo, ao olhar direto através do olho dele (ou dela) para o fundo de sua alma. Sim, para a frente, a câmera vê seu objeto, para trás vê o desejo de captar esse objeto específico em primeiro lugar, mostrando, assim, simultaneamente as coisas e o desejo por elas (WENDERS, 2013, p. 64).

No livro *La Zone*, o fotógrafo já não tem mais seu dosímetro e parece perder o medo, pois ele visita os escombros da usina, se acerca das pessoas, entra em suas casas, espreita suas vidas, suas intimidades. Podemos constatar isso na proximidade com que ele fotografa, nos ângulos mais fechados e no próprio procedimento que utiliza para encontrar aqueles que farão parte do projeto *La Zone*. Ou seja, ele se deixa levar pelo mapa do local, e as histórias aparecem. Há, ainda, um envolvimento pessoal entre ele e os personagens que elege para fazer parte de sua história-ficção.

No grupo de imagens que definimos como “Corpos caídos”, Guillaume Herbaut “fareja”, ilumina a cena, quando necessário, como um detetive, como se quisesse detectar algum rastro do trauma inscrito nos corpos ou algum vestígio da radiação traiçoeira. Também quando fotografa cenas onde há fogo e fumaça, elementos que podem espalhar a radiação, ele encontra uma forma de materializar a invisibilidade do perigo. Ao mostrar seu percurso, seus encontros, seus achados, o fotógrafo dá a nós, espectadores e também detetives, a oportunidade de furarmos a superfície das imagens para ver, encontrar algo suspeito, algum vestígio do passado traumático.

A presença do fotógrafo é percebida, ainda, quando ele entra em uma casa noturna, na sequência de “Corpos em fluxo”, se deixa embalar e se entorpece pelo ritmo e pela atmosfera do local,

atitude que se reflete nos desfoques, nas cores saturadas, na falta de definição, nas penumbras. O fotógrafo é aquele também que se sente preso diante das paisagens-ruínas, que impedem sua passagem, pois a proximidade do objeto fotografado nos leva a inferir que ali não há espaço para avançar.

Ao se colocar nessas imagens, de forma consciente ou não, Guillaume Herbaut estabelece uma aproximação com as pessoas fotografadas. E não se trata de uma aproximação física somente, há aí um envolvimento emocional com as situações das quais participa e experimenta, que se reflete nas imagens, o que é comprovado nos textos que são intercalados às imagens. Seu corpo não está nas fotos, mas aparece de alguma forma, como uma “vaga sombra” de sua presença, como aponta Wenders (2013, p.64). O que vemos é o que Wenders define como resultado do duplo movimento da câmera para frente e para trás.

A postura física e moral do fotógrafo, no espaço de tomada, define o lugar dedicado ao espectador. Mais do que registro do que vê, o que Guillaume Herbaut faz, nessas fotografias, é um ato de invenção, de transformação e criação de relações entre os fotografados, ele próprio e o espectador. Nessas imagens, especialmente as do livro *La Zone*, temos a sensação de entrar, junto com ele, naquele local misterioso e estranho da *Zona de Exclusão*.

Após fazer o exercício de interpretar essas fotografias, ficamos com a impressão de que a relação que o fotógrafo estabelece com as pessoas que fotografa não é aquela de uma autoridade do olhar, mas, sim, a de uma cumplicidade. Ele parece não querer mostrar seu poder sobre as coisas que vê. O que lhe interessa é provocar a troca, o jogo, e compartilhar sua experiência com o espectador. Segundo Lugon (2005, p. 10), “esfriar a criação⁶² seria uma forma de compartilhá-la”.

A forma como os livros são montados e diagramados, assim como a seleção das imagens que serão encadeadas umas às outras são também escolhas que estão ligadas ao universo espectral e que pretendem provocar uma certa experiência naquele que as olha. No livro *Tchernobylsty*, as fotografias ocupam sempre as páginas da direita. E todas as páginas esquerdas estão vazias, totalmente brancas, o que nos permite pausas regulares na apreensão da narrativa. Esses vazios podem ser lidos como pequenos silêncios. Em *Tchernobylsty*, estamos ainda no momento do luto, representado pelas famílias que posam para as fotografias com ou sem o retrato de seus parentes mortos. Em muitas fotos do exterior, não há pessoas, mas naquelas em que há, elas olham para o fotógrafo, posam para ele. O

⁶² Compreendemos que a expressão de Lugon: “esfriar a criação” está relacionada à decisão do fotógrafo de evitar interferências técnicas sobre a imagem fotográfica que pudessem distanciá-la e diferenciá-la demasiadamente do referente. Na maioria de suas fotos, Guillaume Herbaut evita essas interferências.

tempo é lento e temos a impressão de que nada acontece, nenhuma ação, a não ser o olhar daqueles que nos interrogam, nos pedem cumplicidade.

No livro *La Zone*, o ritmo já é um pouco mais acelerado e marcado pela forma como é diagramado. Todas as imagens são sangradas, não há espaço para respiro. As séries de imagens são intercaladas por pequenos textos. Podemos optar por lê-los ou não, pois as narrativas visual e verbal são independentes. Esses textos narram experiências de Bruno Masi e Guillaume Herbaut nos lugares e com as pessoas que encontravam no percurso que faziam na região de Chernobyl. A narrativa é densa, assim como as imagens, cujo ritmo se acelera, mas, em seguida, se acalma. Nessas imagens, vamos do frio da neve ao quente do fogo, do vazio dos ambientes ao ritmo frenético de uma boate noturna, da realidade à ficção, da vida à morte. Tanto em *Tchernobylsty* quanto em *La Zone*, o fotógrafo assume ora o lugar de detetive, que procura encontrar os vestígios de um evento traumático, ora o lugar de cenografista, criando e dirigindo cenas e incorporando dispositivos ficcionais em suas imagens. Em outros momentos, o fotógrafo age como um arqueólogo que, na definição de Walter Benjamin é aquele que ao se aproximar do passado soterrado, faz um trabalho de escavação.

As imagens de Guillaume Herbaut não são fáceis de aceitar ou de apreciar. Transitar por elas causa um estranhamento e um certo incômodo. Muitas provocam sentimentos de repulsa e aflição. Algo estranho nos toca. O estranho tem uma relação com o que é assustador, que provoca medo e horror. O que é estranho é aquilo que não se sabe como abordar, porque é desconhecido. No entanto, Freud (1976b, p. 277) afirma que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” Para explicar melhor essa aproximação entre o familiar e o assustador, o psicanalista recorre à palavra alemã *heimlich*, cujos significados têm diferentes matizes, sendo um deles idêntico a seu oposto, *unheimlich*. Por um lado, significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto, secreto.

O que mais nos amedronta nas imagens de Chernobyl talvez seja a proximidade com a morte, que está implícita ou explícita em muitas dessas fotografias. A nossa relação com a morte mudou muito pouco desde os primórdios dos tempos, diz Freud (1976b). O que contribui para essa relação que mantemos com ela está na “força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela. E, devido a essa falta de conhecimento, o primitivo medo da morte é tão intenso dentro de nós que está sempre pronto a vir à superfície por qualquer provocação” (FREUD, 1976b, p. 301-302).

A morte é algo estranho, no entanto, absolutamente familiar. Convivemos com ela a todo

tempo em nossas vidas. As imagens do livro *La Zone* podem nos parecer estranhas, porque o cenário desolador contribui para essa sensação. No entanto, não há nada de sobrenatural nessas fotos. Trata-se, ao contrário, de situações rotineiras, cotidianas, que fazem parte da vida ordinária das pessoas. Essas imagens são, para nós, estranhamente familiares.

Percebemos nas imagens do livro *La Zone* várias situações que podem corroborar a teoria da *pulsão de morte* definida por Freud. Para o psicanalista, o trauma, como pulsão de morte, é algo inerente ao nosso aparelho psíquico e indica a nossa relação com a força desestruturante que vem de dentro de nós que resulta em “impulsos” ou “pulsões” (FREUD, 1998). Imagens de pessoas caídas no chão, se entorpecendo de álcool ou drogas em ambientes noturnos e densos, pessoas que insistem em viver isoladas em locais inóspitos não estariam ligadas às tendências destrutivas inerentes à condição humana, ao instinto de morte a que Freud se refere? E refletindo de forma mais ampla, o que são as guerras, os conflitos, as explosões das centrais nucleares e as diversas formas de degradação do meio ambiente senão também formas de autodestruição?

O medo que advém após o susto provocado pelo acidente nuclear de Chernobyl talvez tenha sido reprimido em alguns que lá viviam. Alguns dos moradores originais ignoram a radiação e insistem em viver de forma quase clandestina na *Zona de Exclusão*, reprimindo, dessa forma, aquele afeto pertencente a um impulso emocional. A morte, para elas, esteve muito perto e ainda está. De fato, ela está próxima para todos nós, mas, para aquelas pessoas que convivem com a radiação em seus próprios corpos, a morte talvez seja algo mais concreto.

Freud (1976b, p. 301) afirma: “O elemento que amedronta pode ser algo reprimido que *retorna*”. Essa referência à repressão permite-nos compreender a definição de Schelling (apud FREUD, 1976b, p. 281) do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.

Para Guillaume Herbaut, essas imagens trazem seus próprios medos à luz. Em entrevista a Sophie Bernard (2015), o fotógrafo diz que os lugares que ele fotografa, incluindo a região de Chernobyl, o obcedam, porque o assustam. De uma certa maneira, ele enfrenta seus medos e, segundo afirma, o resultado de seu trabalho diz muito de sua relação com esses medos e com a morte. As imagens relacionadas à morte poderiam, então, ser pensadas como o *retorno do recalcado*, pois elas voltam como irrupções do reprimido, apesar de todo o esforço de esquecimento.

Essa questão da volta do reprimido nos remete, novamente, ao texto “Casas”, de Didi-Huberman (2013b), em que ele narra as impressões que teve ao visitar o museu *Auschwitz-Birkenau*, na Polônia, em 2011. Afirma o autor:

(...) na orla do bosque de bétulas, a própria terra regurgita constantemente vestígios das chacinhas [dos judeus]. As inundações provocadas pelas chuvas, em particular, trouxeram incontáveis lascas e fragmentos de ossos à superfície, de maneira que os responsáveis pelo sítio se viram obrigados a aterrá-lo para cobrir essa superfície que ainda recebe solicitações do fundo, que ainda vive do grande trabalho da morte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 128)

Como o *retorno do recalçado*, essas imagens voltam à superfície, reaparecem, fazendo relampejar o passado no presente. A temporalidade do evento traumático é complexa e envolve construções recíprocas entre os dois tempos. Ao passear por fragmentos de Chernobyl por meio das fotografias de Herbaut, temos a impressão de estar em outro tempo, um tempo descontínuo, marcado pela “encenação” de imagens traumáticas.

A fotografia, nesse caso, talvez possa ser pensada como instrumento provocador desse retorno do recalçado, uma experiência para aquele que rememora, assim como ocorre na psicanálise e no sonho, em que as imagens (autônomas) vêm como lampejos.

A noção freudiana de *trabalho do sonho* nos oferece algumas chaves para pensarmos nessas imagens como um trabalho de memória. A imagem do sonho é, segundo Freud, o vestígio, a única sobrevivência e rastro de apagamento. Mas seus elementos são desconexos. Freud (apud DIDI-HUBERMAN, 2013c, p. 193) insistia no valor de deformação e no jogo das rupturas lógicas do sonho, sua apresentação lacunar, seu caráter de “fragmentos postos juntos”. No sonho, assim como nessas imagens, os fatos não se distinguem das ficções.

As imagens de Chernobyl aqui investigadas, se não funcionam como instrumentos de elaboração dos traumas individuais, talvez possam oferecer o suporte para o trabalho de luto coletivo, considerando que a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho da memória individual e o construído pela sociedade. Não podemos esquecer que a vocação dessas imagens para a reminiscência serve também a uma crítica do presente e abre uma possibilidade para o futuro, numa tentativa de reparação do sofrimento e da desolação das vítimas, como postulava Benjamin (1994). Com toda sua condição lacunar, elas têm a potência de resgatar o passado histórico, não para conhecê-lo tal como ele propriamente foi, mas para nos apoderarmos de uma lembrança. Pois, para Walter Benjamin (1994, p. 224), o resgate da história de um dado acontecimento dá-se a partir de “imagens que relampejam”.

As questões levantadas por esta pesquisa abrem possibilidades e apontam para a necessidade de continuidade da investigação. Mais do que concluir o trabalho, aqui assumimos o inacabado da tese. Embora a abordagem teórica e a metodologia de classificação e organização das imagens

tenham nos fornecido base para a compreensão das fotografias relacionadas ao acidente nuclear de Chernobyl, não foi possível prescindir de um certo experimento do olhar. Certos detalhes nas imagens ou alguns elementos expressivos nos chamaram a atenção mais do que outros. Nesses momentos, evocamos o conceito de *punctum*, de Barthes (1984). Acreditamos que, por mais planejada ou enenada que seja a imagem, alguma coisa nela nos escapa, nos punge, nos fere, faz furo (*troumatisme*), tocando, por assim dizer, o *real*. É como escreveu Maria Rilke (apud Didi-Hubermann, 2012, p.208), sobre a imagem poética: “Se arde, é que é verdadeira”. É aí que emerge algo de um “inconsciente das imagens”, pois, como afirma Didi-Huberman (2013a, p. 277), com base nas reflexões de Freud (1998), “as imagens também sofrem de reminiscências”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução: Renato Ambrosio, São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bial). 78 p.
- AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In Revista Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós -Graduação em Artes Visuais - EBA-UFRJ. Ano XVII. Número 19, 2009, p. 125-131.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores).
- ALEXIEVITCH, Svetlana. *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*. Título original: Tchernobylsaïa Molitva. Moscou, Edição original: Ostojié, 1997. Tradução para o francês: Éditions Jean-Claude Lattès, 1998.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- BAQUÉ, Dominique. *Photographie Plasticienne, L'extreme contemporain*. Éditions du Regard. Paris, 2004.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARROS, Romildo do Rêgo. *É isto uma coisa?* (Prefácio) In: Primo Levi: a escrita do trauma. MACÊDO, Lucíola Freitas de. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust*. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas; v.1, 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36 a 49.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas; v.1. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165 a 196
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas; v.1. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91 a 107.
- BENJAMIN, Walter. *Petite Histoire de la photographie*. Paris: Éditions Allia, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas de Baudelaire*. In: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas , v. 3, 1º ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103 a 149.

BERNARD, Sophie. *Rencontres avec Guillaume Herbaut*. Préface Michel Poivert. Paris: Filigranes Éditions, 2015.

BUIGNET, Christine; RYKNER, Arnaud, *Entre code et corps - tableau vivant et photographie mise-en-scène*, Puppa, 2012.

BURKE, Peter. *Testemunho Ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *A Traição de Penélope*. São Paulo: AnnaBlume, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis, *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização: César Guimarães, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORNAGO, Óscar. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, *Telonde fondo*, Revista de Teoria e Critica teatral, teleonde fondo.org, CSIC-Madrid, agosto de 2005.

CORNELSEN, Elcio LOUREIRO; VIEIRA, Elisa Amorim; SELLIGMAN, Márcio (orgs). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2012. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/imagem%20e%20memoria.pdf>

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo. Martins Fontes, 2010.

DEPARDON, Raymond; SABOURAUD, Frédéric. *Depardon / cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/ Ministère des Affaires étrangères, 1993.

Dicionário enciclopédico de Psicanálise – O legado de Freud e Lacan. Editado por Pierre Kaufmann, Tradução: Vera Ribeiro, Maria luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*, in: Revista Serrote nº 13, março de 2013b, São Paulo: IMS, p.99-133.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Tradução de Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 2013c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Edição portuguesa, KKYM, Lisboa, Portugal: 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves - São Paulo: 2ª Edição, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouverture sur un point de vue anachronique e Ouverture sur un point de vue ichonologique*. In: *La Ressemblance par contact*. Paris: Ed. Le Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução: Patrícia Carmélio e Vera Casa Nova. Revista do Programa de pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, V. 2, nº4. 206-219. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que Emoção?* Conferência pronunciada em 13 de abril de 2013, no teatro de Montreuil, nos arredores de Paris. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *S'inquiéter devant chaque image* - Entrevista com Georges Didi-Huberman realizada por Mathieu Potte- Bonneville e Pierre Zaoui, in *Vacarme*, nº 37, outono de 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012.

ENDO, Paulo. *Rastros, restos e ruínas do trauma*. In: Dossiê: A cultura como trauma. A era do trauma, a psicanálise e a compreensão do indivíduo moderno. Revista CULT. N. 205 ano 18. Setembro 2015.

FABRES, Chantal. *Documentário*. In: Tudo sobre fotografia. HACKING, Juliet (editora) Trad. Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

FELMAN, Shoshana. *Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71.

FERENCZI, Sandor. *Obras completas, Psicanálise IV*, 2a Edição, v.4 – tradução: Álvaro Cabral - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. v. 2, Porto Alegre, RS, L&PM, 2012.

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1998. 84 p.

FREUD, S. *Fixação em traumas – o inconsciente*. In: Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III). Volume XVI (1916-1917). Rio de Janeiro: Imago ed. Ltda, 1976a. P.323 a 336.

FREUD, S. *O sentido dos sintomas*. In: Conferências introdutórias sobre psicanálise (Parte III). Volume XVI (1916-1917). Rio de Janeiro: Imago ed. Ltda, 1976a. P. 305 a 322.

FREUD, S. *Luto e melancolia*, Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 144p.

FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise*. Volume XXIII (1937-1939), Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975.

FREUD, S. *O Estranho*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. História de uma Neurose Infantil e outros trabalhos. Volume XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1976b.

FREUD, S. *O Recalque*. In: Obras psicológicas de Sigmund Freud. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente. (1911-1915), Volume I. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, S. *Uma Nota Sobre o Bloco Mágico*. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FUCKS, Betty. *Trauma e “cultura de extermínio”*, Edição 205 - <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/08/betty-fuks/>. Acesso em 29/12/2015.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34 Ltda, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice Editora dos Tribunais, 1990.

HERBAUT, Guillaume. *Guillaume Herbaut Photography*. Disponível em: <http://www.guillaume-herbaut.com/en/>

HERBAUT, Guillaume; MASI, Bruno, *La Zone*, Paris: Naïve, 2011.

HERBAUT, Guillaume. *Tchernobylsty*. Toulouse: Le petit Camarguais, 2003.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: O breve século XX - 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Disponível em: https://cienciastecnologiassociedades.files.wordpress.com/2011/09/era_extremos.pdf. Acesso em 10/02/2016.

HOBSON, Greg. *Documentário de Arte*. In: Tudo sobre fotografia. HACKING, Juliet (editora) Trad. Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Contraponto. Museu de arte do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014a.

HUYSSSEN, Andreas. *Usos e abusos da memória*, entrevista com Andreas Huyssen. 2014b. <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/usos-abusos-da-memoria-entrevista-com-andreas-huyssen-536931.html>

KEHL, Maria Rita. *O sexo, a morte, a mãe e o mal*, In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMAN-SILVA (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.137 a 148.

KUPERMANN, Daniel. *A “desautorização” em Ferenczi: do trauma secular ao trauma social*. In: Dossiê: A cultura como trauma. Revista CULT. N. 205, ano 18. Setembro 2015.

LACAN, Jacques. *Nome-do-pai, O simbólico, o imaginário, o real*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 23: o sinthoma*; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LAIA, Sérgio. *“A brutalidade opaca da vida” nos corpos, nas cidades, e a alegria*. Opção Lacaniana. Revista Brasileira Internacional de Psicanálise. Belo Horizonte, n.70. 2015.

LAURENT, Eric. *O trauma generalizado e singular*. XX Encontro brasileiro do campo freudiano: traumas nos corpos, violência nas cidades. 21 a 23 de novembro de 2014. Escola Brasileira de Psicanálise (EBP), Belo Horizonte, Minas Gerais. Disponível em http://www.encontrocampofreudiano.org.br/2014/02/o-trauma-generalizado-e-singular_9241.html

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: São Paulo, Ed. Unicamp, 2003.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia documental no limiar da experiência moderna*. XIV Encontro Annual da Compós UFF/Niterói 2005. Disponível em <http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/lissofsky.pdf>

LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível*. XXI Encontro anual da Compós, Universidade Federal de Juiz de Fora. 12 a 15 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca.php> - acesso em 05/03/2016.

LOYD, Kirsten. *Indícios, testemunho e crítica*. In: Tudo sobre Fotografia. In: Tudo sobre fotografia. HACKING, Juliet (editora) Trad. Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LUGON, Olivier. *L’anonymat d’auteur, in: Le statut de l’auteur dans l’image documentaire: signature du neutre*, Croiser des mondes, Document 2. Éditions du Jeu de Paume: Paris, 2005, p.05-14).

LUGON, Olivier. *Le Style Documentaire: d' August Sander à Walker Evans 1920-1945*. Paris: Macula, 2011.

LUGON, Olivier. *L'Esthétique du document*. In: *L'art de la photographie*. POIVERT, Michel; GUNTHER, André (orgs). Citadelles et Mazenot, Paris, 2007.

MACÊDO, Luciola Freitas de. *Primo Levi: a escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELENDI, Maria Angélica. *Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes*. In: *Palavra e imagem: memória e escritura*. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Chapecó: Argos, 2006.

MONDZAIN, Marie-José. *Entretien avec Marie-José Mondzain*. *Revue électronique internationale*. Disponível em: http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=500&lang=fr. Acesso em abril de 2016.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega Limitada, 2000.

NUNES, Benedito. *Narrativa histórica e narrativa ficcional*. In: PRADO Jr., B.; Pessanha, J.A.; NEVES, L.F.B. et al. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PAULI, Lori (dir), *La photographie mise en scène – créer l'illusion du réel*. Musée des beaux-art du Canada. Ottawa, merrell, London. New-york, 2006.

PERES, Urania Tourinho. *Uma ferida a sangrar-lhe a alma*. In: FREUD, S. *Luto e melancolia*, Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (posfácio).

PICADO, Benjamim. *Olhar testemunhal e representação da ação na fotografia*. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. E-compós. Agosto de 2005. <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/41/41>.

POIVERT, Michel. *Croiser des mondes*, Entretien Guillaume Herbaut Document 2. Éditions du Jeu de Paume: Paris, 2005. p.44-51.

POIVERT, Michel. *La condition moderne de la photographie. L'ombre du temps*. Éditions du Jeu de Paume, Paris, 2005, p. 14 a 39.

POIVERT, Michel. *L'Événement comme expérience*, éditions papiers - publications, soumis le 18/05/2009. Disponível em: <http://www.editionspapiers.org/publications/l-evenement-comme-experience>. Acesso em janeiro de 2016.

POIVERT, Michel. *L'ombre du temps, documents et expérimentations dans la photographie au xxe siècle*, cat.expo. Jeu de Paume, ed. Jeu de Paume, Paris, 2004.

POIVERT, Michel. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

POIVERT, Michel. *Le tableau vivant ou l'image performé*. Ed. Mare et Marin, Paris, 2014a.

POIVERT, Michel. *L'utopie Démocratique*. In: La photographie un art en transition. N.34, Août/Septembre/Octobre 2014b, p. 21-27. Revista ARTPRESS 2 - Paris, 2014b.

POIVERT, Michel. *Le document au coeur du modernism*. In: Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre, Document 3. Éditions du Jeu de Paume, Paris, 2006. p. 30-33.

PLUMMER Sandra. *Fotografia encenada*. In: Tudo sobre fotografia. HACKING, Juliet (editora) Trad. Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A imagem pensativa*. In: O espectador emancipado. Edição Portuguesa. Lisboa: Orfeu negro, 2010. p. 154-190.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: o tempo narrado*. Tomo III. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICHARD, Nelly. *Intervenções Críticas. Arte, Cultura, Gênero e Política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROSENFELD, Kathrin H. Broch, musil. *Benjamin: três abordagens da imagem e da história*. In: Palavra e imagem, memória e escritura. Márcio Seligmann-Silva. Org. Chapecó: Argos, 2006.

SAMAIN, Etienne. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Visualidades, Goiânia, V.10, n.1, p. 155-164, jan-jul 2012. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635?journal=VISUAL>. Acesso em 10/05/2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A era do trauma*. In: Dossiê: A cultura como trauma. A era do trauma, a psicanálise e a compreensão do indivíduo moderno. Revista CULT. N. 205 ano 18. Setembro 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A história como trauma*. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA (Orgs.). Catástrofe e Representação. São Paulo: Escuta, 2000, p.73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogos de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. Revista RESGATE – Vol XVIII, nº 19 – jan/jul.2010, p. 46-66 - Disponível em: <http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/287>. Acesso em 15/02/2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens*. In: Imagem e Memória. CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIG-

MANN-SILVA, Márcio (Orgs.), Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – as questões dos testemunhos de catástrofes históricas*. PSIC. CLIN., RIO DE JANEIRO, VOL.20, N.1, P.65-82, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes*. Projeto História, nº 30, 31-78. 2005. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>. Acesso em: 20/03/2016.

SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie: la perte et le reste*. Paris: Éditions Natan, 1998.

SOLOMON GODEAU, Abigail. *Photography at the Dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. P. 179.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia C. *Lacan: operadores de leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1991. P.

WENDERS, Wim. *Uma vez*. Zum Revista de Fotografia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, abril. 2013.