

Lais Myrrha

SOBRE AS POSSIBILIDADES DA IMPERMANÊNCIA
Fotografia e monumento

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2007
Lais Myrrha

SOBRE AS POSSIBILIDADES DA IMPERMANÊNCIA
Fotografia e monumento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Profa.. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2007

Myrrha, Lais, 1974-

Sobre as possibilidades da impermanência: fotografia monumento / Lais Myrrha. – 2007.

140 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes

1. Barthes, Roland, 1915-1980 – Teses 2. Benjamin, Walter, 1892-1940 – Teses 3. Fotografia e anti-monumento – Teses 4. Memória – Teses 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses 6. Arte contemporânea – Teses I. Melendi, Maria Angélica, 1945- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 709.05



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LAIS MYRRHA**, número de Registro 2004235831.

Titulo:

**“SOBRE AS POSSIBILIDADES DA IMPERMANÊNCIA:
Fotografia e Monumento”**



Profa. Dra. Maria Angelica Melendi – Orientador – EBA/UFMG



Profa. Dra. Wanda de Paula Tofani – EBA/UFMG



Prof. Dr. Márcio Seligmann Silva – UNICAMP/SP

Belo Horizonte, 19 de outubro de 2007

À Tyrone Belmock e Maria de Lourdes Simões — amigos queridos —
que me ensinaram muito sobre o viver e, dolorosamente, sobre o
morrer, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Ao CNpq pela bolsa concedida. À Piti — minha orientadora — pela sua paciência, dedicação, generosidade, competência e amizade que soube me pressionar na hora certa. Ao Leo — meu querido companheiro e interlocutor — pelo carinho, apoio e atenção às minhas dúvidas e angústias. Aos amigos que compartilharam comigo de discussões teóricas que estimularam a escrita deste trabalho: Matheus R. Pitta, Sara Ramo, Romero Alves, Hélio Nunes, Ariel Ferreira. À Consuelo Salomé, revisora preciosa. À Rosângela Rennó pela presteza com que, sempre que precisei, respondeu às minhas questões sobre sua obra e me forneceu material para esta dissertação. Ao Rodrigo Moura pelos valiosos materiais de pesquisa. À Giovanna Martins que num momento crucial desempenhou a providente “tarefa de tradutora”. À Marilá Dardot por mediar meu contato com Duda Miranda. Ao Guilherme Machado que se lembrou de mim ao ver um filme que provocou uma guinada no curso da minha escrita. Ao Rodrigo Tarsia pela sua incrível biblioteca. À Júlia Rebouças pelo entusiasmo com que recebeu meu texto e pelo “empurrão” final que eu precisava para concluir esta dissertação. Ao Cristiano Bickel que me auxiliou nos detalhes finais tornando-os mais agradáveis (e possíveis). E claro, à minha família e, em especial, ao meu pai.

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora em um lampejo, formando uma constelação.

BENJAMIN

RESUMO

A partir da teoria da fotografia em Walter Benjamin e em Roland Barthes faremos algumas incursões pelas temáticas que envolvem a construção e permanência dos monumentos, das memórias e dos valores atribuídos aos objetos e às imagens. Destacaremos como questões fundamentais a distância e a ausência tal como pensada por esses autores.

O mesmo peso terá ainda a análise pontual de algumas obras de Nan Goldin, Christian Boltanski, Rosângela Rennó, Joseph Beuys, Rachel Whiteread, Susan Hiller, Félix González-Torres e On Kawara. Nelas buscaremos detectar estratégias e alegorias sobre a relação memória/esquecimento. Ao mesmo tempo, tentaremos pensar essas obras como veículos de reinserção do *memento mori* nas sociedades capitalistas contemporâneas que — paradoxalmente — tentam afastar a idéia da morte, se lançando num consumismo desenfreado que decreta já morto tudo o que acaba de nascer.

ABSTRACT

Departing from Walter Benjamin's and Roland Barthes' photography theory, we will go through the constellation of themes that deals with the construction and permanence of monuments, memories and the values given to objects or images. Distance and absence, as thought by these authors, will be regarded as fundamental questions.

Equal weight will be given to punctual analysis of some works from artists such as Nan Goldin, Christian Boltanski, Rosângela Rennó, Joseph Beuys, Rachel Whiteread, Susan Hiller, Félix González-Torres and On Kawara. In them we will try to detect strategies and allegories on the relation memory / oblivion. At the same time, we'll try to see these works as vehicles of reinsertion of the *memento mori* in contemporary capitalist societies that, paradoxically, tries to put away the idea of death, throwing themselves in an unstoppable consumerism that postulates as dead everything that has just born.

SUMÁRIO

Introdução	11
I	11
II	13
III	15
IV	20
Fotografia e Monumento: primeiras considerações	23
I Fotografia versus Monumento?.....	23
II Construir, Destruir	24
III Destruição e Imagem	25
IV Fotografar, Consumir	28
V Consumir, Lembrar	29
VI A maldição da memória total	31
VII Fotografia, Monumento e História	32
VIII Em busca do singular	35
IX Fotografia, um objeto sem causa	36
X Assim no “Céu” como na Terra	38
XI Monumentos e monumentos	39
XII Eu, meu, me e uma foto	40
XIII Monumentos e destruição	43
XIV Fotografia, metáfora do corpo	45
XV Carta para Barthes	47
Do ouro de Gold(in) e outros tesouros	52
Na foto, o outro	72
I	72
II	74
III	78
IV	82
V	88
VI	95
Monumentos em dispersão	97
I	97
II	100
III	103
IV	106
V	108
VI	110
VII	111
VIII	112
IX	113
Conclusão (ou depois das cinzas)	118
I	118
II	120
III	123

IV	124
V	126
VI	130
VII	132

Referências	134
I	Bibliográficas	134
II	Do meio eletrônico	138

LISTA DE IMAGENS

FIG. 1 Goya. El sueño da razón produce monstros (da série Los caprichos). Fonte: <i>Goya: Caprichos, desastres, Tauromaquia e Disparates</i> . Gustavo Gili: Barcelona, 1980 (Colección comunicación visual / Série gráfica)	13
FIG. 2 Rosângela Rennó entre os álbuns da obra Bibliotheca. Fonte: Rosângela Rennó. C/Arte: Belo Horizonte, 2003 (Circuito Atelier)	13
FIG. 3 Lais Myrrha. Teoria das bordas, 2007. Fonte: Acervo da Artista. Foto: Wilton Montenoegro	18
FIG. 4 Lais Myrrha. Teoria das bordas, 2007. Fonte: Acervo da Artista. Foto: Wilton Montenoegro	18
FIG. 5 Lais Myrrha. Dicionário do impossível, 2005. Fonte: Acervo da Artista. Foto: Eugênio Sávio	19
FIG. 6 Lais Myrrha. Compensação dos erros, 2007 (frames)	21
FIG. 7 World Trade Center, Nova York, 11 de setembro de 2001 Fonte: CLARK, T. J.. <i>Modernismos</i> . Org. Sônia Salzstein. Trad.: Vera Pereira Foto: Renato Stockler/ Folha Imagem	53
FIG. 8 Max with Richard, New York city, 1983. Fonte: GOLDIN, Nan. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> . New York: Aperture, 1989.	57
FIG. 9 Monopoly game, New York city, 1980 Fonte: GOLDIN, Nan. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> . New York: Aperture, 1989.	57
FIG. 10 Brian with the Flingstones. New York , 1981. Fonte: GOLDIN, Nan. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> . New York: Aperture, 1989.	58
FIG. 11 Nan and Brian in bed. New York city, 1983. Fonte: GOLDIN, Nan. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> . New York: Aperture, 1989.	58
FIG. 12 The Parents at a French restaurant, Cambridge, Mass. 1985. Fonte: GOLDIN, Nan. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> . New York: Aperture, 1989.	63
FIG. 13 Nan Goldin. The Duke and Duchess of Windsor, Coney Island Wax Museum, 1981. Fonte: GOLDIN, Nan. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> . New York: Aperture, 1989.	63
FIG. 14 Nan one month after being battered, 1984 Fonte: GOLDIN, Nan. <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> . New York: Aperture, 1989.	63
FIG. 15 Rosângela Rennó. Bibliotheca, 2003 (vista da instalação no CCBB do Rio de Janeiro).Fonte: acervo da artista foto: Fabio Ghivelder	69
FIG. 16 Bibliotheca, 2002 (detalhe vitrine). Fonte: Folder da exposição no CCBB do Rio de Janeiro, 2003.	70
FIG. 17 Bibliotheca, 2002 (detalhe vitrine) Fonte: Rosângela Rennó Folder da exposição no CCBB do Rio de Janeiro, 2003.	70
FIG. 18 Christian Boltanski. Vitrine de référence, 1971. Fonte: http://www.exporevue.org/images/magazine/1702voisin_boltanski.jpg (6 de setembro de 2007, 11h33)	85
FIG. 19 Dez retratos de Christian Boltanski, 1972 Fonte: GUMPERT, Lynn. <i>Christian Boltanski</i> . Paris: Flammarion, 1994.	86
FIG. 20 Christian Boltanski. Reserve: The dead swiss, 1989. Fonte: GUMPERT, Lynn. <i>Christian Boltanski</i> . Paris: Flammarion, 1994.	87
FIG. 21 Christian Boltanski et ses frères, 5/9/59, Outubro 1970 (postal enviado à 60 pessoas). Fonte: GUMPERT, Lynn. <i>Christian Boltanski</i> . Paris: Flammarion, 1994.	88
FIG. 22 Christian Boltanski et ses frères, 5/9/59, Outubro 1970 (postal enviado à 60 pessoas). Fonte: GUMPERT, Lynn. <i>Christian Boltanski</i> . Paris: Flammarion, 1994.	88
FIG. 23 Rosângela Rennó. Espelho diário, 2001 Fonte: Rosângela Rennó. C/Arte: Belo Horizonte, 2003 (Circuito Atelier)	89
FIG. 24 Christian Boltanski. Menschlich, Sachlich (à esq.) Örtlich e Sterblich (à dir.) in Kaddish, 1998. Fonte: BOLTANSKI, Christian. <i>Kaddish</i> . Munique: Kehayoff Verlag, 1998.	91
FIG. 25 Valeska Soares. Walk on by, 2006 (frames). Cortesia Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Minas Gerais/Foto Eduardo Eckenfels	95

FIG. 26 Marep, 2002 por Duda Miranda, 2006. Catálogo da Coleção Duda Miranda. Foto: Duda Miranda	96
FIG. 27 Marep. Doce céu de Santo Antônio, 2002. Fonte: http://www.revistaohun.ufba.br/html/marepe.html (14 de agosto de 2007, 10h51)	96
FIG. 28 Félix González-Torres. Perfect Lovers, 1991. Fonte: AULT, Julie. <i>Felix Gonzalez-Torres</i> : edited by Julie Ault. Göttingen : SteidlDangin, 2006	97
FIG. 29 Yves Klein. Zona de sensibilidade pictórica imaterial, 1962. Fonte: STICH, Sidra <i>Yves Klein/ Sidra Stich</i> . Stuttgart: Cantz, 1994	98
FIG. 30 Zona de sensibilidade pictórica imaterial por Duda Miranda, 2005 Fonte: Catálogo da Coleção Duda Miranda. Foto: Duda Miranda	98
FIG. 31 Joseph Beuys. Pflasterstein, 1975. Fonte: BEUYS, Joseph. Cata logo da exposição no Museu de Arte da Pampulha: <i>Os múltiplos de Beuys: Joseph Beuys na coleção Paola Calacurcio</i> .	99
FIG. 32 Lais Myrrha. Sem título (deslocável), 2001. Fonte: acervo da artista. Foto: Lais Myrrha	100
FIG. 33 Félix González-Torres. Sem título (America). Fonte: AULT, Julie. <i>Felix González-Torres</i> : edited by Julie Ault. Göttingen : SteidlDangin, 2006	101
FIG. 34 Felix Gonzalez-Torres, Untitled (USA Today), 1990 (MoMA) Fonte: AULT, Julie. <i>Felix Gonzalez-Torres</i> : edited by Julie Ault. Göttingen : SteidlDangin, 2006	102
FIG. 35 Joseph Beuys. Plantando carvalho para obra 7.000 oaks, Kassel, 1982. Fonte: www.masdearte.com/general.cfm?noticiaid=6469 (15 de agosto de 2007, 14h12)	103
FIG. 36 Joseph Beuys com as pedras da obra 7.000 oaks, 1982. Fonte: http://www.diacenter.org/ltproj/7000/dokumenta7.html (15 de agosto de 2007, 14h13)	104
FIG. 37 Lais Myrrha. Quatro coordenadas topocêntricas e a construção de um possível horizonte breve, 2004/2005. Fonte: Acervo da Artista. Foto: Eugênio Sávio	106
FIG. 38 On Kawara. Um milhão de anos (passado e futuro), desde 1970. Fonte: WATKINS, Jonathan , DENIZOT, Renê e KAWARA, On. <i>On Kawara / Jonathan Watkins, "Tribute" René Denizot</i> . London ; New York : Phaidon, 2002. (Contemporary Artists).	108
FIG. 39 On Kawara. Pages, On million Years (Past) 1969. Fonte: WATKINS, Jonathan , DENIZOT, Renê e KAWARA, On. <i>On Kawara / Jonathan Watkins, "Tribute" René Denizot</i> . London ; New York : Phaidon, 2002. (Contemporary Artists).	109
FIG. 40 Félix González-Torres. Untitled (endless stack), 1991. AULT, Julie. <i>Felix Gonzalez-Torres</i> : edited by Julie Ault. Göttingen : SteidlDangin, 2006	111
FIG. 41 Lais Myrrha. <i>Memorial do esquecimento</i> , 2003. Fonte: acervo da artista Foto: Alexis Azevedo	113
FIG. 42 Susan Hiller. Monument, 1980-81. Fonte: http://www.susanhiller.org/ (15 de agosto de 2007 15h07)	114
FIG. 43 Susan Hiller. Monument, 1980 (detalhe) Fonte: http://bombyx-mori.blogspot.com/2005/04/do-actio-criativo-ignotos.html (15 de agosto de 2007, 15h06)	115
FIG. 44 Christian Boltanski. Monumento: As crianças de Dijon, 1988 (detalhes) Fonte: GUMPERT, Lynn. <i>Christian Boltanski</i> . Paris: Flammarion, 1994.	117
FIG. 45 Christian Boltanski. Monumento: As crianças de Dijon, 1988 (vista da instalação) Fonte: GUMPERT, Lynn. <i>Christian Boltanski</i> . Paris: Flammarion, 1994.	118
FIG. 46 Rachel Whiteread. Holocaust-Monument (Nameless Library), Vienna, 2000. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Rachel_Whiteread (6 de setembro de 2007, 18h54)	122
FIG. 47 Lais Myrrha. Uma Biblioteca para Dibutade, 2006 Foto: Lais Myrrha	123
FIG. 48 Lais Myrrha. O auditório (O palestrante), 2006 Foto: Lais Myrrha	124
FIG. 49 Lais Myrrha. O auditório (O ouvinte), 2006 Foto: Lais Myrrha	124
FIG. 50 Félix González-Torres. "Untitled"(America), 1994 Foto: Lais Myrrha	131
FIG. 51 Anselm Kiefer. Fonte: http://www.citador.pt/forum/viewtopic.php?t=2981 (9 de agosto de 2007, 08h14)	135

Introdução

Talvez seja no “cume do meu particular” que sou científico sem o saber.

BARTHES

Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?

BARTHES

I



FIG. 1 Goya. *El sueño de la razón produce monstruos* (da série *Los caprichos*)



FIG. 2 Rosângela Rennó entre os álbuns da obra *Bibliotheca*.

El sueño de la razón produce monstruos. Esta é a sentença que podemos ler numa das gravuras da série *Os Caprichos* de Francisco Goya. Em espanhol, a palavra *sueño* pode ser usada tanto para significar sonho, quanto sono. O que confere a esta frase caráter ambíguo, ao ser traduzida para o português — como sono ou como sonho — perde-se. Na palavra sono, está implicado um desligamento da consciência, uma ausência temporária da faculdade de raciocinar.

O sono eterno é um eufemismo usado para dizer (ou melhor, para não dizer) morte. Por sua vez, sonho, além de significar um conjunto de imagens, de pensamentos ou de fantasias que se apresentam à mente durante o sono, tem ainda por sinónimas as palavras projeção, desejo, capricho, conjectura, quimera, ideal ¹.

Sugiro então que preservemos a multiplicidade de sentidos que a sentença em sua língua original possui, para assim poderemos ouvir ecoar mais claramente as contraditórias vozes do mundo moderno (ocidental) que na época de Goya (1746 – 1828) então se consolidava. Devemos destacar que esse período histórico é do surgimento do Iluminismo, — movimento intelectual do século XVIII, caracterizado pela centralidade da ciência, e que corresponde a uma corrente filosófica fundada na racionalidade crítica, a partir da qual deriva uma postura cética diante do mundo. Embora o Esclarecimento tenha oferecido aportes à dissociação entre o Estado e a Igreja — fator determinante para a conquista daquilo que se convencionou chamar de autonomia da arte, para o desenvolvimento das ciências e para o surgimento de novas tecnologias — criou, também, seus monstros.

Ainda que muitas vezes não os reconheçamos de imediato, alguns deles até hoje perambulam pelo mundo. Não são dragões, grifos, salamandras, sereias, serpentes, golem ou Frankensteins, andam “à paisana” e fazem, com frequência, aparições — por exemplo, através de discursos entusiasmados que, em tempos de crise, prometem saídas milagrosas. É o caso da apologia às novas tecnologias, que sob o pretexto de cuidar e manter a segurança pública, a qualquer preço e de modo infalível, promove o desenvolvimento de armas e de sistemas de vigilância e controle cada vez mais poderosos. Na outra ponta, são esses mesmos “avanços” que irão ameaçar a paz e a liberdade públicas — princípios que não se sustentam mantidos pela força,

¹ DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO

sem que haja um compromisso efetivo com a estruturação das bases sociais, políticas e, conseqüentemente, econômicas².

As últimas atuações norte-americanas no Iraque têm mostrado bem o que é isso, e colocam sob suspeita a legitimidade de uma democracia quando esta é instituída à força e de fora para dentro. Ao que parece, como na tela de Delacroix, a liberdade continua guiando o povo por entre mortos e flagelados suplicantes, carregando, com o braço erguido e ar vitorioso, uma outra bandeira, também azul, branca e vermelha, a derramar seu tom rubro sobre uma terra sulcada por valas comuns, onde os corpos de seus filhos se amontoam aos milhares.

É importante dizer que quando se instaura uma guerra, isso significa que muita coisa já entrou em colapso. Dentre elas, e principalmente, a política e a dialética. Quando acontece de a política não ser capaz de resolver determinados impasses significa, dentre outras coisas, que o diálogo se perdeu, que não há mais (pelo menos em dado momento) troca possível, e é aí que se abre espaço para a força entrar.

II

A guerra, de todas as arbitrariedades, provavelmente é a mais extrema. Mesmo o Brasil — que é meu país natal — não tendo passado pelo trauma de uma guerra como foram as duas grandes guerras ou como as guerras que já aconteceram e continuam acontecer no oriente ou ainda as guerras civis na África, no Haiti, a guerra de Secessão, etc, é impossível, para mim, ficar isenta.

No momento em que os meios de comunicação passam a distribuir (mesmo que parcial e truncadamente) informações sobre atrocidades; a partir do momento em que vemos eclodirem

² Sobre violência e poder cf. ARENDT, Hannah. *A condição Humana*, cap. V

manifestações em vários países contra as guerras, e as reivindicações pela paz não serem atendidas pelos governantes, — omitir-se não é mais possível.

Daí surge uma pergunta que gera muito mal-estar: quais são os limites da Democracia? Tendo nascido em um país que viveu mais de 20 anos sob uma ditadura militar, sejam quais forem as limitações da democracia, para nós, ela é, ainda assim, muito melhor, embora se reconheça a necessidade de que seja aprimorada.

De um modo ou de outro, sempre trabalhamos ou convivemos com coisas que tememos ou que nos provocam algum tipo de mal-estar. Talvez uma das formas mais recorrentes desse mal-estar nas sociedades capitalistas contemporâneas seja a experiência do luto. Desde que a morte deixou de fazer parte da vida doméstica, sendo relegada aos asilos e hospitais, fomos sendo cada vez mais afastados da noção do *memento mori* e dos rituais fúnebres. Prefiro considerar o trabalhar com coisas que me causam mal-estar uma maneira de enfrentá-las (nem que seja em termos simbólicos). É uma forma que encontrei de conviver com os fantasmas que, aterrorizam e provocam opressão: a morte, e paradoxalmente, a ausência do luto.

As duas coisas que me causam mais terror são a morte e o infinito. A morte pela sua certeza e o infinito pela sua atroz incerteza. Lidar com a idéia de incompletude, pode ser consolador porque ela significa que ainda se tem algo a dizer, a fazer. Há um conto de Ítalo Calvino, nas *Cidades Invisíveis*, em que ele fala da temática da construção e da destruição.

Marco Pólo, protagonista do livro de Calvino, pergunta por que a construção da cidade de Tecla demorava tanto tempo, ao que lhe respondem: — “Para que não comece a destruição”. Não satisfeito, continua: — “Qual o sentido de tanta construção? Qual é o objetivo de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que vocês seguem, o projeto”? Mas suas questões não são de imediato sanadas, é preciso esperar o fim da jornada de trabalho que cessa ao

pôr-do-sol. “A noite cai sobre os canteiros de obra. É uma noite estrelada. — Eis o projeto — dizem”³.

A resposta do habitante de Tecla, talvez não parecesse tão imprecisa, se Marco Pólo descrevesse seu gesto e o lugar para onde provavelmente ele apontou ao dizer “eis o projeto”. Mas, ao invés disso, Marco Pólo é quem faz o apontamento quando se refere à noite que cai e ao céu estrelado, e assim não podemos precisar qual é exatamente o “projeto”: a contemplação da natureza (do céu estrelado), o descanso após a longa jornada de trabalho, ou se nesse céu estrelado buscam encontrar um desígnio cósmico que pudesse ser seguido. É uma parábola sobre “a ordem invisível que governa a cidade, sobre as regras a que respondiam o seu surgir e formar-se e prosperar e adaptar-se às estações e definhar e cair em decadência”⁴. Ou seja: é uma parábola sobre o ciclo da vida.

III

Embora esta dissertação não tenha como centro meu trabalho artístico, muitos dos temas que abordarei tocam, de forma mais ou menos direta, minha produção. Entre os últimos trabalhos por mim realizados, consta a instalação intitulada de *Teoria da Bordas* que apresentei numa exposição individual neste ano, chamada *Redução ao Absurdo*. A obra consiste em cobrir a metade de um piso com uma espessa camada de granitina preta e a outra metade com a mesma quantidade de granitina branca. Assim, a obra que, inicialmente, apresentava um aspecto construtivista — que, nos remete à forte tradição geométrica da arte brasileira —, pouco a pouco, na medida em que as pessoas iam caminhando sobre ela, ia se desfazendo. Seu aspecto geométrico se desmancha, suas bordas se diluem, por fim, num cinza escuro.

³ CALVINO, 2002, p. 117

⁴ *Ibidem*, p. 112

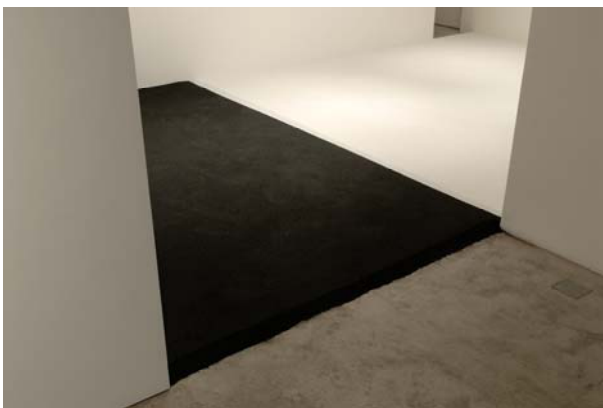


FIG. 3 Lais Myrrha. *Teoria das bordas*, 2007



FIG. 4 Lais Myrrha. *Teoria das bordas*, 2007

É importante destacar que essa instalação traz algo fundamental no meu modo de produção: fruto de uma forte inclinação autocrítica, revela o constante desejo de reconfiguração dentro do meu próprio trabalho. Embora o uso de pedras seja recorrente na minha obra, a utilização desse material não é uma premissa, um ponto de partida, mas uma espécie de lugar ao qual retorno, com frequência, mas nem sempre de bom grado.

As pedras possuem uma carga simbólica que nos faz associá-las à rigidez, ao remoto tempo geológico, às construções “faraônicas”, à austeridade, às ruínas. Embora esse “peso” não me agrade, optei por não eliminá-lo dos meus trabalhos. Pois é através do ar grave que as pedras possuem, que provoço sua derrisão e assim, na exposição *Quarto de Balé* realizada em 2005, apresentei o *Dicionário do impossível* (um dicionário cujas páginas eram de pedras).

Nessa obra, gravei sobre placas de mármore, verbetes de dicionário cujos significados soavam como impossibilidades; como não seria factível (por questões espaciais) utilizar todas as palavras “impossíveis” do dicionário decidi concentrar-me naquelas iniciadas pela letra *i*, pois esse recorte permitiria a compreensão do trabalho e ainda deixaria em aberto para o espectador a possibilidade de decidir o que, para ele, é impossível. Para mim, o impossível poderia ser definido como aquilo que se pensa em termos de “intransigência”. Por isso a presença de palavras

como “irrefutável”, “irrespondível”, “inequívoco”, mas também, “imortal”, “imbatível” e “inquebrantável”. Quando se diz que tal coisa está (foi) escrita em pedra, quer-se dizer que essa coisa é uma lei, um mandamento; então quando escrevo essas palavras nas pedras e as chamo de *dicionário do impossível* estou dizendo que as leis, os mandamentos etc são falíveis, quebráveis. Creio que nesse trabalho, o esfacelamento da pedra contido na instalação *Teoria das bordas*, já estava preconizado.



FIG. 5 Lais Myrrha. *Dicionário do impossível*, 2005

Essas reflexões tornam-se importantes para pensarmos como cheguei a algumas questões que são objeto deste texto. O fato de ter escolhido utilizar granitina — que é um tipo de pó de pedra, de gramatura similar à areia, que é a sobra das pedras depois de trituradas — para fazer a instalação *Teoria das Bordas*, de certa forma, trouxe para dentro de meu trabalho uma certa *crisis*, não no sentido de auto-destruição, mas para fazer proliferar as possibilidades de sentido. Simbolicamente, a instalação é feita com as ruínas materiais de outros trabalhos meus — *Sem título*, 2001 (Beije a mão da sua imagem), *sem título*, 2001 (deslocável), *4 coordenadas*

*topocêntricas e a construção de um possível horizonte breve (de I a XI), 2005, Dicionário do impossível (2005) —, mas isso não constitui seu fim, antes, o surgimento de uma nova condição com a qual é preciso lidar. Ainda, é importante destacar que não tenho a intenção (a pretensão) de criar uma cartografia similar a algo anterior ou posterior a uma guerra, o que considero impossível e mais ainda, antiético, — lembro-me bem das lições aprendidas com Sontag em *Diante da dor dos outros*.*

Retornando à exposição *Redução ao Absurdo*, nela apresentei o áudio *Marcha lenta* ao qual, posteriormente, acrescentei o subtítulo (*ou cinema cego*). Nele podemos notar uma proposição de desaceleração, que também pode ser uma constatação.

A Marselhesa é um hino emblemático do desejo revolucionário de secularização de uma sociedade que então se tornava moderna, é símbolo da tomada de poder pelo povo e da formação da idéia de nação, enfim, dos ideais iluministas sobre os quais, como já dissemos, a modernidade se firmou. Sempre me lembro da frase de Mário Pedrosa: “o Brasil é um país condenado ao moderno”. Se pensarmos no que Andréas Huyssen aponta como sendo uma das características fundamentais do(s) modernismo(s), a idéia de *futuros – presentes*, veremos que a frase de Pedrosa faz muito sentido — o mito fundador brasileiro é: Brasil o país do futuro —, e estar condenado a isso pode ser terrível sob muitos aspectos.

O trecho que recorto da *Marselhesa* é um verso que diz *Marchons, marchons!*, que isoladamente, não diz nada, pois torna-se uma marcha com finalidade nela mesma, assim como a roda de bicicleta de Duchamp. Entretanto a roda de Duchamp tem um movimento circular coisa que a marcha (como ritmo) não tem, ela carrega consigo a idéia de avanço. Avanço, que no caso desse áudio, não prospera bem: pois que se trata de uma marcha que falha, que trupica, que engasga. Ao escutá-la temos a sensação de uma trajetória que passa por paisagens aterradoras.

O áudio tem algo de panorâmico. Daí a idéia de *cinema cego*, porque a própria idéia de cinema, remete-nos a esse encadeamento linear que o filme necessariamente possui (mesmo considerando os procedimentos de montagem, corte, etc). Embora possuindo um tom ameaçador, para mim, nesse áudio não se trata tanto de uma marcha, para a destruição, quanto de uma desconstrução da marcha como algo belicoso e patriótico, que está a serviço de uma súplica: encontrarmos outras formas de pensar e, sobretudo, de vivenciar o tempo.

Ainda constava da exposição em que se apresentou o áudio *Marcha Lenta* e a instalação *Teoria das Bordas*, um vídeo chamado *Compensação dos erros* que mostra a tentativa de fazer um desenho de observação dos números de um relógio digital em funcionamento. Entretanto, a rapidez com a qual os números que representam os segundos se modifica, torna a tarefa inútil e o desenho sempre incompleto. Desenhando e apagando e tornando a desenhar, o vídeo finda após uma hora, no instante em que o desenho é totalmente apagado.



FIG. 6 Lais Myrrha. *Compensação dos erros*, 2007 (frames)

Por fim, o nome da exposição *Redução ao absurdo* e o nome do vídeo *Compensação dos erros* referem-se a conceitos filosófico-matemáticos que vêm de momentos anteriores ao mundo moderno, no qual a teoria dos limites (na matemática) ainda não fora desenvolvida. Esses conceitos eram usados para exprimir que o resultado de determinada proposição matemática, geométrica ou aritmética, tendia ao infinito e que o resultado apresentado não era exato, mas uma

aproximação. Assim, a exposição traz sutilmente à baila uma série de conceitos fundadores do mundo moderno, do princípio da razão.

Isso é reforçado pela presença de quatro fotografias, duas que formavam um díptico (O Auditório) e outras duas que são as primeiras da série *Uma Biblioteca para Dibutade*, nelas, símbolos do conhecimento e da autoridade do saber se encontram arruinados. Por hora isso nos basta, deixemos alguma coisa para mais tarde, “é isso que vou guardar para o meio-dia. Para o meio dia...”⁵ para quando chegarmos ao final desta dissertação.

IV

Nesta dissertação trabalharei com a fotografia a partir dos textos de Walter Benjamin e Roland Barthes enfatizando a questão da distância e da ausência, no que concerne à imagem fotográfica. Fundamental será, portanto, o conceito de aura em Benjamin, que a define como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”⁶. Dentro desse raciocínio, destacaremos o “esmagamento do tempo” que a fotografia provoca e que para Barthes faz o tempo assumir papel de *punctum* na fotografia.

No entanto, considero que falar sobre, ou, com a fotografia sem assumir uma certa “gagueira” (como escapar a Benjamin, Barthes, Sontag e Krauss?) é bastante difícil. Prefiro, então, pensar a fotografia como elemento constituinte de alguns trabalhos de arte, bem como a sua penetração em relação a diferentes contextos, deixando-me levar pelas reminiscências de trabalhos que vi e estudei ao longo de minha jornada como artista. Não deixarei de fora também a

⁵ BRADBURY, 1988, p.171

⁶ BENJAMIN, 1985, v.1 p.101

idéia desenvolvida por Philippe Dubois de que arte contemporânea passou a operar por uma lógica fotográfica, isso é uma lógica do índice e do instante.

Outro tipo de produção simbólica de que trataremos aqui é o monumento, mas não aquele tradicionalmente associado à história oficial e ao poder (que nos interessará apenas como contraponto). O mais importante será pensar como a arte contemporânea irá se utilizar dessa forma memorial pra criar fricções, tensões e reflexões acerca de alguns temas relativos à memória. Para isso me valerei das obras de Nan Goldin, Rosângela Rennó, Christian Boltanski, Susan Hiller, Félix González-Torres, On Kawara, Joseph Beuys, Rachel Whiteread.

Assim, no primeiro capítulo tratamos da mudança na experiência da duração operada com, e pela, modernidade a partir de textos de Walter Benjamin, Roland Barthes, Andreas Huyssen, e a subsequente configuração do Mundo-Imagem tal como pensado por Susan Sontag. Discutindo ainda algumas implicações e desdobramentos político-sociais contidos nas formas memoriais que sociedades capitalistas adotaram para se fazerem representar.

No segundo capítulo o eixo central será o álbum de família, as memórias pessoais, o retrato e a aura. Falaremos da série de Nan Goldin intitulada *The ballad of sexual dependency*, que ela inicia em 1973 após o suicídio de sua irmã. Nela, a artista fotografa os membros de sua família que inclui, além dos pais, o namorado e seu grupo de amigos. Dentro dessa *Busca ao tempo perdido*, não poderíamos deixar Proust de lado, muito menos aquilo a que chamava *mémoire involuntaire*, que, de acordo com Benjamin, é mais uma obra do esquecimento do que da memória. Esquecimento que a *Bibliotheca* de Rosângela Rennó (obra apresentada pela primeira vez no museu de arte da Pampulha em 2003) tão bem representa, ao criar um sistema de arquivamento utilizando álbuns de fotografia selados, um arquivo e um mapa-mundo que se unem num jogo entre o mostrar e o ocultar.

No terceiro capítulo a ênfase recairá no retrato fotográfico, como a imagem do outro *par excellence*, pois que, na fotografia, o que vemos é sempre “o retrato de um morto, daquilo que não é mais”, como poderíamos nos identificar com ele? A partir daí nos será dado pensar a participação do retrato na constituição da identidade, e desta como ficção.

O último capítulo será dedicado às obras que poderíamos classificar como anti-monumentos. São obras de Susan Hiller, Félix González-Torres, On Kawara, Joseph Beuys e duas obras de minha autoria em que há uma subversão do conceito tradicional de monumento que visa, exclusivamente, ao estabelecimento de uma memória oficial a partir da representação de pessoas ou acontecimentos exemplares. Ao contrário disso, essas obras evocam o dinamismo da memória e da sua constituição como uma negociação entre a lembrança e o esquecimento. Os anti-monumentos estão do lado da reivindicação por uma memória na qual os membros de uma sociedade possam se reconhecer e assim se tornarem coesos.

Para concluir, falaremos da negação da morte como procedimento fundamental para a introdução da amnésia como sistema de controle social. Reconheceremos a profunda necessidade de memória na constituição da afetividade e da singularidade do sujeito, mas destacaremos que esta depende da morte — porque só podemos nos lembrar daquilo que não é, ou não está mais. Por isso, talvez, devêssemos pensar sobre a necessária reintrodução simbólica da morte em nossa vida, não como catástrofe, mas como parte essencial da condição humana⁷. Por isso o meu desejo de pensar a arte como agente ativo para o restabelecimento do *memento mori* entre nós.

⁷ ARENDT, 2005, p.10

Fotografia e Monumento: primeiras considerações

A compulsão ao “balanço” é inevitável e, ao mesmo tempo, antipática, por ser fácil a prepotência dos vivos sobre os mortos.

LEYLA PERRONE-MOISÉS

I - Fotografia versus Monumento?

No seu livro *A Câmara Clara*, Roland Barthes, confronta duas formas de produção simbólica que, embora igualmente mnêmicas, apontam para maneiras diferenciadas de as sociedades se relacionarem com a memória e, conseqüentemente, com a morte. O monumento e a fotografia.

O autor observa como o rápido desenvolvimento tecnológico da fotografia fez com que o homem moderno, cada vez mais, instantânea e freqüentemente, fosse capaz de guardar e reproduzir o passado, o vivido, com o máximo de “realismo” possível. Por esta razão, segundo ele, é que a fotografia torna-se, a partir da sua industrialização, “o testemunho geral e como que natural, ‘daquilo que foi’”. Para ele, a fotografia, não apenas sobrevivera ao monumento como uma simples “conquista tecnológica”, mas antes, como uma transformação de valores.

As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da morte fosse imortal: era o Monumento. Mas ao fazer da fotografia, mortal, o testemunho geral e como que natural “daquilo que foi”, a sociedade moderna renunciou ao monumento⁸.

⁸ BARTHES, 1984, p.139

Para Barthes, dentro de um panorama mais amplo, o que a adesão à fotografia como forma memorial preponderante vai encarnar ou simbolizar é a maneira como as sociedades modernas relacionam-se com a morte: como um evento. Para ele isso designa uma entrada na “Morte chã” à qual associa uma crise espiritual-religiosa — pelo menos no ocidente — que conduzirá a uma crise da Morte. “Fora da religião, do ritual, a Morte aqui se torna assimbólica, espécie de mergulho brusco na morte literal”⁹.

Completa dizendo que nessa morte estaria inscrita a sua própria (a de qualquer um de nós). A morte encarada como um fenômeno próprio a qualquer corpo biológico passa a ser gradualmente despida do véu de religiosidade e misticismo no qual permaneceu envolta durante milênios. Para destacar o caráter de mera banalidade que ela assume nas sociedades modernas, Barthes utiliza a fotografia como metáfora desse corpo perecível que é o corpo biológico. Corpo, cuja extinção não passa de um fenômeno, de um acontecimento (fugaz) digno de observação e de notabilidade tão durável quanto o papel, no qual as imagens fotográficas são impressas; corpo cuja memória é tão descartável e substituível quanto possível. Por fim, alerta-nos para o fato de tudo isso preparar-nos para, em breve, “não mais conseguirmos conceber, afetiva e simbolicamente, a duração”.

II - Construir, Destruir

Quarenta e nove anos após Benjamin ter escrito sua *Pequena história da fotografia*, Barthes publicou *A câmara clara*. Hoje, encontramos-nos há setenta e seis anos de distância do primeiro texto, há vinte e sete anos do segundo e há cento e oitenta e cinco anos das primeiras

⁹ BARTHES, 1984, p. 139

experiências fotográficas realizadas por Daguerre e Niepce. Pensando bem, a névoa que recobre os primórdios da fotografia, hoje, é mais espessa do que aquela que recobre a história da cidade em que nasci e vivi por quase toda minha vida¹⁰, e na qual a família da minha avó paterna se instalou desde a época de sua fundação nos últimos anos do século dezenove.

Agora, em 2007, nada ou quase nada resta dessa primeira cidade. As casas em que moraram meus antepassados foram substituídas por edifícios, as frondosas árvores plantadas pelo avô de minha avó, por toda Avenida Afonso Pena, foram cortadas. Segundo o que diz a versão oficial, devido a uma praga. De todos os fícus que o meu trisavô cultivou, os que restaram, estão no parque municipal, embora não façam mais sombra sobre a casinha de madeira em que viveu.

Dessa poda radical, no entanto, não se viu nascer nenhuma cidade realmente moderna (prova disso é que até hoje só se conseguiu implantar uma única linha de metrô), nenhum projeto urbano surpreendente. No lugar disso surgiram somente mais algumas faixas para a passagem de veículos. Aqui, o processo de modernidade se deu (e ainda se dá) aos solavancos, por espasmos.

III - Destruição e Imagem

A partir de meados do século dezenove na Europa — e do início do século XX na América do Norte, e em muitos países da América Latina—, a aceleração crescente dos processos de modernização fez com que o mundo parecesse cada vez mais contingente e efêmero. Cidades como Paris, por exemplo, tiveram seu cenário completamente modificado: do traçado da antiga cidade medieval, constituída por vielas tortuosas, o Barão Haussmann, fez abrir longos *boulevards* e avenidas conferindo à cidade uma ordenação geométrica que pretendia refletir a

¹⁰ Cf. BENJAMIN, 1985, v. 1 p.94

concepção e as aspirações do que se entendia por uma vida moderna: higiene, salubridade, velocidade e visibilidade.

Benjamin, ao escrever sobre o processo de modernização pelo qual passou Paris, cita alguns comentários feitos por personagens da época. Nesses relatos, o espanto, o temor e o fascínio se mesclam e, com isso, acabam por apontar para o caráter ambíguo da modernidade. Numa das passagens do texto que dedica à *Paris do Segundo Império*, o autor destaca a importância que as imagens adquirem quando deparamo-nos com algo “que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós”¹¹. Por isso Joubert, em 1869, escreveu: “os poetas são mais inspirados pelas imagens do que pela própria presença dos objetos”¹². Levemos em conta que:

Quando, em meados do século XIX, o padrão [de um modo de apreender o real sem usar imagens] parecia estar, afinal, ao nosso alcance, o recuo das antigas ilusões religiosas e políticas em face da investida do pensamento científico e humanístico não criou — como se previra — deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era da descrença, reforçou a lealdade às imagens.¹³

Susan Sontag, ao escrever sobre o sentimento de caducidade experimentado pelas modernas sociedades, constata que o que se perfilará com esse sentimento é o surgimento de um *Mundo-Imagem*. Nas palavras da autora, nesse *mundo* não se trata mais de “realidades compreendidas na forma de imagens”, mas de realidades compreendidas “como se fossem imagens, ilusões”¹⁴. Ela se debruça sobre a importância que a imagem e, mais especificamente, a imagem fotográfica adquire nessas sociedades, — chegando a comentar, inclusive, que estas só se tornam efetivamente modernas, quando uma de suas principais atividades passa a ser a

¹¹ BENJAMIN, 1994, v.3 p.85

¹² JOUBERT Apud BENJAMIN, 1994, v. 3 p.85

¹³ SONTAG, 2004, p.169

¹⁴ *Ibidem*

produção e o consumo de imagens¹⁵. Assim, a relação que as pessoas passam a estabelecer, tanto entre si, como com o mundo, e com as coisas, objetos, e demais seres que o habitam, passa ser baseada na ausência e na distância, indicada pela presença de imagens de toda a sorte.

Seguindo, *pari passu*, a expansão do mundo-imagem, vemos avultar-se aquilo que Benjamin detectou como sendo o declínio da *experiência*. Vale esclarecer que, para ele, a *experiência* se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações; tem a ver com uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho, pressupõe uma prática comum. Para o autor o conceito de experiência está, portanto, associado à continuidade e à temporalidade existente nas sociedades artesanais¹⁶.

Mas, e a prática fotográfica? Poderia ser entendida nesse sentido? Parece que não. O furor fotográfico que se espalhou mundo afora nada tem a ver com a idéia de um ofício transmitido por uma tradição (exceto em casos muito especiais). As câmaras, cada vez mais automáticas, são preparadas para que os usuários, mesmo não compreendendo os princípios fotográficos, consigam obter “boas” imagens, isto é: imagens nítidas, iluminadas, sem perda de foco. Por isso não é possível pensarmos a atividade fotográfica como uma porta para a retomada ou restabelecimento da experiência tal como a concebe Benjamin. Aliás, o que ocorre com a disseminação dessa atividade, como veremos, é, senão o contrário, pelo menos bem diferente disso; ela está mais próxima do tempo deslocado, fragmentado e descontínuo das modernas sociedades capitalistas ao qual o autor associa o conceito de vivência¹⁷. Na vivência, o tempo que conta é o tempo presente, o aqui e o agora, o instante — e este não seria justamente o tempo que a fotografia privilegia?

¹⁵ SONTAG, 2004, p. 169 *Et seq.*

¹⁶ GAGNEBIN, 1994, p. 65 *Et seq.*

¹⁷ GAGNEBIN, 1994, p. 65 *Et seq.*

IV - Fotografar, Consumir

No cerne da atividade fotográfica está o consumismo. No seu extremo, o vício que — entendido aqui como consumo desmedido motivado por uma incapacidade de romper com o automatismo e com a repetição — conduz à consumição. Na compulsão fotográfica ocorre uma consumição dupla: “a daqueles que vão atrás da vida que foge, daqueles que são como um caçador do inalcançável, como os disparadores de instantâneos”¹⁸, e aquela do poder de significação das imagens (fotográficas). Quanto a isto Susan Sontag comenta:

Da mesma forma que um automóvel, a câmara é vendida como uma arma predatória - tão automática quanto possível, pronta para disparar. (...) É tão simples como ligar o carro ou apertar o gatilho.(...) São máquinas-fantasia, cuja utilização induz ao vício.¹⁹

Ver e produzir fotos tornou-se algo automático, banal, indiferente e, ao mesmo tempo, essencial — o que não constitui, necessariamente, um paradoxo. Rodeados por imagens fotográficas de toda sorte, não nos tornamos, a rigor, mais desconfiados ou críticos, provavelmente, apenas mais familiarizados e mais desejosos em relação a estas. “A fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação”.²⁰

Atualmente, não basta acumularmos experiências em nossa memória, é preciso fotografá-las para que sejam exibidas pelo maior número de pessoas possível — vide a proliferação de álbuns de fotos disponíveis na *internet*. De modo irrefletido, as sociedades modernas, produzem, consomem, destroem fotografias num ritmo vertiginoso, devoram o mundo através de imagens e

¹⁸ CALVINO, 1992, p. 58

¹⁹ SONTAG, 1977, p.14

²⁰ *Ibidem*, p.21

a estas como se fosse o mundo, — do qual, paulatinamente se vêm afastadas. Isso decorre, por um lado, da redução do mundo à informação e/ou à imagem e, por outro, da crença de que seu fim (do mundo) está cada dia mais próximo.

A perda crescente do sentido de estabilidade e durabilidade tenta ser paga com a salvação pela imagem fotográfica. Aqui vemos um terceiro modo de consumição: o mundo e as coisas que inclui, bem como as pessoas que o habitam, passam a ser rapidamente transubstanciados em fotografias para serem vistos, manipulados, colecionados, arquivados e, finalmente, esquecidos, descartados.

V – Consumir, Lembrar

Se consumir fotos é, simbolicamente, consumir o mundo, Sontag tem razão em notar que “coleccionar fotos é coleccionar o mundo”. Arquivo e coleção guardam aspectos semelhantes, mas não são, de modo algum, idênticos. A diferenciação entre os dois demandaria um estudo bem mais prolongado e apurado que, certamente, levaria a caminhos os quais, nesta ocasião, não seria possível percorrer. Por ora, basta concentrarmos no fato de que o arquivismo e o colecionismo são procedimentos que denotam, não apenas uma preocupação com a história, coletiva ou particular, de fatos, pessoas, civilizações, mas, antes de tudo, referem-se a modos de lidarmos com o passado no nosso presente.

Mais precisamente, indicam como e o que desejamos trazer do passado para o presente (se é que se quer trazer algo de lá) e onde queremos inscrever aquele, neste. Se podem ser vistos como sintomas da falta de credibilidade no nosso presente, como o único tempo seguro (além da certeza da morte), o colecionismo e o arquivismo, como procedimento, não estariam ligados a

aceleração do processo de obsolescência daquilo que consideramos atual, de um presente que se esfacela e se consome numa rapidez que mal conseguimos acompanhar?

“Como cresceram com as cidades, os meios” - e devo acrescentar - a velocidade, com que é possível arrasá-las²¹, também foi preciso criar meios mais velozes e instantâneos de produzir imagens. Não quaisquer imagens, mas imagens que sejam capazes de garantir-nos um sentido de duração; ainda que para nós a duração não signifique mais algo que perdure indefinidamente no tempo, mas tão somente, o espaço de tempo determinado de um acontecimento, um fenômeno, uma circunstância²².

Então, a duração seria, de certo modo, uma espécie de espacialização do tempo. A fotografia está ligada a uma noção de um tempo infinitesimal, de um tempo que pode ser infinitamente decomposto. Conforme a tecnologia avança, esse o tempo pode ser decomposto em frações cada vez menores, oferecendo-nos a possibilidade de constituirmos uma memória visual até então impensada — a não ser talvez, por Irineu Funes.

VI - A maldição da memória total

No conto *Funes, o memorioso*, Jorge Luis Borges narra a história do jovem Irineu Funes que após ter sido derrubado de um cavalo ficara aleijado. Imóvel, irremediavelmente preso a um catre, o personagem adquiriu, após o acidente, a impressionante faculdade de se lembrar de absolutamente tudo.

Dito de outro modo, Funes tornou-se incapaz de se mover, mas também de esquecer. Funes conta ao narrador, que ao recobrar “o conhecimento” depois da queda, “o presente era

²¹ BENJAMIN, 1995, v.2 p.84

²² Cf. DICIONÁRIO HOUAISS

quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais”. Conta ainda que “o fato de ter ficado aleijado apenas interessou-lhe e que pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo, pois agora sua percepção e sua memória eram infalíveis”²³.

Tudo isso foi contado ao narrador, na escuridão do quarto em que Irineu, segundo disse sua mãe, costumava passar “as horas mortas sem acender vela”²⁴. Ao reler o conto, pude notar que era lícito compreendê-lo como uma alegoria da teoria fotográfica. O próprio narrador chega a fazer uma breve analogia entre Funes e sistemas de gravação e reprodução de sons (fonógrafo) e de imagens (cinema).

Para mim, o corpo de Irineu corresponde a um filme, a uma extensa chapa sensível, onde tudo o que seus sentidos captam fica marcado. Quanto ao narrador, ele adentra o quarto escuro em que Irineu se encontra prostrado, como o fotógrafo adentra seu laboratório a fim de fazer emergir a imagem dos grãos de prata marcados pela luz. O conto termina ao raiar do dia, quando enfim o narrador pode ver “o rosto que toda a noite falara (...), Funes pareceu-lhe monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides”²⁵. O narrador teme que “cada um de seus gestos, de suas palavras perdure na implacável memória de Funes”, porque agora, sob a luz, pode ser visto por este “solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato”²⁶.

Posto que no mundo de Funes “não houvesse senão pormenores quase imediatos” (como nas fotografias), o narrador suspeita que ele não seria capaz de pensar, pois para *pensar* seria necessário que pudesse “esquecer as diferenças, generalizar, abstrair”²⁷. Estes são pré-requisitos

²³ BORGES, 1998, p.124 *Et seq.*

²⁴ *Ibidem*, p.123

²⁵ BORGES, 1998, p.128

²⁶ *Ibidem*, p.127

²⁷ *Ibidem*, p.128

básicos para a constituição de qualquer ciência, de qualquer história, de qualquer linguagem, de qualquer filme, mas não para a Fotografia. Nela, as particularidades, as diferenças, as exceções e os detalhes, são reproduzidos ao infinito.

VII – Fotografia, Monumento e História

É possível que ainda exista alguma cultura na qual a representação do corpo humano deve se pautar em princípios rigorosos como aqueles vigentes na China de Mao. No início dos anos de 1970, Sontag comenta sobre a recepção indignada que, nessa mesma época, o *Chuang Kuo* de Michelangelo Antonioni teve naquele país. De acordo com a crítica chinesa da época, a seqüência do filme em que o diretor registra as pessoas esperando o momento de serem fotografadas na praça Tien Na Men (centro de peregrinação política do país), em Pequim, é depreciativa. Nas tomadas que Antonioni elege se vê “uma pessoa arrumando o cabelo, pessoas espiando, com os olhos ofuscados pelo sol, um enquadramento que mostra apenas “as calças e as mangas das roupas usadas pelo povo”. O argumento usado pelos críticos chineses é que ao invés de o diretor mostrar como o forte desejo das pessoas de se fazerem fotografar na praça revelava seus “profundos sentimentos revolucionários”, ele (Antonioni) ao privá-las da pose, impedia que fossem fotografadas “da melhor maneira possível”²⁸.

Tal reivindicação é, antes de tudo, uma reclamação de, e por, uma História (e tem de ser com h maiúsculo) oficial. Uma História onde não há lugar para a subjetividade, para a exceção, para o desvio, para a diferença, para o detalhe — não é por acaso que na China desse período,

²⁸ SONTAG, 2004, p.188 *Et seq.*

tanto as pessoas quanto os objetos, eram fotografados de frente, centrados, claramente iluminados e no seu todo”.²⁹

A História que tentou ser o grande princípio explicativo da conduta, dos valores e de todos os elementos da cultura humana foi, assim como a fotografia, uma invenção do século XIX. De acordo com Barthes, isso constitui um paradoxo. Pois para o autor a História seria,

uma memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o Tempo mítico e a Fotografia o testemunho seguro, mas fugaz daquilo que foi e na qual a presença jamais é metafórica³⁰.

O tempo mítico/religioso vincula-se ao tempo circular, no qual os acontecimentos são, de tempos em tempos, revividos (simbolicamente) através de cerimônias, homenagens, festas, rituais, que se repetem de acordo com um calendário determinado. Bastante distinta disso é a noção de tempo adotada pela historiografia tradicional, na qual o tempo há que ser reto, linear, sem sinuosidades; deve correr ao longo de uma extensa e ininterrupta linha onde os acontecimentos são dispostos de forma progressiva num *continuum* e encadeados por uma lógica de causa e efeito.

A História, tradicionalmente, se ocupa das grandes narrativas, dos eventos “importantes”, das personalidades “célebres” em momentos determinantes, é profissional. Nesse ponto, podemos associá-la ao Monumento. A História e o Monumento são os dois officiosos guardiões da posteridade. As narrativas históricas, que os monumentos têm por função simbolizar, contam vitórias, glórias, domínios. Nelas não há lugar para a representação do homem ordinário, para suas histórias pessoais, para seu anonimato, para a memória de sua vida. O homem comum não

²⁹ *Ibidem*, p.189

³⁰ Cf. BARTHES, 1984, p.118

passa de um homem na multidão, célula de um corpo social do qual faz parte, mas ao qual não é imprescindível (a menos que sua existência seja, de algum modo, exemplar e assim possa ser mitificado, tornado ícone, herói, emblema, paradigma ou contra-paradigma).

Por seu turno, a Fotografia inclui, não só o que é notável, mas a soma assombrosa e irreduzível das insignificâncias, dos pormenores e dos detalhes. É amadora. Mas nem sempre foi assim.

Em primeiro tempo, a Fotografia para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que fotografa. O “não importa o que” se torna então o ponto mais sofisticado do valor³¹.

O que Barthes nos revela nesse comentário é, senão a maior, pelo menos uma das questões mais caras à fotografia, uma das mais poderosas inversões de valores que esse meio de produção encerra. Não é o fato de tal coisa, pessoa ou evento ser reconhecido objetivamente como relevante, o que importa é o fato de que, ao fazer uma fotografia, posso designar o que é importante para *mim*, segundo critérios estritamente pessoais.

Há ainda uma última consideração a ser feita a respeito da história e da fotografia: para uma, é imprescindível que haja a ausência, para a outra, a presença. A História só é feita, só é escrita na ausência do acontecimento, é necessariamente, sempre posterior a ele. No caso da Fotografia o que acontece é diferente, pois ela se faz apenas na presença, no instante mesmo do acontecimento.

³¹ BARTHES, 1984, p. 57.

VIII - Em busca do singular

“Todas as fotografias do mundo formam um labirinto”.³² Barthes percorreu esse labirinto “sem esperar encontrar no seu centro a verdade, mas unicamente sua Ariadne”³³. Ao observar a foto de sua mãe no jardim de inverno, reconhece de imediato a única foto que poderia dizer-lhe “de que era esse fio que o puxava para a Fotografia”. Compreendeu que seria impossível falar da Fotografia (como uma grande categoria de imagens), mas apenas de uma fotografia específica. A partir desse encontro com “sua Ariadne é que, deveria interrogar essa evidência (a fotografia) em relação ao que chamaríamos romanticamente de amor e morte”.³⁴

Porque aquilo que ela representa não interessa, para Barthes, tanto quanto a relação que o espectador guarda com seu referente: as fotografias são fisicamente formadas pela ação daquilo que as demais imagens, até o seu advento, só puderam representar, a luz. Luz que incide no referente e deixa sua sombra no negativo, no filme fotográfico, uma sombra que nunca poderá ser repetida, apenas, reproduzida. “O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”.³⁵

Essa observação salienta que a fotografia é reprodutível como objeto, mas aquilo que esse objeto carrega consigo é a marca de uma experiência única e irrepetível: seja um retrato, uma natureza morta, uma paisagem. A reprodução mecânica é vista aqui como um melancólico processo de repetição, de morte. Na imagem ampliada, o que vemos, é o resíduo de um instante, a ínfima e nostálgica fração de uma realidade formada pela ação da energia radiante de um instante

³² BARTHES, 1984, p.109

³³ NIETZSCHE Apud BARTHES, 1984, p. 109 *Et seq.*

³⁴ BARTHES, 1984, p.110

³⁵ *Ibidem*, p.13

irrecuperável. A consciência do “irremediavelmente perdido” aguça nossa imaginação, nossos desejos, nossos sentimentos: na fotografia, a imagem, é também ruína, resto, sobra.

IX - Fotografia, um objeto sem causa

Na fotografia o afastamento em relação à origem — aqui estritamente significando o tempo e o espaço específicos em que tal foto foi “tomada” — é parte intrínseca de sua estética. Estética a que Philippe Dubois define como *estética da desaparecimento*.

Abordá-la [a fotografia] através de seus objetos mortíferos, os efeitos de ausência e de ficção do meio passam a ser revelados com insistência, transformando, ao mesmo tempo o sujeito, o objeto e a relação que os une (que se chama percepção, descrição, ou interpretação) em instâncias e processos imaginários, regidos em primeiro lugar por uma lógica fantasma (ou da crença) e instituindo uma estrutura flutuante, sem termos determinados (...) a ponto de não subsistir mais que um simples jogo de vaivém, um movimento puro, (...) um tráfego fantás(ma)tico que gira infinitamente e literalmente no vazio.³⁶

Para Barthes e, mesmo que de modo distinto, para Benjamin parece que esse distanciamento irremediável da origem não nos lançaria no “simples jogo de vaivém no vazio”, mas rumo a uma reabilitação da historicidade, a constituição de uma outra temporalidade. Para o primeiro, o fascínio infantil provocado por uma foto que mostrava a venda de escravos provinha da *certeza* de que aquilo existira; “não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador, a escravidão estava dada sem mediação, o fato estava estabelecido *sem método*”³⁷, diz Barthes. Sem generalização a História da escravidão aqui é dada no particular daquela foto, ela (a escravidão) era (foi) real e possuiu um rosto, uma fisionomia distintiva, não é

³⁶ DUBOIS, 1993, p.247

³⁷ BARTHES, 1984, p.120

mais o fardo de uma “raça”, mas de alguém que, individualmente, viveu e continuará a viver naquela imagem, num estado de exceção.

Para Benjamin tal estado seria a regra geral, daí a sua necessidade de construir um conceito de história que lhe correspondesse, que permitisse uma fuga daquela história baseada na noção de progresso, fundada sobre uma abordagem cronológica³⁸. “Benjamin sempre insistiu numa apreensão do tempo histórico em termos de intensidade”³⁹. Segundo Jeanne Marie Gagnebin:

Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung* [origem], saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranqüila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, (...): parar o tempo para permitir ao passado esquecido ou recalçado surgir de novo, e ser assim retomado e resgatado no atual⁴⁰.

A autora continua e comenta sobre o prefácio do *Drama barroco alemão*, obra em que Benjamin nos remeteria à noção clássica de *Historia Naturalis*. Dentro dessa concepção a história seria, para ele, “uma atividade de exploração e descrição do real sem a pretensão de explicá-lo”, assim, de forma análoga ao colecionador, ao historiador caberia a tarefa de coletar, de separar e de expor os elementos, os fatos, os acontecimentos, mas não de interpretá-los⁴¹; pois que ao historiador cumpriria devolver aos objetos de sua pesquisa sua singularidade, sua irredutibilidade. “Os objetos dessa coleta não são anteriormente submetidos aos imperativos de um encadeamento lógico exterior, mas são apresentados na sua unicidade e na sua excentricidade como as peças de um museu”.⁴²

³⁸ BENJAMIN, vol. I, 1985, p.226

³⁹ GANGNEBIN, 2004, p.8

⁴⁰ *Ibidem*, p.10

⁴¹ *Ibidem*, p.9 *Et. Seq.*

⁴² BENJAMIN *Apud* GANGNEBIN, 2004, p.10

X - Assim no “Céu” como na Terra

Nas sociedades antigas, do ponto de vista religioso, espiritualista, a morte era encarada como passagem, vista como continuidade da vida terrena onde o morto deveria ser recompensado ou castigado. Assim, o fim do corpo físico não correspondia ao fim vida, ao contrário, seria o renascimento para uma outra vida. Como podemos ver, o que hoje soa como um clichê — dizer que a morte vem de maneira indistinta para todos e que nisso, de alguma maneira, igualamo-nos — nem sempre foi assim considerado.

As pirâmides, os mausoléus esplendorosos, dentre outras formas memoriais, foram erigidos com o intuito de guardar, homenagear, destacar e assim, garantir a distinção, mesmo que *post mortem*, das figuras notáveis — faraós, reis, nobres, clérigos, famílias de prestígio — entre os demais. Até o século dezoito, no ocidente, o cemitério ficava junto à igreja e havia uma hierarquização dos túmulos. Dentre eles, os mais importantes, restavam dentro do templo cristão, possuíam lápides com inscrições relativas ao morto (nomes, datas, às vezes, um epitáfio), em casos muito especiais jaziam em mausoléus ornados com estatuetas. Os demais corpos eram enterrados na casa mortuária e não eram diferenciados uns dos outros⁴³.

XI – Monumentos e monumentos

O Monumento, geralmente, é dedicado à perpetuação memorialística de uma pessoa ou de um acontecimento relevante (exemplar) na história de um determinado grupo. Uma de suas funções é a configuração de uma memória coletiva. Não é difícil concluir que aos Monumentos

⁴³ FOUCAULT, Michel. *Lugares Outros* in www.bazaramericano.com

são atribuídas funções didáticas e públicas. “Servem para advertir às gerações futuras de que não devem se esquecer do que aconteceu”⁴⁴. Estão ligados à história oficial.

Os Monumentos são, como qualquer outra forma memorial, uma maneira de representar, de compreender e inscrever a morte em algum lugar, mas, primordialmente, de criar narrativas fundacionais. É uma maneira de tornar perene, grandiosa, imponente uma lembrança — seja esta ligada a um acontecimento ditoso, a uma catástrofe, a um ato heróico — de um passado, cuja morte impõe-se peremptória e em praça pública.

A oficialidade e o caráter público do Monumento são as principais características que nos permitirão fazer um contraponto entre ele e a Fotografia, bem como permitirá estabelecermos possíveis aproximações entre os dois. Sugiro aqui contraponto e não contraposição, interpenetração no lugar de anulação ou substituição, pois, como veremos adiante, nas artes plásticas (sem mencionar os memoriais ou homenagens espontâneas, os altares populares ou outras manifestações do gênero) são muitos os exemplos de obras que se debruçam sobre a contaminação recíproca dessas duas categorias.

Artistas como Christian Boltanski, Félix González-Torrez, Rosângela Rennó, Susan Hiller, Joseph Beuys podem ser citados como possíveis exemplos. Não discutem por meio de dicotomias tais formas memoriais. Eles, muitas vezes, desviam o problema da memória para o da rememoração. Explicando melhor, a questão que me coloco no contato com as obras desses artistas é a da maneira como tratamos o ato de lembrar, como dialogamos com lembranças, às vezes pesadas e poeirentas, e quais subterfúgios usamos para evitá-las; esses artistas transferem para cada um de nós a responsabilidade pela continuidade da memória, nos impelem a questionar a confiança cega, ingênua, ou maliciosa, que depositamos, nos arquivos, museus, coleções,

⁴⁴ SILVESTRI, Graciela *in* PUNTO DE VISTA n° 64, 1999, p.42

Monumentos, fotografias. Talvez, refletindo um pouco mais, nem chegue a haver uma transferência de responsabilidade, há antes, uma lembrança de que a memória é transitória, passível de esquecimento; “em suma, ela é humana e social”⁴⁵.

XII - Eu, meu, me e uma foto

Não é à-toa que Barthes escolhe o ponto de vista do espectador para escrever suas “notas sobre a fotografia”⁴⁶. Barthes vai buscar apenas aquelas fotos que, como diz, “existem para mim” (para ele), ou seja, fotos específicas cuja apreciação tem o poder de afetá-lo, pungi-lo, quando contempladas.

No caso específico da Fotografia, optar pelo olhar do espectador poderia ser encarado como uma quase redundância, caso não fosse tão urgente marcar a transformação de valores propiciada por esse deslocamento.

Então o interesse em sublinhar a escolha da perspectiva barthesiana reside no fato de que ela desvia a nossa atenção daquelas antigas preocupações com questões relativas ao autor, ao estilo — segundo ele, categorias impróprias para se tratar de fotografias. Assim, o espectador da foto teria papel análogo àquele atribuído por ele ao leitor no seu texto “A morte do autor”⁴⁷. Destarte, torna-se patente o papel de destaque que se dá à atualização da obra (fotografia, texto) que não é, e não deve ser de modo algum, passiva. Por fim, dissuade-nos de uma busca em direção à objetividade, à realidade, a uma verdade última (diga-se de passagem, questões caras à técnica fotográfica).

⁴⁵ HUYSSSEN, 2000, p. 37

⁴⁶ Esse é o subtítulo de seu livro *A Câmara Clara*

⁴⁷ BARTHES, 2004.

Quem olha uma fotografia vê, antes de tudo, uma marca, um indício daquilo que foi, e é essa sua especificidade. “Ela coloca o objeto encontrado fora de qualquer analogia: nem imagem, nem real, um ser novo, verdadeiramente: um real que não se pode mais tocar”. O “isso foi” da Fotografia faz com que ela seja “a imagem viva de uma coisa morta”. Por isso a “confusão perversa entre dois conceitos: o *Real* e o *Vivo*”⁴⁸. A fotografia, na sua qualidade de imagem indicial, sempre carrega consigo a marca física de uma presença gravada num determinado instante, é uma prova existencial. Por isso Barthes comenta que as fotografias “são signos que não prosperam bem, pois, seja o que for que dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”⁴⁹, mas antes, o seu referente ou, melhor seria dizer, o vestígio dele.

Sentimos ruir o chão sob nossos pés. Não estamos mais no campo da representação. Nossa atenção é drenada aqui para fora da fotografia, existe nela alguma coisa que funciona como um portal mágico que, ao ser cruzar, faz-nos encontrar o que de mais vivo permanece do referente em nós, mas que às vezes, não sabemos precisar o que seja. Talvez porque esteja perdido no fundo do esquecimento de onde o *punctum*⁵⁰ poderá um dia resgata-lo. Isso que atravessa uma fotografia específica e me afeta (e só a *mim*) me faz conferir um certo valor, uma certa verdade, uma espécie de essência à determinadas fotos.

Pode-se dizer que, semelhante à memória involuntária de Proust, o *punctum* em Barthes esteja mais ligado ao olvido do que à memória. Em ambos os casos, sou pega de surpresa por um detalhe, um odor, um gesto insuspeito capaz de despertar em mim um sentimento de realidade

⁴⁸ BARTHES, 1984, p.118

⁴⁹ *Ibidem*, p.16.

⁵⁰ O *punctum* para Barthes é aquilo, um detalhe, na fotografia que *me* punge, *me* atinge, *me* fere e, em geral é definido de forma subjetiva provocando em *mim* algum efeito. É um suplemento (nas suas palavras *é o que eu acrescento à foto e “que todavia já está nela”*). Ele introduz, para falar de um aspecto da fotografia, o conceito de *studium* que é tudo o que pode ser nela codificável, desde as marcas de época, poses, etc, até as intenções do fotógrafo, ou seja, tudo o que há nela de dizível, de nomeável, de objetivo.

viva⁵¹. Malgrado, tão logo experimentada, essa sensação dissipa-se, como uma miragem, fazendo-nos constatar, tão somente, o irremediavelmente perdido.

Como se trata de um recorte, de um quadro, de uma seleção de um átimo do mundo em pleno movimento, podemos dizer que as fotografias estão sempre, de certo modo, descontextualizada. Entretanto, as fotografias oferecem parâmetros com os quais o espectador pode confrontar o seu *aqui e agora*, com os quais pode mensurar-se:

A data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo (...) mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações. (...) Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo aqui e agora?⁵²

Se “sou o ponto de referência de qualquer fotografia” isso me faz encontrar, não obstante, com a impossibilidade de constituir uma referência estável, me faz deparar com a minha mortalidade: ajuda a contextualizar-me, situar-me, mas não a definir-me, a estabilizar-me, a permanecer.

Situar é marcar uma posição num local específico. Presença é, por definição, o fato de algo ou alguém estar em algum lugar determinado, é situar-se. Mas que lugar específico é esse da fotografia? Como situar-me diante de uma fotografia? Há um princípio da física que diz ser infactível dois corpos ocuparem o mesmo lugar no espaço. Assim, entre dois corpos quaisquer é impreterível haver alguma distância — condição e, ao mesmo tempo, matéria fundamental para a realização de uma fotografia. Seja a mínima distância (espacial e psíquica, mas nunca temporal) que é preciso estabelecer-se entre o fotógrafo e o fotografado — ambos afastados entre si e também, embora não equidistantes, da máquina, da câmara fotográfica postada entre eles —, seja

⁵¹ PROUST, Apud BRASSAÏ. *Proust e a Fotografia*, p.79. Rio de Janeiro: Jorge Zhar Ed., 2005.

⁵² BARTHES, 1980, p.125.

por aquela experimentada pelo espectador em relação ao fotografado, do qual se vê irremediavelmente, e cada vez mais, temporalmente afastado.

Falar sobre distância e presença é indispensável para o aprofundamento das discussões em torno da fotografia. A coexistência da distância e da presença na imagem fotográfica serve para despertar ou embotar, para revelar ou para obliterar, para esclarecer ou para confundir, para tentar modificar ou simplesmente para atestar, documentar, etc. Mas, antes, a imbricação da distância e da presença na fotografia é o que faz dela um objeto e uma imagem singular, é isso que a torna inclassificável.

XIII - Monumentos e destruição

Andreas Huyssen comenta que mesmo “a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça”⁵³. Para exemplificar, o autor menciona como, em tempos de revolução, monumentos são derrubados com alvoroço pela população oprimida. Lembra, ainda, que não é essa a única forma de tornar manifesta a destituição ou diluição do significado de um monumento; uma outra possibilidade seria preservar a “memória em sua forma mais fossilizada, seja como mito, seja como clichê”⁵⁴ (a estátua da Liberdade em Nova York e a do Cristo Redentor da cidade do Rio de Janeiro são paradigmáticas nesse sentido); ou ainda mantendo-o “simplesmente como figura do esquecimento, com seu significado e propósito originais erodidos pela passagem do tempo”⁵⁵.

Inferimos daí que nenhuma forma de reificação do passado é por si só, capaz de resistir, material e simbolicamente, de modo a garantir um lugar na memória das futuras gerações. “A

⁵³ HUYSSSEN, 2000, p. 68

⁵⁴ HUYSSSEN, 2000, p. 68

⁵⁵ *Ibidem*

memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições”⁵⁶ e não imposta. Uma sociedade, ao preferir uma forma memorial em função de outra, pode manifestar algum tipo de recusa.

Assim, o fato da fotografia ter sido eleita como a nossa predileta não apontaria, também, para uma recusa àquelas formas resistentes às mudanças, ao movimento, à contestação, à revisão? A recusa ao monumento, por sua vez, não seria também uma recusa à arbitrariedade das versões contadas pela história oficial? Não seria, pois, uma forma de democratização da memória, como se a cada um fosse possível, a partir de registros próprios, lembrar ou tornar notável o que quer que seja? Não poderia ser vista como uma forma de redimensionar a própria noção de duração, trazendo-a para uma escala mais próxima ao tempo relativo à existência humana? Se nas fotografias o que consta, em geral, são as memórias individuais, isso não significaria, então, uma perda ou debilitação de uma idéia de pertença a uma sociedade maior, pátria, país, etnia ou o que seja? A Era da Fotografia não coincidiria, igualmente, com uma perda ou debilitação da capacidade de projetarmo-nos para tempos muito aquém ou além do nosso?

XIV- Fotografia, metáfora do corpo

A luz, condição *sine qua non* na produção da *marca*, — da *inscrição* que irá configurar a imagem-ruína que é toda fotografia — representa também um perigo iminente. Pode provocar o apagamento, o desaparecimento. O excesso de luz não permite que a imagem se forme, como se diz vulgarmente, “ela estoura”. O papel fotográfico exposto continuamente à luz esmaece, a imagem nele impressa esvaece.

⁵⁶ *Ibidem*

Portanto, seja a fim de fazer ver, seja para conservar as imagens, é preciso haver regiões de sombra, regiões das quais a arte depende. Na arte, analogamente, há sempre um jogo entre o visível e o não visível, entre o dizível e do não dizível (sensível?). Ao contrário da ciência, a arte nunca é e, em geral, não tem a intenção de ser, inequívoca. Para a arte, assim como para a fotografia, o excesso de clarificação pode ser danoso.

No último capítulo de *A câmara clara*, Barthes discorre sobre a tentativa da sociedade de tornar a “fotografia sensata”. Para isso ela disporia de dois meios: “um é torná-la arte (pois nenhuma arte é louca)” e o outro é “generalizá-la, banalizá-la esmagando as outras imagens em relação às quais a fotografia poderia afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura”⁵⁷. Tal loucura advém do que acontece à temporalidade na fotografia. Nela o tempo opera num limiar. Numa foto, como observa Barthes, há um “esmagamento do tempo”. Ele lembra que um dia, diante da fotografia de sua mãe quando criança sentiu-se estremecer “por uma catástrofe que já ocorreu”⁵⁸. Embora sua mãe já estivesse morta, naquela foto ela ainda estava viva e viria a morrer no futuro. O que Barthes confessa ser pungente é o fato de aquela criança inocente da foto (que viria a ser um dia sua *mãe*) não poder, naquele momento, prever o que foi dado ao autor conhecer: o dia e a hora exatos de seu desaparecimento. A partir disso, Barthes passa a definir o tempo também como *punctum* na(da) fotografia.

Barthes morreu no ano de 1980, poucos dias depois da publicação de suas notas sobre a fotografia, *La Chambre Claire*⁵⁹. Quase trinta anos se passaram desde então. Hoje, na capa de um outro livro, *Roland Barthes por Roland Barthes*, vejo um retrato *seu*: tem um olhar penetrante, mas doce, talvez como o de sua mãe — fantasio—; o rosto um pouco de lado tem parte de seu

⁵⁷ BARTHES, 1984, p.173 *Et seq.*

⁵⁸ *Ibidem*, p.142

⁵⁹ Em português *A Câmara Clara*.

contorno mergulhado em sombra; está usando um casaco (um sobretudo?) e uma echarpe (ou um cachecol) elegantemente envolta ao pescoço. Devia ser inverno naquela ocasião... Detenho-me, não posso mais descrever, alguma coisa me atingiu, me feriu. Abro uma página do livro em busca de alguma coisa que me permita continuar. Encontro:

O “ele” é mau: é a palavra mais maldosa da língua: pronome da não-pessoa, ele anula e mortifica seu referente; não se pode aplicá-lo sem mal-estar, à pessoa que se ama: chamando alguém de “ele”, visualizo sempre uma espécie de assassinato pela linguagem⁶⁰.

Então prefiro dizer: — Barthes, na sua imagem encontro algo de sua voz que escuto sem nunca ter ouvido e que me ajuda a construir você em, e para, mim. Mesmo que não tenha “se posto de acordo com a marcha do Vivo (a espécie)” sua particularidade universalizou-se, não só utopicamente como você disse, mas pela sua escritura, que inscreveu, em mim, coisas sobre o amor e sobre a morte...

⁶⁰ BARTHES, 2003, p.186

Belo Horizonte, 01 de junho de 2006 (com acréscimos em abril de 2007)

Aqui na terra tão jogando futebol

Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll

Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

CHICO

Carta para Barthes

... você não pôde, não teve tempo de acompanhar os acontecimentos que se deram nos últimos 26 anos do século XX: a emblemática queda do muro de Berlim, o fim das ditaduras militares na América Latina e do “apartheid” — se bem que tudo isso já prefigurava-se e, talvez, você já até o previsse. Felizmente, você não teve tempo de ver seus amigos irremediavelmente sucumbirem, da noite para o dia, ao vírus do HIV. Doença estranha — disseminada pelo sêmen e pelo sangue (fluidos simbólicos) — à qual, rapidamente, foi incorporada uma série de discursos moralizantes que a tomava como uma espécie de praga bíblica a assolar, a marcar os “pecadores”, os “desviados”.

Em 1984 Foucault, por quem lamentei tardiamente, morreu em decorrência desse mal. Ocorreu um acidente nuclear em Chernobil, um outro em Goiânia. Sucederam, ainda, terremotos, Tsunamis, desastres naturais que soaram, e soam, cada vez com mais força aos ouvidos frágeis, como castigo, sinal apocalíptico do fim dos tempos. Legiões de fundamentalistas religiosos de vários credos disseminam-se pelo mundo e encontram espaço para propagarem seus dogmas. Provavelmente esses discursos fanáticos têm ressonância porque as pessoas parecem acometidas pela incerteza, pela insegurança, pelo medo. Temem não somente pelo futuro, mas pelo fato de sentirem que talvez não haja mais, em breve, futuro algum pelo qual

possam esperar: como aquele nunca mais sonhado pelas mães lastimosas que perderam, um dia, seus filhos para o tráfico de drogas, para a polícia, para balas perdidas (aqui no Brasil, e em outros países também, isso é comum: dados estatísticos mostram que grande parte dos jovens que vivem hoje em favelas ou determinadas periferias não ultrapassam 21 anos). Mas, não foi o próprio capitalismo desenfreado e sua lógica que alavancaram a obsolescência prematura das coisas — e porque não dizer, em casos extremos, dos seres? “A permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça”⁶¹. Como esquecer a sentença de Huyssen depois do atentado que provocou a queda das torres gêmeas? Vi o edifício World Trade Center desmoronar pela televisão em onze de setembro de 2001 (a transmissão foi ao vivo). O grau zero não era mais o da escritura.

Esses são apenas alguns acontecimentos a que se pode atribuir a expansão global de uma cultura e de uma política de memória a partir dos anos de 1980. Observado por Andreas Huyssen, o que se deu foi um verdadeiro “deslocamento na experiência e na sensibilidade do tempo”⁶². Ele explica que aquilo que mobilizou a cultura modernista — uma inquietação, seja esta de cunho progressista ou apocalíptico, em relação ao futuro — foi suplantado por uma fixação em relação à memória. Comemorações que lembram o fim da Segunda Guerra, das ditaduras etc; memoriais, monumentos são erguidos em lembrança às vítimas dos mais diversas catástrofes; outros são destruídos (como aqueles do Iraque que glorificavam Sadam Hussein de quem parte do povo não queria mais se lembrar e, ele mesmo acabou sacrificado num cadafalso). A literatura testemunhal ganhou destaque. As artes plásticas/visuais, como era de se esperar, compartilharam dessa fixação — embora reconheçamos, em muitos casos, constituindo uma crítica a tal “surto memorialístico”.

⁶¹ HUYSSSEN, 2000, p. 9

⁶² *Ibidem*

Por falar em arte, concordo com você quando escreve que nenhuma delas é louca (por isso disse, que uma das formas da sociedade tentar tornar a fotografia sensata seria transformando-a em arte). Imagino um encontro entre você e Benjamin (talvez ele tenha realmente acontecido, em algum momento, através da leitura). Como será que você lhe responderia, caso lhe perguntasse, o que acharia de “abandonar a fotografia como arte e passar a concentrar-se na arte como fotografia”⁶³, mas num sentido diferente daquele que ele faz na sua “pequena história da fotografia”, no sentido em que o Phillipe Dubois deu a essa pergunta: — a arte é, está se tornando fotográfica?

Sei que não vai responder a esta pergunta e sei o porquê. Quisera fosse por esta carta ser ridícula, como outras tantas que, ridiculamente, os apaixonados dedicam a escrever revelando todo o seu amor, mas que, no entanto, estão fadadas a permanecerem no fundo de uma gaveta, esquecida, até que alguma traça se lembrasse e começasse a desenhar um mapa, enlouquecidamente. Até que não houvesse mais mapa, mais carta, até que desaparecesse qualquer indício da declaração de amor. Traças não comem costelas. Gosto de imaginar que foi por isso que você se desfez da sua. Um dia você a lançou pela janela (adoro o som dessa palavra em francês, fenêtre) e depois ficou a imaginar um cão indo farejá-la. Acho que você se esqueceu: os antropófagos também comem costelas.

Sei que não vai responder a esta carta, e sei o porquê. Talvez devesse retirar-lhe a data, eliminar as pistas que me colocaram num contexto diferente do seu. Para quê? Para melhor forjar um encontro entre nossas presenças desagregadas? Isso, o próprio tempo, ao acaso, pode cuidar de fazer — mas nunca poderá fazer-me penetrar no céu da sua consciência. Estamos

⁶³ BENJAMIN, 1985, v. 1 p.104

deestimados a coexistirmos, alienados de nós mesmos, como imagens, como nomes, como representações, mortos.

Quando cito você (ou Benjamin) não é para conferir autoridade ao meu texto, é para trazê-los para mais perto de mim, para urdir-nos numa mesma falível trama, que muito poucos lerão. Agradeço por você não ter escrito romances, pois assim, sempre posso voltar e dar início a uma nova ordem que nunca sei, ao certo, onde vai dar; posso combinar e recombinar os mais dispersos fragmentos, numa sempre diversa proposição.

Volto àquela pergunta de Benjamin, mas agora a dirigindo a mim mesma: E se eu abandonasse a fotografia como arte e passasse a concentrar-me na arte como fotografia? Tenho dúvidas se é lícito tomar essa inversão ao pé da letra sem transformá-la em sofisma, mera retórica dicotômica, reduzi-la à aplicação do método indutivo usado pela lógica. Nenhuma arte é mesmo louca (concordo com você), nem mesmo aquela impregnada por uma certa lógica fotográfica⁶⁴. Parece fácil depreender daí que a fotografia como forma artística não nos permitiria ver aquela loucura que toda imagem dessa natureza carrega consigo.

Ao invés de uma resposta, encontro a ampliação da pergunta: — Se é possível pensar a arte segundo uma lógica fotográfica, como seria possível a ativação dessa sensação de loucura existente na fotografia pela arte? Se essa loucura é tributária daquilo que você chamou de esmagamento do tempo, como um trabalho/obra de arte poderia provocá-la? É possível haver arte, sem um mínimo toque que seja, daquela vertigem que sentimos ao sermos trasladados (palavra e operação que você tanto aprecia) pelo vasto e permissivo campo do imaginário, a lugares e tempos outros, que nos façam reconhecer o que há, inclusive em nós mesmos, de seres imaginários?

⁶⁴ DUBOIS, 1993, p.253



FIG. 7 *World Trade Center*, Nova York, 11 de setembro de 2001

Do ouro de Gold(in) e outros tesouros

There is the other universe, of the heart of man
That we know nothing of, that we dare not explore.
A strange gray distance separates
Our pale mind stil from the pulsing continent
Of the heart of man.

D. H. LAWRENCE

No fundo de cavernas, enterrados no subterrâneo, guardados por monstros ou dragões, escondem-se os tesouros. Também podemos encontrá-los em potes enterrados no fim de todos os arco-íris. Mas os arco-íris parecem estar submetidos a uma sina infeliz: sempre que decidimos segui-los, suas luminosas e arqueadas faixas coloridas esvaecem-se no ar. Confesso saber disso por puro empirismo: algum dia, empenhei-me em tal descaminho, e sei que não fui a única. Outros também tentaram.

Primeiramente, citarei Nan Goldin — fotógrafa norte-americana de origem judaica nascida em 1953, que viu, ainda bastante jovem, sua estrada de luz desmanchar-se para sempre com as nuvens. Aos 18 anos começou a fotografar sua extensa família em Nova York, Boston, Princetown, Londres e Berlim com o intuito de preservar, ao máximo, os preciosos instantes divididos com Suzanne, Cookie, Vittorio, Bruce, Käte, Rise, Monty, Sharon, David, Brian e outros tantos. Lembro-me de ler que desejava, com isso, salvar, simbolicamente, as pessoas queridas da morte, da desapareição, fotografando-as tanto quanto possível⁶⁵. Frustrou-se.

⁶⁵ GOLDIN, Nan. *The Ballad of sexual dependency*

Tão logo seu arco-íris desfez-se, passou à arte. Selecionou, agrupou e legendou centos de fotografias representativas do período no qual se relacionou com Brian (por quem revela ter sido apaixonada, alguém por quem foi capaz de suportar, inclusive, dores físicas). Posteriormente apresentou essas imagens como *frames* de um filme perdido, na forma de um *slide show* ao qual intitulou *The ballad of sexual dependency*. Um trabalho de cunho autobiográfico que opera segundo critérios em boa parte, literários.

É explícito o desejo de Nan Goldin em conferir à sua *Balada* o tom confessional próprio à escrita dos diários. Para definir sua obra, utiliza, além do diário, dois outros gêneros narrativos: o álbum de família e a balada. Conta-nos, com seu álbum, a história de uma família recriada⁶⁶, cujos membros não se definem, necessariamente, através das relações de sangue, e que não cessa de crescer. Até os dias de hoje, o revisa e adiciona-lhe novas imagens⁶⁷. Devemos lembrar que a confecção desses álbuns de retratos foi uma prática adotada, com frequência, pelas famílias burguesas ainda no século XIX, tendo, como uma de suas principais finalidades, a construção e consolidação dos valores, da moral e dos costumes dessa classe. Moral e valores que a fotógrafa vai, pouco a pouco, solapar ao contar-nos histórias que, geralmente, se vêm excluídas desses compêndios de imagens que ajudam a tecer o fio narrativo, no qual as famílias representam-se a si mesmas como íntegras, felizes, saudáveis, solenes e, antes de tudo, sem conflito.

Por outro lado, a palavra *Balada* designa, segundo o dicionário, um tipo de “poema narrativo de assunto lendário ou fantástico, de caráter simples e melancólico, típico dos povos do Norte da Europa na época do pré-romantismo, e que tem sido livremente adotado em períodos

⁶⁶ Goldin, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*

⁶⁷ ARMSTRONG, 2000, p. 9

posteriores”⁶⁸ Na música pop, as baladas, são conhecidas como canções entoadas, em geral, num ritmo lento e é esta concepção que, provavelmente, interessa a Nan — evidencia isso o fato de ter nomeado uma de suas séries de fotografias com o título de uma conhecida canção de Lou Read chamada *I'll be your mirror*. Existe ainda uma outra definição para a palavra balada que, embora tenha, possivelmente, escapado à intenção da artista, como leitora/espectadora de sua obra, não pude desprezar (visto que participa do meu repertório): em algumas partes do Brasil é usada como gíria, significando noitada, farra.

Ainda, tocando o campo literário, devemos considerar as legendas. Textos pontuais que oferecem informações bastante específicas: nomes de pessoas, datas e lugares onde foram tomadas as fotos. Em geral, essas informações não estão evidentes nas imagens. Grande parte dos registros fotográficos mostra cenas transcorridas em ambientes internos: quartos, salas, bares, hotéis, restaurantes, museus. Mesmo quando feitas em espaços externos, não deixam claro que lugar, exatamente, é seu cenário; no máximo indicam que se trata de um jardim, uma praia, uma praça. *Stricto sensu* são mais aparentadas aos retratos que às paisagens. A indefinição desses espaços, mais a impossibilidade de aderência dos nomes próprios às imagens das pessoas às quais se referem, somada a trivialidade das situações fotografadas, permite-nos deslocar, mentalmente (imaginariamente), essas histórias através de nossa autobiografia.

Assim, Nan produz uma narrativa onde inúmeras histórias que se interceptam, se justapõem, se confrontam, se aproximam e, por fim, se afastam. De um ponto de vista formal, *A Balada* assemelha-se mais ao fluxo da memória — rememoração de fragmentos não sequenciais de um passado recente — que um relato sistemático de ocorrências diárias, as fotos que a

⁶⁸ DICIONÁRIO Aurélio Buarque de Hollanda

compõem não aparecem em ordem cronológica. Uma narrativa fragmentada que parte da experiência pessoal da artista, mas, que, no entanto, ultrapassa os limites do universo privado das suas memórias pessoais, pois toca, de viés, a história oficial, reunindo o particular e o social, o individual e o coletivo.



FIG. 8 Max with Richard, New York city, 1983



FIG. 9 Monopoly game, New York city, 1980

Em várias fotos, além das pessoas queridas e das situações vividas por elas, aparecem ícones representativos da cultura americana de massas. Não de modo enaltecedor ou como forma de apologia, mas, sobretudo, para apontar, criticamente, os problemas de uma sociedade específica. Mostra o outro lado do *american way of life*: Um grupo de amigos jogando *Monopoly* — jogo que, no Brasil, teve seu nome eufemicamente traduzido por Banco Imobiliário — cujo objetivo central é o enriquecimento de um às custas da falência dos demais; uma parede do quarto de criança onde encontram-se imagens do Homem-Aranha e do Incrível Hulck — tipos de heróis muito distintos do *Super man* — heróis angustiados, frágeis, apocalípticos surgidos em meio às tensões da guerra fria. Lembro-me da tristeza que sentia quando via David Benner, identidade civil do Incrível Hulk, caminhando solitariamente por uma estrada, abandonando,

inevitavelmente, ao fim de cada episódio do seriado televisivo, mais uma cidade como se nenhuma pudesse comportá-lo. De costas para nós, víamos sua imagem afastar-se, diminuir como se estivéssemos caminhado pelo corredor de Bruce Nauman, aquele onde vemos nossa imagem, de costas, como que em fuga de nós mesmos.

Agora, voltemos novamente a procurar, entre as fotografias de Nan, alguma outra em que vejamos mais um ícone da cultura de massas, que possa-nos ser significativo em termos críticos. Chego às últimas páginas do livro da *Balada* e encontro uma foto chamada *Nan and Brian in bed*, feita em Nova York em 1983. Nela vemos a artista deitada, mirando (não sei se com desconfiança ou tristeza) Brian, que está sentado na beirada da cama fumando um cigarro. Mas, o que mais me chama a atenção é a foto dentro da foto que aparece sobre a cabeceira da cama. Ela não aparece inteira, mas, pude reconhecê-la. Ponho-me a procurá-la, sei que está ali, algumas páginas atrás. Encontro. Nela vemos novamente retratado seu companheiro que, agora, parece nos fitar. Ao lado dele, uma TV. Nela, congelada, está a imagem de Fred Flinstone — personagem que encarna de modo emblemático o comportamento de um homem da classe média imerso numa rotina embrutecedora de trabalho, e cujo maior prazer é jogar boliche; um machão

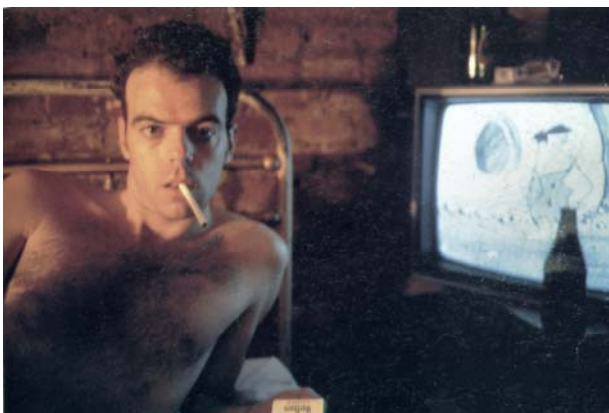


FIG. 10 *Brian with the Flinstones. NewYork , 1981*



FIG. 11 *Nan and Brian in bed. New York city, 1983*

atrapalhado, um *wise cracker*. Ao associá-lo à Brian, por quem confessou ter sido espancada, fez com que Fred — trapalhão e inocente personagem da minha infância — assim como todos aqueles valores que, comicamente, representa, fossem postos em dúvida, em descrédito e perdessem um pouco de sua graça. Numa primeira visada podemos ser levados a crer que a aparição desses e de outros signos são, em boa parte, casuais. Impressão que rapidamente se desfaz na medida em que vamos acompanhando a seqüência das fotografias da *Balada* de Nan. Em suas fotos vemos refletido o clima de desesperança que, nos anos oitenta do século passado, se instalou a partir da epidemia da AIDS, frustrando os ideais defendidos pelos movimentos de liberação sexual.

Deve-se acrescentar que estas imagens contemplam o universo *underground* nova-iorquino durante o período em que surgem os primeiros casos de AIDS; na medida em que essa síndrome começa a atingir a sociedade americana de forma indiscriminada já não é mais possível acreditar nos sonhos. A artista deixa claro, que grande parte dos membros de sua família, inclusive ela mesma, eram usuários sistemáticos de heroína, e esses, juntamente com gays (em favor da quais a artista lutou como ativista), foram os grupos que, a princípio, mais sofreram com a doença que vitimou, entre tantos, um grande número de amigos e amores de Nan.

Poderia, a partir dessas considerações, enveredar por uma análise crítica acerca do realismo, adotar uma abordagem sociológica, política, antropológica ou até mesmo psicanalítica, mas optei por tomar uma via distinta, um caminho conjectural. Prefiro tomar essa obra por aquilo que o gesto de transportar memórias pessoais para o campo das artes (visuais ou literárias) implica: uma agonia que reside na tentativa de garantir a essas lembranças algum tipo de valor, no intento de mantê-las como tesouros, mesmo que com isso transformem-se num outro tipo de tesouro (ou fetiche); mesmo que passem, assim, a valer por outros motivos que não pelo amor, —

por aquele tipo de amor teimoso que resiste até esvair-se, definitivamente, com a morte do amante. A insistência em dar continuidade à existência dessas memórias, em não permitir que fiquem confinadas à uma gaveta, baú ou escrivaninha — como aquela na qual Barthes guardou sua costela misturada a tantos outros objetos, os quais classificou como “preciosos”. Imagino que, como ele, Nan deve ter compreendido, de algum modo, a função desses *containers* de caras quinquilharias:

(...) a função de toda gaveta é de suavizar, de aclimatar a morte dos objetos, fazendo-os passar por uma espécie de lugar piedoso, de capela poeirenta onde, sob pretexto de os manter vivos, arranjamo-lhes um tempo decente de triste agonia (...).⁶⁹

Agonia a que ambos tentaram, cada um a seu modo pôr fim. Barthes o faz ao decidir por lançar, num gesto romântico, aquele seu fragmento de costela (que há muito fora alijado de seu corpo) do alto de um balcão na Rua Sarvodini ⁷⁰. Reconheceu, entretanto, tê-lo feito por ter sido incapaz de jogar um pedaço de si no lixo comum. Arremessar uma parte, por menor que fosse, desse que talvez seja o mais mítico dos ossos de um homem, — o osso que originou, segundo a crença cristã, Eva, — deve ser mesmo uma tarefa difícil, tarefa que exige cuidado para não despertar alguma maldição. Mesmo tendo arranjado um pequeno ritual para se livrar, com todo zelo e respeito, de sua costela — um ritual sem testemunhas no qual sentiu como se “dispersasse suas próprias cinzas ao vento” — não pôde deixar de prever, para esta relíquia, um destino menos reles. Menos do que aquele que teria, caso a tivesse metido na lata de lixo do prédio: certamente, escreve Barthes, ao atingir a calçada, um cão deve ter ido farejá-la ⁷¹.

⁶⁹ BARTHES, 2003, p. 75

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ibidem*

E se ele não tivesse dispensado sua costela? Onde ela estaria agora? Enterrá-la-iam com ele? Colocá-la-iam num museu destinado os homens de letras, ou será que teria parado num outro museu ou coleção qualquer, depois de ter sido arrematada num leilão? Teria sido, quem sabe, secretamente usurpada por um amigo ou amante? Ou ainda: não sabendo do que se tratava aquele fossilzinho, julgando-o por um badulaque qualquer, será que alguma arrumadeira poderia, sem cerimônia, depositá-lo junto a outros restos ignóbeis numa cesta de lixo tal como Barthes relutou em fazer?

Por sua vez, Nan Goldin tenta dar cabo do “tempo de triste agonia” ao qual estão submetidos aqueles objetos que foram destinados às gavetas, inserindo-os no circuito da arte. Ao fazer públicas as fotos de seu álbum de família, permite a incorporação desse repertório por um número crescente de pessoas, seus entes queridos instalam-se na nossa memória sentando-se ao lado dos nossos. Num certo sentido, ela conseguiu salvar os seus do esquecimento, da morte assimbólica de que nos fala Barthes no seu livro *La Chambre Claire*, mas, para isso, durante os períodos em que os fotografava, precisou recuar um pouco, privar-se da proximidade máxima e literal, aquela que se estabelece entre os corpos.

É como se a minha mão fosse uma câmara, as pessoas fotografadas olham minha máquina fotográfica como uma forma de estarem comigo. (...) O instante fotográfico, apesar da distância, é um momento de conexão emocional para mim⁷².

Um pouco como o rei Midas que tinha o poder de transformar em ouro tudo o que tocava, Nan, de posse de sua câmara, transforma, metaforicamente, todas as situações e pessoas que registra em prata, prata que permite a aparição da imagem fotográfica, que é metal precioso e em

⁷² GOLDIN, *The ballad of sexual dependency*.

nome do qual foram dizimadas várias civilizações. Midas implorou à Dionísio que o libertasse da fatídica sina que o aguardava, morrer de fome e de sede — pois tudo o que tocava seu corpo transformava-se em ouro, inclusive a água e os alimentos. Nan, segundo minhas fantasias, devia acreditar que tudo o que não fotografasse acabaria por perder-se, ou pior, seria como se nunca tivesse existido. Embora diga que, “apesar da distância, o instante fotográfico seja um momento de conexão emocional” para si, ela deve ter, um dia, lamentado involuntariamente, não ter estado realmente ao lado da pessoa fotografada. Um tipo de arrependimento desarrazoado — que aparece como um lampejo nos momentos de dor e saudade — por cada afago que deixamos de trocar, pela excessiva concentração devotada àquele visor, onde as pessoas que amamos aparecem pequeninas.

Não consigo parar de pensar no conto *A aventura de um fotógrafo* de Calvino, cujo personagem central, Antonino Paraggi, sente-se isolado, primeiramente por ser um não-fotógrafo e, depois, por ser um fotógrafo compulsivo. Ele, que tece inúmeras conjecturas, algumas quase filosóficas, em torno da fotografia, nota:

(...) no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se nunca tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida.⁷³

Por isso Antonino critica o fato de algumas pessoas considerarem o instantâneo mais “verdadeiro” do que um retrato posado. Uma vida vivida para ser fotografada é tão calculada, tão postiça como as poses que as pessoas assumem para configurarem o personagem que desejam representar diante da câmara fotográfica, numa demorada sessão de retratos. Infere-se daí que era

⁷³ CALVINO, 1992, p.54

preciso voltar à maneira dos fotógrafos do século XIX em que a imagem revelava as atitudes representativas da classe social e do caráter de seu modelo. É o que transparece nas fotos de Nan.



FIG. 12 *The Parents at a French restaurant, Cambridge, Mass. 1985.*



FIG. 13 *Nan Goldin. The Duke and Duchess of Windsor, Coney Island Wax Museum, 1981.*

A foto de seus pais num restaurante francês revela distinção, a dos bonecos de cera do duque e da duquesa de Windsor, altivez — como aquela conferida aos políticos ao serem fotografados, levemente, de baixo para cima. Há outras menos pomposas, mais duras, como aquela em que Nan nos fita com o rosto machucado e que bem poderia ser uma foto do instituto médico legal.



FIG. 14 *Nan one month after being battered, 1984*

Segundo a artista, as imagens contidas na *Balada* foram obtidas a partir de experiências reais da sua vida, mas nunca disse que não foram posadas. O comprometimento afetivo assumido pela fotógrafa, é análogo à postura adotada por aqueles guardiões dos álbuns de família, que tentam manter vivas e atualizadas as lembranças das pessoas queridas, conservando o elo imaginário que liga o nome e a imagem. Ao utilizar uma prática comum, acaba por envolver-nos nesse processo que é a confecção e a apreciação dos álbuns de família, tipo de ritual ao qual também Marcel Proust fora, em seu tempo, afeito.

Foi num livro escrito pelo fotógrafo húngaro Brassai que descobri o amor de Proust por fotografias — objetos que perseguiu e colecionou durante todo curso de sua vida formando um verdadeiro tesouro fotográfico ⁷⁴. Mais uma vez vejo-me compelida a recorrer àquele “lugar piedoso (ou capela poeirenta)” onde Barthes dizia guardar, além do seu pedaço de costela, “velhas chaves, um boletim escolar, o carnê de baile nacarado e o porta-cartões de tafetá rosa de sua avó B.”⁷⁵. Sim, volto a remexer mais algumas gavetas, mas agora em busca de outras preciosidades, as de Proust.

Através de um depoimento, citado por Brassai, de Céleste Albaret (que cuidou de Marcel nos últimos anos de sua vida), deparei-me com o rol dos objetos que constituíam as gavetas da cômoda na qual Proust guardava, em seu quarto, sem fazer distinção, “a fotografia de sua mãe e de outros, retratos de mulheres que ele conheceu, e às vezes admirou, e algumas jóias”. Ela lembra ainda, que nem toda sua coleção de fotografias ficava confinada, algumas fotos “eram colocadas mais à vista, sobre um móvel chinês, onde ele guardava seu dinheiro e sua papelada bancária” ⁷⁶. Ao agrupar, sem estabelecer nenhum tipo de hierarquia, num mesmo lugar, suas

⁷⁴ BRASSAI, 2005, p.44

⁷⁵ BARTHES, 2003, p. 75

⁷⁶ BRASSAI, 2005, p. 30 *Et seq.*

jóias, seu dinheiro e suas fotografias, fica claro que atribuía a esses objetos o mesmo peso, o mesmo valor: o de tesouros. Tesouros que gostava de ter sempre ao alcance das mãos para que mais facilmente pudesse tocá-los, revisitá-los procedendo ao eterno desempacotamento de fotografias no qual, com freqüência, se empenhava a cada vez em que recebia a visita de uma pessoa amiga ⁷⁷.

De súbito, me vêm à lembrança um cômodo mal iluminado onde, sobre o chão coberto de papéis rasgados, encontravam-se caixas abertas à força e algumas pilhas de livros ainda em desordem; o ar, espesso de tanta poeira, recendia um odor de madeira. Tento visualizar, — todas as vezes em que tive que empacotar e desempacotar meus livros (ou minhas fotografias) — essa imagem. Sem sucesso, acabo por reencontrá-la na voz de Benjamin. A biblioteca desmontada é a dele, não a minha — embora a lembre com tanto vigor.

Nas páginas que reúnem alguns textos do autor, encontro aquele no qual o ambiente, momentaneamente tomado por meu, é descrito. Seu título, *Desempacotando minha Biblioteca*, poderia, por si só, indicar a causa para o desencadeamento dessa lembrança involuntária, mas não seria tudo. Ao correr os olhos mais uma vez sobre o texto vejo que o principal motivo está anunciado no seu subtítulo: “um discurso sobre o colecionador”. Especificamente, trata-se de uma relação desse tipo a que tem com seus pertences: segundo Benjamin é “uma idéia sobre a arte de colecionar mais do que sobre a coleção em si” ⁷⁸. É justamente nesse aspecto que encontro um ponto comum com o texto de Brassã, o ponto a partir do qual me foi dado ver estender-se a ponte que me trouxe o ambiente desenhado por Benjamin à memória.

⁷⁷ *Ibidem*, p.30

⁷⁸ BENJAMIN, 1995, v.2 p.227

Brassaï fala *sobre* um colecionador: Poust. Elenca, assim, uma série de depoimentos, trechos de correspondências, passagens de *La Recherche* e de outros textos do autor, para demonstrar o extremo interesse deste por fotografias. Revela-nos, ainda, as estratégias que ele empregava para conseguir aquelas que ardorosamente desejava. Em geral, as conquistas fotográficas de Proust começavam com um apelo sutil, com a oferta do próprio retrato sugerindo uma troca de fotografias. Quando não era prontamente retribuído, passava a uma abordagem mais direta — solicitando, claramente, o objeto desejado — não hesitava, caso fosse preciso, em insistir no pedido. Assim, o encontro com cada pessoa era — para Proust — algo além do prazer de uma determinada companhia, da possibilidade de um flerte, de uma boa conversa ou até de uma discórdia. Cada encontro para ele convertia-se, não raramente, numa oportunidade para a aquisição de mais um item para a sua coleção.

As histórias relatadas por Brassaï acabam por deflagrar o duplo sentido da paixão que Proust nutria por esses objetos de papel. Para ele uma foto não era só objeto de culto e de afeto, mas um objeto teórico, ao qual recorria tanto para (re)compor seus personagens⁷⁹, como para tomar-lhe emprestado termos e conceitos que pudessem ajudá-lo a designar e configurar sua escrita⁸⁰. Não é à toa que na introdução do livro, Brassaï refere-se à *La Recherche* como sendo uma “gigantesca fotografia” e, ao corpo de seu autor como “uma placa ultra-sensível”.

Benjamin, por outro lado, vale-se em sua experiência particular, de um momento exemplar de sua aventura como colecionador: quando, após dois anos apartado de sua biblioteca, começa a desencaixotá-la com o intuito de devolver-lhe, não apenas a ordem, mas, sobretudo, a visibilidade. Em *Desempacotando minha Biblioteca* conta algumas de suas empreitadas, nem

⁷⁹ BRASSAÏ, 2005, p.44

⁸⁰ Cf. BRASSAÏ.

sempre bem sucedidas, à cata de novos exemplares para sua coleção. Apresenta-nos assim diversos modos pelos quais podemos adquirir livros e tudo o que deve ser considerado nessas ocasiões. Mostra-nos que sentia, por seus livros, aquele mesmo tipo de paixão, a um só tempo, afetiva e teórica, que Proust nutria por suas fotografias. Nota que esse sentimento não deve ser contingente, mas uma condição indispensável a todo colecionador, pelo menos àquele que designa como autêntico:

Naturalmente, sua existência [a do colecionador] está sujeita a muitas outras coisas: (...) a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário do seu destino⁸¹.

Completa dizendo que “tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado torna-se alicerce, pedestal, desfecho de seus pertences”: a partir de cada minucioso detalhe referente aos objetos, o colecionador, entrevê a configuração de uma espécie de “enciclopédia mágica”. Assim, Benjamin diz que cada livro de sua biblioteca, traz consigo informações não apenas sobre sua época, seus donos anteriores, sua forma, sua região, etc, mas indica, não obstante, detalhes sobre todo o contexto que envolveu sua aquisição. Cada objeto deve valer, a partir daí, não mais exclusivamente por seus atributos “originais”, pela sua capacidade de representar o passado no qual surgiu, mas, também, conforme os contextos de suas diversas atualizações; os objetos passam a ter valor pelo caminho percorrido por eles até “encontrarem seu verdadeiro dono”⁸², até alojarem-se, livremente, por fim, numa das estantes daquele a quem se destinavam, ao autêntico colecionador⁸³.

⁸¹ BENJAMIN, 1995, v. 2 p.228

⁸² *Ibidem*, p.228 *Et seq.*

⁸³ *Ibidem*, p.232

Na medida em que escrevo sobre a importância que o colecionador confere à trajetória de um objeto até que este ingresse na sua coleção e de como cada um deles suscita-lhe histórias, que vão cruzando-se a outras histórias que evocam desejo por outros objetos, que podem estar ou não entre os seus pertences; vejo como os dois caminhos, — o da escrita e o do colecionar — são formados por saltos, falhas, abismos, desvios, interrupções, retornos, buscas sem fim.

Num desses saltos, sou remetida à um cenário cheio de caixas espalhadas no chão de madeira e de um cheiro de poeira no ar. Não estou mais naquele cômodo fechado. Agora, vejo-me num ambiente bem mais amplo cujas paredes são feitas de vidros e espelhos. Pelas divisórias translúcidas vejo entrar a noite e sair o dia, pelo espelho, vejo a lagoa transformar-se num precipício negro. Assim como Benjamin, atravessei do meio-dia até à meia-noite acordada, depois, vi, novamente, voltar a ser dia no Museu da Pampulha e a lagoa transformou-se num espelho turvo.

Lá, depois de desempacotarmos os exemplares que participariam da *Bibliotheca* de Rosângela Rennó, constatei, para meu espanto, que nela abrigavam-se, não como exceção, mas como regra, exclusivamente, aquelas “criaturas das regiões fronteiriças” que, de que acordo com Benjamin, participam de toda biblioteca viva. Esses seres correspondem, para ele, a tudo aquilo que, embora contenha interesse e representatividade nas coleções de livros, pertence a uma espécie de limbo como é o caso “dos álbuns de figurinhas e de família, cadernos de autógrafos, textos religiosos, folhetos, prospectos, fac-símiles de manuscritos, cópias datilografadas de livros impossíveis de achar”⁸⁴. Rennó acrescenta a essa lista, outras tantas “criaturas”: fotografias avulsas enroladas por fitas, carrosséis e caixas de slides, álbuns fotográficos de viagens, casamentos e, até mesmo, alguns outros que permaneceram vazios, não sei bem se por puro

⁸⁴ BENJAMIN, 1995, v.2 p.234

esquecimento ou por falta da ocasião que lhes desse propósito. Comprados em sebos, *brechós*, feiras esses seres limítrofes multiplicaram-se e apinharam, durante dez anos, o atelier da artista-colecionadora, que também passou a receber doações (não sei se espontâneas ou induzidas pela artista através de alguma estratégia proustiana) de amigos e conhecidos.

Dentre suas conquistas selecionou quatrocentas imagens que considerou como “a enumeração razoável das imagens que se perderam ao longo do século passado”⁸⁵ e com elas confeccionou um livro chamado, também, *Bibliotheca*.



FIG. 15 Rosângela Rennó. *Bibliotheca*, 2003 (vista da instalação no CCBB do Rio de Janeiro).

As demais foram colocadas em vitrines, que foram montadas de modo a impedir-nos o contato, — como aquelas que, em alguns museus vemos guardados, postumamente, objetos

⁸⁵ MELENDI, 2003

peçoais de um artista, um escritor, um clérigo, um barão ou ainda os pertences de alguém que, mesmo sem ostentar título algum, represente uma parcela, ainda que ínfima, dos costumes e dos utensílios de uma determinada época. É importante ressaltar que cada vitrine — cuja superfície⁸⁶ exibe, tão somente, imagens dos álbuns e dos carrosséis de *slides* que contém — foi hermeticamente fechada. Os álbuns e carrosséis tiveram suas páginas e *slides* colados e, com eles, suas imagens foram para sempre vedadas ao nosso olhar.



FIG. 16 *Bibliotheca*, 2002 (detalhe vitrine)



FIG. 17 *Bibliotheca*, 2002 (detalhe vitrine)

Talvez, se não tivesse sido, pessoalmente, cúmplice de tal interdição, ainda cultivasse a esperança secreta de, nas vitrines, os álbuns estarem apenas fechados, prontos para serem abertos a qualquer momento. Ainda recordo a montagem das vitrines... Uma a uma íamos⁸⁷ colando as páginas dos álbuns de família, viagem, casamento. O cheiro plástico do silicone misturado àquele odor que somente os papéis velhos possuem criava uma atmosfera estranha; um tempo indefinido. Fomos as últimas pessoas a verem aquelas imagens. Confesso que por vezes sentia

⁸⁶ Ver FIG. 15, 16 e 17

⁸⁷ Fabrício Cavalcanti, Juliana Mafra, Marilá Dardot e eu.

uma vontade enorme de roubar algumas das fotografias — que nunca consegui descobrir se eram realmente belas, ou se foi o desgaste do tempo que as tornaram mágicas, quase míticas.

Não cometi o delito e não foi por decisão moral. Foi, simplesmente, porque na *Bibliotheca* de Rennó aquelas imagens já estavam salvas. Não quis ser redundante. Contentei-me em vê-las numa coleção que não era minha, apresentadas através das fichas nas quais cada grupo de imagens foi detalhadamente descrito por outra pessoa (Rennó); para integrar um arquivo ordenado segundo critérios que eu não definira. Embora nada disso me pertencesse ou dependesse de determinações pessoais minhas, podia enxergar algo de meu ali, não à-toa Rosângela observa:

Quando exponho o texto, obrigo o espectador a ler. Ele compreende o conteúdo e constrói sua própria imagem. De certa maneira ele destrói o texto que acabou de ler no momento em que constrói uma imagem mental.⁸⁸

O ocultamento das imagens é pago com o surgimento do texto. É da dialética entre esses dois pólos que podemos ver emergir, com mais clareza, a participação do espectador. As experiências e situações que vemos nas fotografias, em geral, são mais ou menos similares (mesmo pertencendo originalmente a um passado distante) e é justamente por isso que o espectador é capaz de, ao adentrar o universo da *Bibliotheca* de Rennó, reconstituí-las mentalmente. Não só as imagens, mas trechos do filme de sua existência também são, por um instante, recuperados por pequenas irrupções de *memória involuntária*.

Até aqui vemos muitas similitudes da coleção de Rennó com as de Benjamin e Proust. Entretanto há um aspecto que considero crucialmente distinto: a *Bibliotheca* de Rosângela é uma coleção que se completou, não porque perdeu seu agente, mas porque a artista determinou-lhe,

⁸⁸ RENNÓ, 2003, p.11

previamente, um limite: cem conjuntos de fotografias, entre álbuns e caixas de *slide*. Cem realmente parece um número pleno como, se a partir dele, tudo o que possa se dar não fosse mais do que repetições, analogias, redundâncias.

Ao confrontarmos a atitude da artista com a do “autêntico colecionador”, preconizado por Walter Benjamin, poderíamos, facilmente, incorrer num equívoco: Se considerarmos que esse ser é definido, entre outras coisas, como aquele que busca, constantemente, mais uma peça para seu sempre incompleto conjunto de objetos (que são, para ele, sempre irredutíveis, indispensáveis e plenos) e sem o qual o fenômeno de colecionar perde o sentido, seria possível pensarmos em Rosângela Rennó como uma autêntica colecionadora? A resposta a essa pergunta pode ser sim, talvez, ou, às vezes, mas, de modo algum, uma negativa.

Sugiro que não nos precipitemos e deixemos o desenvolvimento e a conclusão desse assunto para outro momento. Por ora, basta-nos prosseguir pensando sobre a busca constante de um colecionador por tesouros com os quais possa animar sua coleção e sobre o fato de que esta só se completa, ou melhor, torna-se, como o grande vidro de Duchamp, definitivamente inacabada, com a morte ou debilitação de seu agente (o colecionador).

Assim, ao mostrar sua *bibliotheca* como uma coleção de tamanho definido, será que Rosângela, mesmo sem intenção, não estaria ficcionalizando sua própria morte (pelo menos como colecionadora)? Ou será que estaria, nesse caso, apenas a se comportar como uma bibliotecária ou uma museóloga que tem por objetivo classificar e relocar imagens — segundo critérios específicos ou arbitrários — que perderam seu lugar (e seu sentido) no contexto da vida privada? Será que antes de ser fruto do colecionismo, a *Bibliotheca*, não seria uma encenação? Mais especificamente, não seria uma forma de Rennó apresentar-nos uma ficção ou um estudo

sobre o colecionador, a coleção, os modos e as implicações contidas no ato de colecionar, podendo ser, inclusive, uma espécie de representação da sua própria prática como colecionadora?

Seja como for, vejo Rosângela, como uma daquelas figuras inquietas e desconfiadas, sempre a perscrutar sobre o valor das coisas e das imagens, testando-lhes os limites e as possibilidades de sua existência e sua duração como preciosidades. Ela anda como quem descobriu um segredo, — será que contado por Benjamin e por Proust? — segredo, imagino eu, que Nan Goldin não desvendou ainda: para se tratar de memória há que se considerar o esquecimento. Rennó já não fotografa mais. Não só porque considera que já existem no mundo imagens demais, mas, talvez, porque aprendeu a percorrer os arco-íris ao contrário: cada fotografia, slide, negativo perdido que acha pelo caminho, converte-se num encontro com um tesouro a partir do qual vê, com olhos maravilhados, prolongar-se, até o horizonte, um interminável arco-íris.

Na foto, o outro

A Fotografia é o advento de mim mesmo como outro:
uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.⁸⁹

BARTHES

Ou somos, todos os
Eu que estive aqui ou estiveram,
Uma série de contas-entes ligadas por um fio memória,
Uma série de sonhos de mim de alguém de fora de mim?

ÁLVARO DE CAMPOS

As freiras não: posavam diante da objetiva como se o
rosto já não lhes pertencesse, e daquele modo saíam
perfeitas.

CALVINO

I

Certo dia, no balcão de atendimento de uma gráfica, vi uma pilha de convites decorados com ornamentos estilo *Art Nouveau* cuja parte externa exibia uma fotografia preto-branco de uma mulher jovem e muito bonita — embora sua beleza não remetesse aos padrões contemporâneos. Fiquei olhando aqueles convites enquanto aguardava ser atendida. Imaginei que poderiam ter sido confeccionados para uma festa temática dos anos vinte; segundo essa hipótese a imagem poderia ser de uma atriz do cinema mudo que eu não conhecia, ou então, de uma antepassada de quem estava realizando a festa, por fim, cheguei a pensar que poderia ser, simplesmente, uma imagem, colhida ao acaso, na *internet*.

Ao perceber que eu olhava atentamente os convites, uma funcionária a quem eu já conhecia me disse: — Se está curiosa, pegue um e veja! Para a minha surpresa, a foto era de uma

⁸⁹ BARTHES, 1984, p.25.

mulher que estava comemorando seu aniversário. “Dona Lilita convida os amigos e familiares para um chá em comemoração pelas suas cem primaveras. Pedimos o favor de não comentarem a idade com a aniversariante”. Depois disso seguiam as indicações de data, hora e endereço onde seria realizado o chá. Fiquei ainda, por alguns segundos, com aquele cartão nas mãos, antes de fechá-lo; foi quando ouvi novamente a voz funcionária anunciar que a centenária mulher usava essa mesma fotografia para toda e qualquer ocasião, inclusive para documentos e que, além disso, há muitos anos não se olhava, em hipótese alguma, ao espelho.

A imagem que essa senhora deliberadamente escolheu para lembrar-se de si mesma é a daquela foto em que aparece bela e jovem e, portanto, a imagem de seu rosto envelhecido e de seus cabelos brancos é, para ela, alheia e assim pretende que permaneça: “favor não comentar a idade com a aniversariante”. Mas, como disfarçar a fraqueza dos ossos, a flacidez da carne, as marcas do tempo estampadas nos pés e nas mãos? Como ignorar os fios de cabelos brancos que sobram agarrados na escova depois de pentear-se? Talvez já não enxergue muito bem.

Dona Lilita morrerá (se é que ainda vive) e, provavelmente, seus familiares usarão, por respeito, esse mesmo retrato para confeccionarem aqueles impressos que em geral são distribuídos nas missas de sétimo-dia. Pode ser que alguns amigos e familiares guardem essa lembrança fúnebre, nem que seja pelo simples fato de, no futuro, exibi-la como curiosidade (mesmo com os atuais avanços da medicina, ainda é muito raro alguém chegar a idade tão avançada). Imagino que passados alguns anos após o seu falecimento, D. Lilita terá finalmente sua imagem redimida na, e pela, memória daqueles que não a conheceram em vida e que por isso não poderão, assim como eu não posso, lembrar-se do seu corpo com as rugas que o tempo impingiu-lhe, mas apenas como a eterna jovem de um tempo remoto.

II

Esse tipo de preocupação com as imagens fotográficas em que aparecemos não é rara. Eu mesma não gosto da maior parte dos retratos que “fazem de mim” — confesso que tal insatisfação leva-me até mesmo a esconder alguns deles e, em casos de repúdio extremo, a destruir outros tantos. Sei que não sou a única pessoa a atentar contra as próprias fotos e que exemplificar isso é inútil, o melhor é tentar procurar uma explicação plausível para isso. Encontro em Barthes. Em *A câmara clara* ele diz da sua relação com a própria imagem e do desconforto que sente desde o momento em que posa diante de uma objetiva, — instante em que ele começa a se sentir despossuído de si — até o momento em que, finalmente, ao mirar sua imagem se vê (se sente) “transformado em objeto de museu”. Assim, o autor observa que o retrato é uma foto que se encontra “num campo cerrado de forças” (daí o seu incomodo), onde “quatro imaginários se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam”, segundo ele:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.⁹⁰

Por isso, Barthes diz que, todas as vezes em que se faz fotografar, acaba por ser tocado por uma sensação de “inautenticidade”⁹¹. Isso acontece porque, ao ser fotografado, ele não se sente “nem sujeito nem objeto, mas um sujeito que se sente tornar-se objeto, alguém que vive uma microexperiência de morte, um espectro”⁹². É que o conhecimento de estar sendo fotografado provoca uma espécie de consciência do tempo, a noção de que um dado instante está

⁹⁰ BARTHES, 1984, p. 27

⁹¹ *Ibidem*, p.26

⁹² *Ibidem*, p.27

sendo deixado para trás e que não há nada o que se possa fazer. Barthes lembra que os gregos entravam na Morte andando para trás e, assim, o que tinham diante de si era o passado⁹³ — justamente o que acontece quando vejo uma fotografia em que apareço: olho para a marca de uma existência passada onde me vejo, “fora de mim”, afastando-me de mim.

Mesmo que a fotografia tenha começado historicamente, de acordo com Barthes, “como uma arte da Pessoa: de sua identidade, de seu caráter civil, do que se poderia chamar o quanto-a-si do corpo”⁹⁴, o que ela fez, no fundo (ou raso), foi provar que o indivíduo está submetido ao uso que os outros fazem de sua imagem, ou melhor dizendo, da imagem que fazem dele:

(...) quando me descubro produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros — o Outro — desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade, um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis⁹⁵.

Sabemos que essas trucagens feitas à nossa revelia muitas vezes são feitas, inclusive, contra as intenções do próprio fotógrafo. Daí a pergunta de Barthes: — “A quem pertence a foto? ao sujeito (fotografado)? Ao fotógrafo? A própria paisagem não passa de uma espécie de empréstimo feito junto ao proprietário do terreno” ? De minha parte, arriscaria dizer que seja ela de quem for, ela pertence sempre a um Outro; porque jamais poderei saber o que a sociedade faz ou fará da minha foto, o que nela lê ou um dia há de ler⁹⁶.

Quem sabe é por isso que, na maior parte das vezes, meus retratos não me agradam? Talvez porque não correspondam à imagem mental que tenho de mim. Tampouco os meus autorretratos fotográficos me agradam: estou bem mais acostumada à minha imagem no espelho (e

⁹³ BARTHES, 1984, P. 106

⁹⁴ *Ibidem*, p.118 *Et seq.*

⁹⁵ *Ibidem*, p.28 *Et seq.*

⁹⁶ *Ibidem*

creio que com grande parte das pessoas isso também sucede). É como se as fotos em que apareço fossem imagens que não me pertencem, porque não coincidem com a *minha* auto-imagem, com a memória que tenho de meu rosto. Atribuo essa sensação, fundamentalmente, a dois fatores, a duas particularidades das imagens especulares: diante do espelho me vejo sempre em movimento (por mínimo que seja) e invertida em relação a como os outros me vêem.

Por muito que a fotografia tenha se popularizado, a imagem que vemos de nós mesmo, mais corriqueiramente, é a especular. O que faz, de certo modo, sentirmo-nos despossuídos de nossa própria imagem fotográfica, que pertence, metaforicamente, a um *outro* (olhar), ao olhar de um outro que nos vê (e claro nos lembra) invertidos em relação a imagem que enxergamos no espelho. Por isso nas fotografias em que o *Outro* aparece, é que vejo se sobrepõem, mais freqüentemente, as imagens fotográfica e mental. Uma questão de como se vê e se lembra de si mesmo e do outro.

Daí a tradição persa (e também afegã e paquistã) do Espelho dos noivos, chamado *Ayin-y Bibi Maryam* (o Espelho de Nossa Senhora Maria) usado para abençoar o primeiro encontro entre o marido e a esposa. Nesse ritual, os noivos entram num quarto por duas portas opostas e, antes de se olharem diretamente, miram-se, de viés, por um espelho colocado no fundo do cômodo. Segundo essa crença, isso faz com que os noivos encontrem-se como no Paraíso, “vendo os seus rostos corrigidos (o olho direito à direita) e não invertidos como neste mundo”⁹⁷.

Aqui, o que ocorre, segundo minha hipótese, é que os noivos vêem-se, um ao outro, segundo suas respectivas imagens mentais (seria isso o paraíso?): é como se os recém-casados fossem apresentados num outro plano, no plano do imaginário (particular), segundo a imagem

⁹⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 396

que cada um tem de si mesmo. Ficcionalmente, é como se um penetrasse dentro do outro, é como se estivesse vendo o outro com os olhos dele mesmo, é como torná-lo, através de um jogo de olhares, um pouco eu, ou melhor, um pouco como eu para mim.

Nunca compreendi por que alguns namorados me presenteavam com fotos que faziam de mim. Agora, penso esse gesto como uma versão negativa do espelho dos noivos e sinto por não ter retribuído o presente para que assim a tradição se cumprisse. O que me escapava, o que eu não entendia, é que, com esse gesto, o que me ofertavam não era simplesmente uma imagem (a minha), mas um olhar (o deles); a minha foto não era uma representação ou uma idealização que faziam de mim mas, antes, a sombra do instante em que estivemos juntos.

Algumas fotos são capazes de lançar-nos para além daquilo que elas dão a ver, nesse caso o que entra em questão não é apenas o que nela está enquadrado, mas o campo cego que estas imagens possuem: um lugar onde aquilo que aparece na foto continua a existir, a viver, — o imaginário. Barthes acrescenta que o responsável pela existência desse campo cego seria o *punctum* — que ele define, dentre outras coisas, como o “extracampo sutil da fotografia”⁹⁸.

Devemos ressaltar que, para o autor, o que justifica e fundamenta a fotografia é algo exterior, é algo alheio a ela, são os elementos outros que, através do imaginário do espectador, lhe serão adicionados. O que importa para ele, na foto, é que, sendo o objeto-foto a “prova existencial daquilo que foi”, mas nada além disso — engendra uma série de equívocos misturando a “verdade” com a “realidade” e o “vivo” com o “real” termos que não são, de modo algum, sinônimos.⁹⁹ Por isso é que o autor a distingue de todas as outras imagens: pois só a fotografia é, ao mesmo tempo, imagem de alguém (ou de algo) e o atestado inegável de sua presença física em um determinado espaço-tempo.

⁹⁸ BARTHES, 1984, p. 85- 91

⁹⁹ *Ibidem*, p.118

III

Nessa concepção da fotografia como marca, como vestígio do real, a abordagem da fotografia é mais do que uma forma de (re)produção técnica da imagem, ela é um índice — diria Rosalind Krauss e Philippe Dubois —, um signo dêítico — diria Barthes. Eis de onde surge o caráter inominável da fotografia que a torna inclassificável e ao mesmo tempo tão ligada ao imaginário: ela é um signo que, antes de tudo, mostra que aponta ao invés de oferecer uma designação simbólica ou conceitual.

Embora não tenha formulado em termos semiológicos ou lingüísticos sua hipótese, Benjamin, ainda no início do século XX, pensou a fotografia como resíduo, como ruína do real. Devemos lembrar aqui como esse autor define o conceito de aura: “uma trama singular de espaço e de tempo: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esteja”¹⁰⁰; e é justamente a presença da aura o que impede, que numa imagem ou objeto, o seu valor de exibição suplante, definitivamente, o seu valor de culto — especialmente no caso do retrato fotográfico. Benjamin atribui a peculiaridade da fotografia ao fato de que diante dela:

O observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível onde o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás.¹⁰¹

Isso não é tão diverso do que Barthes encontrou de específico na fotografia e, de certo modo, a sua teoria sobre esse tipo de imagem desenvolveu-se a partir desse procedimento: era essa *centelha* que ele procurava nas fotos de sua mãe e que pôde identificar naquela do jardim de

¹⁰⁰ BENJAMIN, 1985, v. 1 p.101

¹⁰¹ *Ibidem*, p.94

inverno. Arriscaria ir ainda mais longe dentro desse quadro de afinidades que creio existir entre Barthes e Benjamin. Em seu livro, *A câmara clara*, Barthes acaba por realizar — voluntariamente ou não — a ampliação e o desdobramento do conceito benjaminiano de aura. Tratar o tempo como *punctum*¹⁰² e o afeto como o “irredutível da fotografia”¹⁰³ — para ele, esse seria o único aspecto a que se pode reduzir uma fotografia —, não colocaria esse autor dentro de uma investigação que aprofunda — como ele mesmo diz “não como uma *teses*, mas como uma ferida” — a questão da aura na fotografia lançada por Walter Benjamin? Indagar a fotografia pelo viés do amor e da morte não seria o mesmo que indagá-la do ponto de vista do “culto da saudade consagrado aos amores ausentes ou aos defuntos”¹⁰⁴ de que nos fala Benjamin?

Ainda há um aspecto pelo qual podemos aproximar esses dois autores. Se Walter Benjamin, no seu texto “Infância em Berlim”, fala que “a saudade que nele desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de sua infância, e o que busca nele, na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro”¹⁰⁵. Barthes irá encontrar na “foto do jardim de inverno”, sua mãe por inteiro.

E é essa integridade que ele (Barthes) tenta preservar ao recusar-nos a visão dessa foto: em termos benjaminianos, o autor vai tentar garantir, desta forma, que seu mais precioso tesouro não seja reduzido ao valor de exibição, mantendo-a como um objeto culto privado — afinal, “o que importa nas imagens destinadas a esse fim”, de acordo com Benjamin, “é que elas existam, e não que sejam vistas”¹⁰⁶; para Barthes o que importa, não é que essas fotos simplesmente existam, mas que existam para alguém que lhes dê sentido.

¹⁰² BARTHES, 1984, cap.39 p.141 – p.144

¹⁰³ *Ibidem*, p.38

¹⁰⁴ BENJAMIN, 1985, v. 1 p. 174

¹⁰⁵ BENJAMIN, 1994, v. 2 p. 105

¹⁰⁶ BENJAMIN, 1985, v.1 p. 173

Assim, o que preocupa Barthes não é a destruição ou a preservação da existência material de uma determinada foto, mas antes, o desaparecimento daquilo que a anima, o que retira seu peso e sua mortificante imobilidade, o amor. O fim do amor como tesouro é uma preocupação de ordem ética, pois corresponde senão ao fim, pelo menos a um declínio do culto da saudade. Isso poderia ser visto como um sintoma de uma sociedade que, — não mais podendo conceber, afetiva ou simbolicamente, a duração¹⁰⁷ — acaba supervalorizando o instante, o atual, o efêmero promovendo o valor de exibição em detrimento do valor de culto e daí advir a “intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica”¹⁰⁸.

Barthes salva sua mãe dessa morte através da sua escrita. Ele não escreve sobre a imagem de sua mãe, mas antes, sobre o amor que sentia por ela. Ele não quer transformá-la numa imagem, num objeto, ou em um ser morto, mas torná-la de algum modo (e o amor que sentia por ela), memorável para nós leitores. Cada vez que leio *A câmara clara*, ou me recordo desse livro, sinto-me atravessada pela saudade e pela ternura com que Barthes refere a sua mãe, — imagino que enquanto houver pessoas que se sintam afetadas por isso, o amor como valor (que Barthes tanto prezava) estará livre do esquecimento.

Se Barthes ocultou a foto de sua mãe no jardim de inverno, foi porque não poderíamos jamais compreender a força daquela imagem (já que não tivemos a oportunidade de conhecer, ou melhor, de amar sua mãe); jamais seríamos feridos por aquilo que atingiu a Barthes (e que talvez só a ele pudesse ferir): o *punctum* daquela imagem, imperceptível para nós, tornaria a foto e, de viés sua mãe, um ser qualquer, uma simples criança. O que irá distinguir uma foto das tantas outras existentes é o modo com que cada um de nós é afetado pelo “isso” para que ela aponta, e assim, o autor coloca o essencial da fotografia fora dela: no instante passado necessariamente

¹⁰⁷ BARTHES, 1984, p. 140

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.138

concreto do seu referente, e no imaginário de quem irá, posteriormente, atualizá-la. O que está em jogo aqui é, por assim dizer, a efemeridade da vida simbólica de uma determinada imagem fotográfica — pois ela depende de que haja alguém ou um grupo de pessoas que se interessem por ela, que desejem mantê-la física e simbolicamente.

É a iminência do esquecimento do referente que faz com que muitos de nós escrevamos, no verso das fotos nomes, datas, dedicatórias, e que nas fotografias de grupos destaquemos, com um círculo ou com uma seta, o rosto de quem desejamos arrancar da multidão. No entanto, o que essas pálidas tentativas de fazermos a legenda aderir à imagem e, de viés, ao seu referente denotam é uma necessidade de criar uma distinção e, também, uma forma de apropriação discursiva da fotografia. Susan Sontag destaca no seu livro *Diante da dor dos outros*, como as legendas, usadas para contextualizar uma foto podem igualmente ser usadas para deturpá-las. Ela exemplifica contando que quando houve a guerra entre a Sérvia e a Croácia, os serviços de propaganda de cada um dos lados utilizou a mesma foto para insuflar revolta e indignação na população contra o respectivo inimigo. O que essa foto mostrava eram corpos de crianças mortas durante o bombardeio de um povoado (que talvez não seja nem Sérvio, nem Croata)¹⁰⁹.

Basta observar atentamente uma foto destituída desse texto pontual, — de preferência, uma foto antiga — para rapidamente sermos tentados a fabular sobre ela. É porque a foto é uma imagem da ordem do real¹¹⁰ (não da verdade) é que ela acaba gerando em torno de si literatura. Como bem comenta Barthes em sua *Aula*, embora o real seja irrepresentável, “é porque os homens querem constantemente representá-lo que há uma história da literatura”¹¹¹; assim tudo que pode ser decodificado como o vestígio de uma presença, — pinturas rupestres, pedras

¹⁰⁹ SONTAG, 2003, p.14

¹¹⁰ Cf. BARTHES, 1984, p. 127- 132

¹¹¹ BARTHES, 1978, p.22

talhadas, pegadas, fósseis, monumentos, artefatos, impressões digitais e também a fotografia — tende a despertar o desejo de encontrar e alinhar esses elementos díspares. Esse desejo é, antes de tudo, um afã de (re)constituir uma narrativa, uma história de sua origem, que sendo engendrada e engendrando, ao mesmo tempo, rastros encontrados mundo afora, nos reenvia a um dos temas pertinentes ao século XIX, a identidade. No entanto, o que a fotografia provoca é não a afirmação, mas, ao contrário, uma desestabilização das afirmações identitárias e de posse, — e faz vacilar justamente o que, a princípio, acreditou-se que ela pudesse estabelecer, ou fixar: a singularidade do sujeito, sua identidade.

IV

Eis que esbarramos numa das principais questões das obras de dois artistas que muito me interessam, Christian Boltanski e Rosângela Rennó: a constituição da identidade como ficção. Ambos irão explorar até à exaustão esse distúrbio (de posse e de identidade) que, como bem observou Barthes, a difusão da fotografia acabou por revelar. Ambos utilizam em suas respectivas obras centenas e mais centenas de fotografias que foram descartadas pela sociedade, destinadas ao lixo, aos *brechós*, às gavetas, aos arquivos mortos, aos sótãos, aos porões, aos baús e que, posteriormente foram recuperadas por eles. Cada um a seu modo irá tentar recuperar, reabilitar essas imagens esquecidas fazendo-as participar de novos contextos. Começarei por um livro de artista feito por Boltanski no ano de 1969, intitulado *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance (1944-1950)*¹¹². Em texto de sua autoria publicado na edição original do livro, o artista revela-nos seu intento proustiano¹¹³: Guardar um traço de todos os momentos de

¹¹² Busca e apresentação de tudo que resta da minha infância (1944-1950). Tradução da Autora.

¹¹³ Por isso foi mantido no original o título do livro, para ressaltar a semelhança de seu propósito com o de Proust a busca (*Recherche*) de um tempo perdido.

nossas vidas, de todos os objetos que nos cercam, de tudo que dissemos e do que foi dito a nossa volta¹¹⁴.

Ele reconhece que a tarefa é imensa, e seus meios para cumpri-la são débeis, mas, que no entanto, isso não diminuirá o seu empenho. Sabe que continuará por um longo tempo “ocupado em buscar, em estudar, em classificar, cuidadosamente”, o que restou do seu passado, e não cessará de fazê-lo até que sua vida “esteja em segurança e que assim, seguro de não morrer, possa, enfim, descansar”¹¹⁵. O que o artista deixa explícito nesse texto é que a morte para ele não se traduz no fim do corpo físico, mas na perda das marcas deixadas ao longo da vida. Nesse aspecto o artista se irmana a Barthes quando fala a respeito do horror que sente pela morte chã. Devo esclarecer que a reconstituição do passado (ou de parte dele) para Boltanski, não tem a ver



FIG. 18 Christian Boltanski. *Vitrine de référence*, 1971

¹¹⁴ <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm> , Trad. Giovanna Martins.

¹¹⁵ *Ibidem*.

com a preservação de sua identidade pessoal nem com a (re)configuração de uma história “verdadeira”. Ele está mais empenhado em, a partir de amostras do real — dos despojos que coleta, classifica, ordena e por fim exhibe —, oferecer centenas de elementos com os quais ele possa (re)criar sua própria versão. A propósito desses elementos o artista comenta que “a fotografia de alguém, uma roupa ou um corpo morto são quase equivalentes: existe alguém, existiu alguém, mas que agora já não é/está mais”.¹¹⁶

Uma fotografia, seja como for, sempre nos dá a ver *algo que foi* mas, disse Barthes, não, forçosamente, daquilo que não é mais¹¹⁷. Uma foto é, tão somente, o vestígio de um passado que a cada dia se tornará mais longínquo (é o pretérito perfeito ou mais-que-perfeito) por isso não há como ela mostrar *aquilo que não é mais*. Dizer isso seria colocá-la numa relação de continuidade com o presente e sabemos que uma foto, por si só, não pode garantir nada a respeito do presente

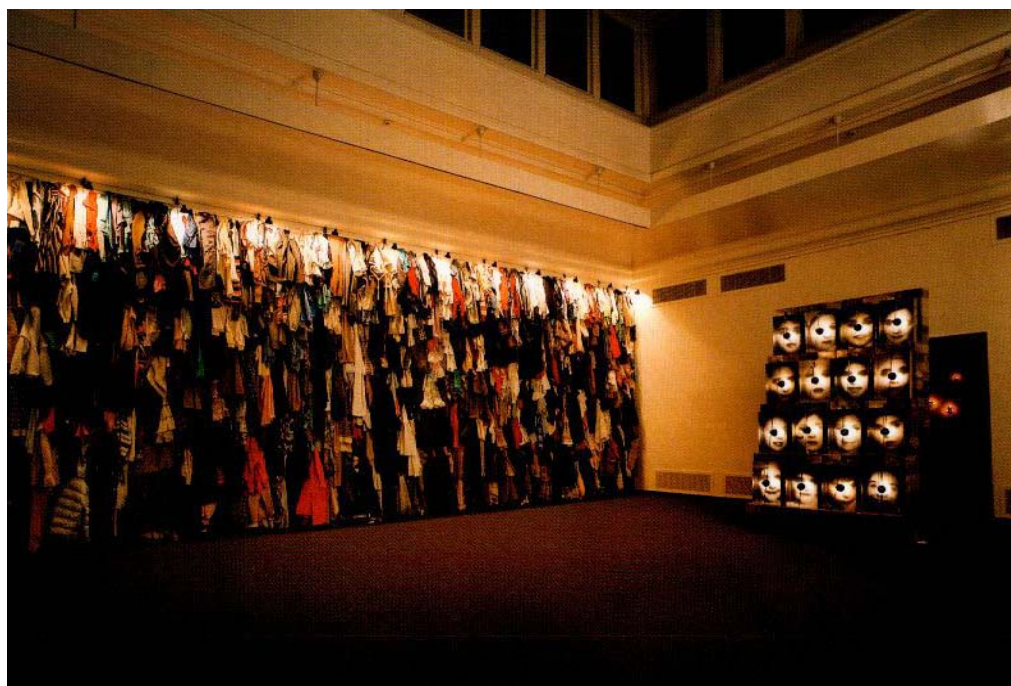


FIG. 19 Christian Boltanski. (à dir) *Reserve: Canada* (à esq.) *Reliquary*, instalação, 1991

¹¹⁶ <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>

¹¹⁷ BARTHES, 1984, p.127

do seu referente (exceto no caso de retratos que quando muito antigos nos fazem ter certeza que se referem a pessoas já mortas).

Esse adendo (e não uma correção) que faço ao depoimento de Boltanski não tem a função de tentar estabelecer entre ele e Barthes um confronto dialético. Uma vez que Boltanski, de modo algum, é inocente quanto aos estratagemas e discursos ligados à fotografia — e também à constituição da memória e da identidade —, podemos inferir daí que ele se vale,



FIG. 20 Christian Boltanski. *Reserve: The dead swiss*, 1989.

propositadamente, de certos equívocos para instaurar a dúvida sobre a unidade do sujeito, sobre sua identidade e, porque não, sobre sua continuidade, a sua permanência através do tempo. Em suma, é para fazer-nos hesitar diante de tudo aquilo que representa a individualidade, a unidade, a permanência, a completude, que Boltanski irá constituir suas autobiografias genéricas, seus agrupamentos de roupas usadas e que “perderam” seus donos, sua coleção de milhares de obituários retirados de periódicos suíços (para ele os suíços são um povo neutro, e assim poderia mais facilmente remeter à morte de qualquer um de nós).

Jamais tive contato algum com C. Boltanski, conheci-o através de fotografias e um punhado de vestígios incongruentes: um trabalho de arte postal de 1970, chamado Christian Boltanski, dele e seus irmãos, em que o artista descreve uma foto datada, segundo ele, de 1959. Aquele certo ar, aquela expressão facial, o seu olhar, uma determinada pose que poderia diferenciá-lo; aquilo que apenas os que participam ou já participaram de seu cotidiano são capazes de identificar como seu traço distinto, me escapa.

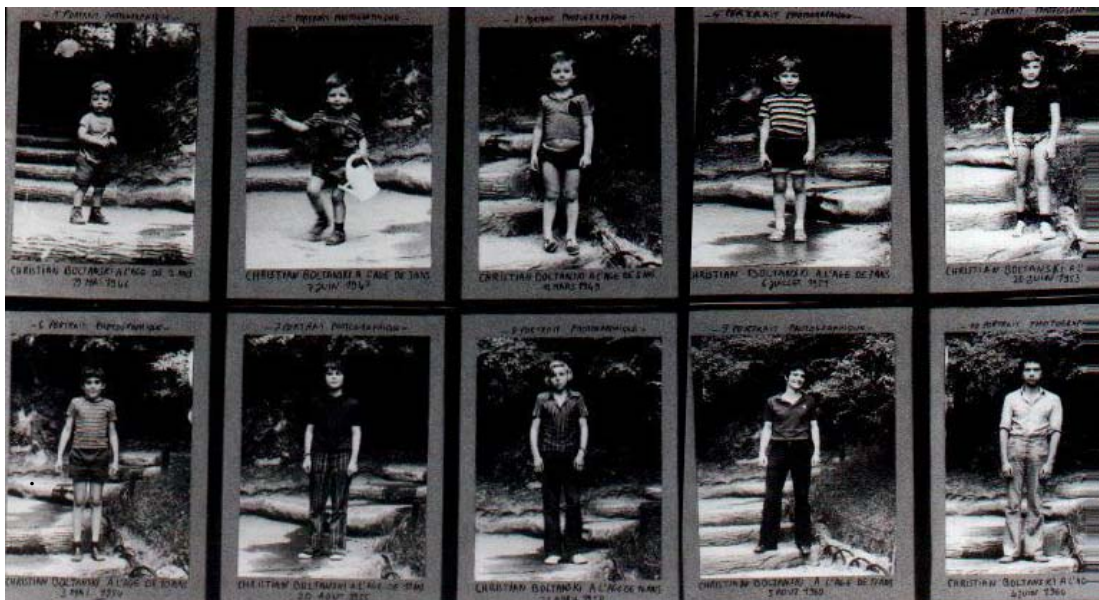


FIG. 21 Dez retratos de Christian Boltanski, 1972.

Não sei se ele é o que ocupa o centro da foto ou se está à direita ou à esquerda: os três estão com os rostos um pouco encobertos um de óculos escuros, o outro se protegendo da luminosidade solar e o terceiro de perfil olhando para o chão (talvez nenhum dos três seja ele). Por essa mesma razão não posso concluir por outra via, que não seja o *studium*, quais das dez



ils se sent fait photographeur sur la plage. celui qui est au centre a une casquette de marin, il met la main devant ses yeux, celui qui se trouve à gauche de l'image a un pull-over foncé et la main sur la hanche; celui qui est à droite, c'est le plus jeune, il doit avoir 13 ou 14 ans, porte un bleusen. ils ont le regard fixé devant eux à l'exception du plus jeune qui regarde vers la droite; son visage qu'en ne voit que de profil semble concentré vers quelque chose que nous ne discernons pas.
christian boltanski et ses frères 5/9/59

FIG. 22 Christian Boltanski et ses frères, 5/9/59, Octobre 1970 (postal enviado à 60 pessoas)

fotos atribuídas, por ele mesmo, à sua infância referem-se realmente a ele ou correspondem a outra criança. Só posso entrever sua farsa biográfica, se for capaz de reconhecer, em pelo menos uma delas, algum signo cultural que soe truncado. Talvez um tipo de roupa, um corte de cabelo que não se usava na época à qual determinada foto deveria pertencer.

De modo distinto, mas não com menos argúcia, Rosângela Rennó constrói também uma ficção (auto)biográfica intitulada *Espelho diário*. Essa obra tem início com um caderno em que a artista colecionou duzentos artigos extraídos de jornais relatando histórias de várias *Rosângelas*; na exposição esse caderno é mostrado junto a um intróito, onde se escuta, num fone de ouvido, uma narração gravada na voz do Cid Moreira (que foi, durante muito tempo, apresentador do telejornal mais popular do Brasil — o *Jornal Nacional*, transmitido pela rede Globo); depois, num cômodo mais escuro vemos um vídeo projetado como se fosse um livro. Em duas telas colocadas em ângulo, ou usando a quina onde duas paredes se encontram, ela projeta, aos pares e uma após a outra, as cento e trinta e três histórias de suas homônimas que a artista elegeu para encenar. Esse repertório audiovisual mostra uma Rosângela impossível, ao mesmo tempo em que amplia o conceito de retrato: o nome e o corpo-imagem da artista são os dois pólos pelos quais passa o eixo imaginário das identidades que essa *Rosângela* múltipla nos faz entrever, não mais como verdade, mas como possibilidades.



FIG. 23 Rosângela Rennó. *Espelho diário*, 2001

V

Dessas centenas de fotos e de jornais, R. Rennó e C. Boltanski, vão fazer emergir aquela distinção entre a imagem e a sua reprodução que Benjamin tão bem observou:

Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade¹¹⁸.

No seu livro *Bibliotheca*, Rosângela Rennó, diz ter selecionado um número razoável de imagens (quatrocentas) que, para ela, resumem o século XX. Embora essas imagens tenham se originado de captação fotográfica, o que importa, nesse caso, é seu aspecto representacional, sua capacidade de sintetizar uma idéia, um conceito, uma imagem mental (o imaginário?). Devemos considerar, no entanto, que a fotografia foi a técnica responsável pela maior parte da iconografia do século passado e, desse modo, pode ser também vista, ela mesma, como símbolo, como representação daquele período.

Assim também acontece no livro *Kaddish* de Christian Boltanski, — que, no judaísmo, é o nome de uma oração ritualística diária das sinagogas e de cerimônias públicas de pranto da morte dos parentes próximos¹¹⁹ — no qual o artista agrupa centenas de imagens, exclusivamente em preto e branco, que são distribuídas em quatro grupos: *Menschlich*, *Sachlich*, *Örtlich* e *Sterblich*. Em alemão sufixo *chlich* corresponde ao sufixo da língua Portuguesa *-(i)dade*, daí: *Menschlich* (Humanidade), *Sachlich* (coisidade), *Örtlich* (localidade) e, finalmente, *Sterblich* (caducidade).

¹¹⁸ BENJAMIN, 1985, vol.I, p.101

¹¹⁹ DICIONÁRIO HOUAISS (eletrônico)

Ao reunir amostras do que seriam essas categorias, indicativas de características referentes ao humano, às coisas, aos locais, à decadência ou à decrepitude (nesse caso, o artista refere-se especificamente à caducidade do corpo humano), fica evidente que a peculiaridade dessa coleção está no fato de que em todas as fotos a presença do humano pode ser sempre percebida, mesmo que não diretamente: Boltanski compila *imagens* da existência da vida humana e dos seus vestígios.

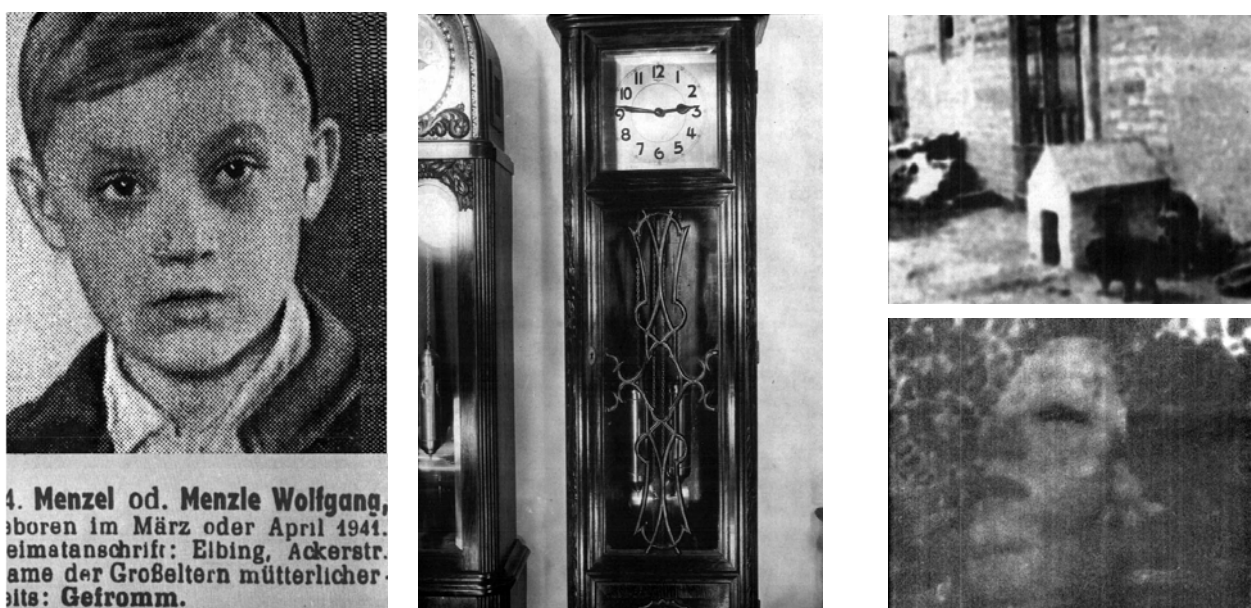


FIG. 24 Christian Boltanski. Menschlich, Sachlich (à esq.) Örtlich e Sterblich (à dir.) in *Kaddish*, 1998.

Em ambos os livros, *Bibliotheca* e *Kaddish*, podemos notar que o apuro técnico não constitui um critério para a eleição de uma imagem, mas, antes, sua capacidade de (re)constituir, individualmente e em seu conjunto, uma iconografia e uma história que são feitas de multiplicidades, de diferenças, de fragmentos, de lapsos mas, também, de semelhanças, repetições, convenções. O social e o particular, o público e o privado, a imagem e a reprodução estão, nessas obras, imbricados a tal ponto que não se pode falar de uns sem, necessariamente, evocar os outros. Benjamin fornece as palavras para iluminar essa hipótese:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-la até no fenômeno único.¹²⁰

Boltanski e Rosângela fazem parte de sociedades que, como capitalistas que são, estão sempre prontas para realizar essa operação de destruição da aura dos objetos através de cópias, tiragens, reproduções fotográficas, miniaturas, falsificações. Entretanto, essa mesma sociedade supervaloriza e fetichiza os “originais”, as grifes, o autêntico, o legítimo que são, antes de tudo, fruto de um culto à *persona* criadora (ao artista, ao escritor, ao designer, ao diretor de filmes, ao estilista, etc) e que, talvez, nunca tenha existido,— a não ser como desejo, a não ser como utopia). Em suma, o que ocorre nas modernas sociedades capitalistas é que a aura desloca-se do objeto para seu criador — esse ser singular, que as novas técnicas científicas de clonagem querem replicar.

Benjamin atentou-nos ainda para o fato de que “nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente como a imagem fotográfica de nós mesmos”¹²¹, o que acabou por culminar num narcisismo acrítico, gerador de um analfabetismo visual, simbólico e, até mesmo, histórico. Interessadas apenas nas fotos como forma de inventariar conquistas e posses (sejam materiais ou afetivas), a maior parte das pessoas, ignora que o que estão fazendo, no fundo, é apenas cumprir um ritual burguês estabelecido há pouco menos de dois séculos. Ritual segundo o qual, desde os primeiros tempos, as famílias fotografam suas crianças, suas comemorações, suas cerimônias — de frente para câmara para que seus rostos se destaquem e sejam imediatamente reconhecidos.

Christian Boltanski e Rosângela Rennó vão restituir às fotografias de anônimos, de objetos e de lugares comuns — àquelas imagens que a sociedade abandonou — uma outra vida e

¹²⁰ BENJAMIN, 1985, v.1 p.101

¹²¹ *Ibidem*, p.103

alma (outro ânimo). Muitas das fotos que utilizam em seus trabalhos são oriundas do universo privado, da vida particular, que ao torná-las públicas, transformam-nas em emblemas, em crônicas visuais de um certo universo social (ocidental, capitalista?) próprio ao século XX. Acima de tudo, esses trabalhos rompem com o narcisismo acrítico para ensinar-nos a olhar de modo diferente para as fotografias, a arrancarmos dela a imagem. *A Bibliotheca* e o *Kaddish* convocam-nos a constituirmos nossos próprios inventários, mas também a desapegarmo-nos do espelho para olhar o outro, a reconhecer o singular, o acontecimento único que constitui toda fotografia, toda história, e até mesmo, todo ritual.

Justamente isso que Barthes tentou fazer ao sugerir que cada um encontrasse sua foto Ariadne (chave para a compreensão de *A Câmara Clara*): despertar seus leitores para a singularidade, — porque é só (re)aprendendo a captá-la que conseguiremos retornar desse “labirinto que todas as fotografias do mundo formam”. Como os labirintos, as fotografias são feitas de repetições, de correspondências, de espelhamento, de semelhanças e é por isso que é preciso diferenciá-las de algum modo, tirá-las da imensa multidão de fotos que se multiplicam sem cessar: para Barthes, o que cria esse desejo de diferenciação é o amor. Pode parecer um pouco estranho, mas é por isso que tendo a não imputar aos retratos das pessoas que amo legendas — provavelmente isso suceda por alimentar secretamente a crença de que os seres amados são, para sempre, inolvidáveis e inconfundíveis. Foi lendo *A Câmara Clara* que descobri um sentido para a ausência de legenda em fotos daqueles que amo: é porque “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir”¹²².

Foi por essa mesma razão que Barthes foi incapaz de reduzir a foto da sua mãe no jardim de inverno a um nome e a uma data, negou-se, explicitamente, a reduzi-la a outra coisa que não

¹²² BARTHES, 1984, p.80

ao amor — embora soubesse que não poderia legar à sua própria memória a responsabilidade pela guarda desse tesouro. Mas a rememoração, como atividade humana que é, está sujeita a falhas, a lapsos, a debilitações e assim submete tudo aquilo que ela abriga, a modificações, a distorções, a aprimoramentos, a enganos, a desvios. Talvez, por saber disso é que Barthes optou por não deixar a foto do jardim de inverno sem legenda e porque ela não cabia no verso da foto, transformou-a em um livro: *A câmara clara*.

Esse livro-legenda que funciona, também, como guia para a descoberta/identificação da Foto-Ariadne de cada um de nós, configura-se, ao mesmo tempo, como uma descrição difusa do ser que era (que foi) sua mãe. Na medida em que não nos mostra sua foto (muito menos aquela do jardim de inverno) desperta nossa imaginação que vai tentar, de alguma forma, (re)desenhá-la mentalmente. Sem dúvida, a imagem que cada um fará da mãe de Barthes irá variar — desde o seu aspecto físico até no jeito de se movimentar e se vestir —, cada um acrescentará alguns detalhes que considera indispensáveis a uma mulher suave, amorosa e discreta.

Deve-se destacar que se a estratégia de Barthes funciona, é porque ela não está comprometida em estabelecer “verdade” de espécie alguma sobre quem foi sua mãe e, tampouco, está interessado em conferir-lhe um rosto específico, uma aparência e uma identidade definidas. O que o autor faz, ao invés disso, é um esboço amoroso *sobre* ela, deixando para o leitor a tarefa de (re)criar para si, e de acordo com o seu imaginário particular, esse ser (essa alma diria ele) a quem Barthes tanto amou. Ele não pretende com isso preservar por inteiro, e inequivocamente, o ser que foi sua mãe, mas antes deseja assegurar-lhe alguma significância. Para isso ele vai, propositada e sutilmente, derramando ao longo das páginas de *A câmara clara* alguns detalhes, algumas peças que nos façam entrever um pouco desse ser singular que foi sua mãe. São nessas

pequenas pistas que ele aproxima da sua a nossa imagem mental, não ponto por ponto, mas pelo menos nos pormenores cruciais: na docilidade, no chá, na bolsa...

Sempre que me pego observando algumas de minhas bolsas prediletas fico a imaginar que devem se parecer com aquelas que a mãe costumava usar — segundo Barthes, ela usava “umas bolsas de formas confortáveis que pareciam sacolas” (exatamente como as minhas!). Imediatamente retorna o desejo daquela foto não vista (a do jardim de inverno) e, como provavelmente jamais poderei vê-la, deixo-me guiar pelas imagens que essa locução substantiva desperta em mim. Avisto um lugar familiar. É o jardim de inverno de um hotel a que fui muitas vezes ao longo de minha infância; lá vejo brincarem duas crianças, somos eu e minha irmã de mãos dadas, olho para o lado e vejo-me mais uma vez; eu, ainda criança, sentada numa das poltronas de vime que compõem o jardim (só que um pouco mais crescida), jogando a primeira partida de xadrez da minha vida, e foi contra o meu pai; olho ao redor e não vejo minha mãe, acho que ela não costumava circular por esse jardim.



FIG. 25 Valeska Soares. *Walk on by*, 2006 (frames)

Essas cenas bem poderiam ser parte do vídeo *Walk on by*, de Valeska Soares em que vemos justapostas imagens de várias pessoas em momentos distintos num mesmo cenário: um morrinho todo gramado tendo ao fundo um céu azul, através do qual passam algumas nuvens. Sobre o morro fica um banco de jardim. Esse vídeo é projetado em duas paredes opostas de uma sala, em cada lado vemos um conjunto distinto de cenas e entre as projeções há um banco de acrílico transparente (como o que aparece no vídeo). Poderiam aquelas cenas ter transcorrido na gravação de *Walk on by*, — não fosse pela ausência daquela colina mínima recoberta por um gramado viçoso e do céu azul manchado por umas nuvens bem desenhadas — como aquelas que aparecem numa série de fotografias em que Duda Miranda, refazendo um trabalho de Marepe, finge comê-las

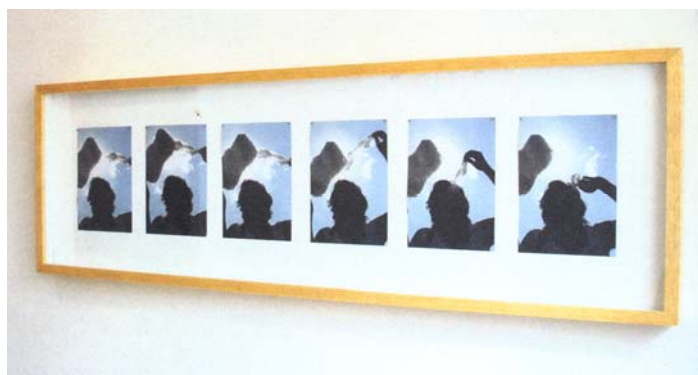


FIG. 26 Marepe, 2002 por Duda Miranda, 2006



FIG. 27 Marepe. *Doce céu de Santo Antônio*, 2002

VI

Duda Miranda é um(a) personagem criado(a) por Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta. Acho que eles nunca chegaram a um consenso sobre seu sexo (ou não julgaram essa questão muito importante). Por isso, ora aparece como um colecionador, ora como uma colecionadora. A particularidade de seu acervo de obras é que ao invés de comprar as obras que o compõem, decidiu fazê-las, ele próprio. A natureza dos trabalhos que compõem a sua coleção permite um consenso: trata-se de obras cuja a realização não depende da habilidade manual, que utilizam materiais presentes no nosso cotidiano, mas que são arranjados de modo a produzir novos sentidos. Legado de Duchamp. Imediatamente somos capazes de concordar com a atitude de Duda Miranda: afinal de contas, que sentido faz comprar um trabalho como *Perfect Lovers* de Félix González-Torres se este é constituído por dois relógios comuns de parede que só têm de incomum o fato de serem colocados lado a lado, marcando o mesmo horário? Porque comprar, senão por fetiche, um trabalho que é um sanduíche de pão de sal com algodão, ou um outro que é uma composição com Lâmpadas fluorescentes? Mas uma dúvida persiste, e em relação às fotografias que Duda refaz.



FIG. 28 Félix González-Torres. *Perfect Lovers*, 1991

A primeira vista isso poderia soar como uma falha no discurso-procedimento desse(a) colecionador(a): se a fotografia é resultado de um momento irrecuperável, como refazer fotos? A resposta é simples: o que Duda refaz não são fotos, não é *O doce céu de Santo Antônio* de Marepe, o *Ritual da cessão da Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial* em que Yeves Klein está acompanhado de Dino Buzzati ou o instante em que Robert Smithson instala uma série de espelhos em diversas paisagens; o que Duda refaz são as imagens, os procedimentos, as idéias, os rituais e, em cada nova foto, ele(a) — que também é um procedimento — surge como um(a) novo(a), um(a) *Outro(a)* Duda.



FIG. 29 Yves Klein. *Zona de sensibilidade pictórica imaterial*, 1962



FIG. 30 *Zona de sensibilidade pictórica imaterial* por Duda Miranda, 2005

Monumentos em dispersão

Salve o navegante negro
Que tem por monumento
As pedras pisadas do cais
Mas faz muito tempo...
BLANC

I-

Procurando entre minhas estantes algo que pudesse me auxiliar a começar esse capítulo dei com o catálogo de uma exposição que, há sete anos atrás, foi trazida ao Museu de Arte da Pampulha: *Os múltiplos de Beuys: Joseph Beuys na coleção Paola Calacurcio*. Embora tenha ido à mostra, eu não me lembrava da pedra carimbada cuja foto no catálogo vem acompanhada da seguinte legenda:

Pflasterstein, 1975

pedra basáltica com carimbos

18 x 15x 15cm

50 exemplares numerados, assinados e carimbados.



FIG. 31 Joseph Beuys. *Pflasterstein*, 1975.

O basalto, quando fundido com o ferro, produz uma massa usada, entre outras coisas, pra confeccionar esculturas; esse tipo de pedra é, também, comumente empregado em pavimentação de ruas e de estradas,— *Pflastein*, em alemão, significa pavimentar e também curativo. Sem

dúvida trata-se de um material bastante resistente. Em contrapartida, o carimbo e a assinatura de Beuys aparecem tênues, falhos sobre sua dura superfície escura de rocha vulcânica. Dos 50 exemplares desse múltiplo, vi apenas um, mas creio que assim deve ocorrer com todos: a rugosidade da superfície aniquila a planaridade do carimbo.

Em 2001, em Diamantina, realizei um trabalho chamado “*Sem título (deslocável)*”. Para executá-lo escrevi, sobre duas mil pedras recolhidas de uma canteira nos arredores da cidade, com tinta látex, o nome e a data de nascimento de duas mil pessoas. Primeiramente, me ocupei da coleta dos dados: durante incursões pelas ruas da cidade me apresentava aos passantes, explicava o que queria fazer; depois, caso a pessoa concordasse, eu anotava seu nome e a data do seu nascimento para inscrevê-los em pedras. Construí, assim, uma espécie de memorial dedicado aos vivos, às pessoas comuns, à multidão de pessoas que habitam o mundo, ao simples fato delas existirem; nesse memorial as pedras ficavam deitadas ao chão. Dispersas horizontalmente



FIG. 32 Lais Myrrha. *Sem título (deslocável)*, 2001.

pareciam pequenos jazigos. Soltas, podiam ser levadas por qualquer um que passasse.

No ano seguinte, uma amiga voltou à cidade em que fiz o trabalho e de lá me trouxe três fotos que mostravam o que aconteceu com ele: um morador da cidade, temendo a dispersão

(a destruição) do memorial, resolveu juntar as pedras e usá-las para fazer um jardim. No entanto, os nomes e as datas já não eram tão nítidos como na época em que foram escritos; desbotado, o negro da tinta foi substituído por um cinza gasto, um gris criado pelo tempo e que o próprio tempo, a esta altura, já deve ter quebrantado quase por completo.

Creio que se Beuys abandonasse pelo menos um de seus *Pflastersteins* às intempéries do tempo, hoje, talvez, ele já teria recuperado seu anonimato de pedra; seria um entre tantos paralelepípedos de uma rua, estrada ou viela a ser acariciado pelos passos alegres e distraídos de um transeunte, ou pelo rugido infernal das rodas de um trator.

Quem sabe, se nessa mesma rua, ou viela, ou estrada, também estivesse uma daquelas instalações de Félix González-Torres em que ele utiliza fios ou cortinas feitos de pequenas lâmpadas incandescentes, tão semelhantes ao enfeites usados nas festas de São João e de Natal.



FIG. 33 Félix González-Torres. *Sem título* (America)

Se não soubéssemos, talvez a obra nos escapasse. As lâmpadazinhas usadas pelo artista como metáfora dos glóbulos brancos que vão se “apagando” na medida em que a AIDS ataca o corpo (e aqui ele se refere ao seu próprio corpo),

fora de contexto, passaria despercebida. De fato, González-Torres realiza algumas versões desse

trabalho na rua, mas também em galerias, museus, centros culturais, bienais. Depois de conhecer sua obra, as luzinhas de Natal e aquelas outras que palidamente iluminam as festas juninas, nunca mais, aos meus olhos, brilharam com a mesma alegria inocente.

Às vezes chupo balas e elas me travam a garganta. Não que sejam muito amargas, doces ou azedas, mas é que me fazem lembrar um outro trabalho de Félix. O travo que me provocam é como aquele que o choro produz. Lembro da pilha de balas apoiada num canto da parede. Todos os



FIG. 34 Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (USA Today)*, 1990 (MoMA)

dias, visitantes enchem seus bolsos com essas balas; assim, diariamente, são repesadas pelos funcionários do museu, onde a obra está instalada. Eles têm por missão conservar o seu peso e, metaforicamente, seu corpo. Essa tarefa infinita é um ritual: pesar e reconstituir, todos os dias, a pilha de balas, não permite que a obra, nem o corpo de seu companheiro, sejam esquecidos, negligenciados.

II

Em 1982, na Documenta 7 , realizada em Kassel na Alemanha, Joseph Beuys deu início a um trabalho que consistiu em plantar, ao redor da cidade, sete mil carvalhos cada um acompanhado por uma coluna de basalto. A última das árvores foi plantada após sua morte, pelo seu filho, em 1989 durante a Documenta 8.

Segundo ele, esse projeto visava uma recuperação dupla: a do entorno da cidade que foi devastado pela exploração industrial, e a do carvalho como símbolo que, por ter sido usado pelos

nazistas, adquiriu a pecha de intolerância, de violência, de racismo e de tudo o mais que o nazismo passou a representar. Beuys nunca descuidou do aspecto simbólico dos materiais utilizados em sua profícua obra que envolve desde desenhos até performances. Não é, portanto, excessivo lembrar que a escolha do carvalho, considerado uma árvore sagrada em várias tradições, traz aspectos para a obra que vão muito além dos atributos de força e da altivez que os nazistas se empenhavam em cultivar.



FIG. 35 Joseph Beuys. Plantando carvalho para obra *7.000 oaks*, Kassel, 1982.

Quando Beuys coloca, ao lado dos carvalhos, blocos de basalto, ele deixa bastante claro o desejo de constituir um memorial/monumento que se modifique com o decorrer do tempo, que se misture à vida, mas que possa, ao mesmo tempo, ser identificado, reconhecido como uma (re)construção, como uma obra humana. Ao colocar ao lado de cada um dos sete mil carvalhos uma coluna de basalto, todas elas possuindo a mesma altura, o artista, retira dessa aproximação física entre pedra e árvore, a possibilidade de ser entendida como uma ocorrência do acaso ou da

natureza. A pedra e a árvore, uma junta à outra, falam-nos silenciosamente sobre o tempo, sobre a vida e, claro, sobre a morte; a pedra inorgânica, de um tempo imemorial; a árvore, orgânica, da duração da vida, de um tempo finito. O basalto e o carvalho, um ao lado do outro, falam-nos um pouco mais do que uma pedra ou uma árvore quaisquer: o primeiro é usado para fazer pavimentos, monumentos, esculturas; seu formato faz lembrar um pequeno totem de alguma antiga civilização e remete à cultura; o outro, tornado pela cultura “símbolo da majestade e visto como portador da divindade suprema do céu”¹²³, porque tem a propriedade de atrair, para si, raios, lança-nos em direção à vida e à natureza.



FIG. 36 Joseph Beuys com as pedras da obra *7.000 oaks*, 1982

Se olharmos com cuidado, percebemos que esse monumento construído por Beuys é bastante ambíguo: em torno da cidade ele formou um círculo de vida (os carvalhos), mas com ele a possibilidade da morte, não apenas do monumento, o carvalho atrai os raios e isso cria a

¹²³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p.195

possibilidade do surgimento de um círculo de fogo e assim aponta para a iminência do perigo da violência e da catástrofe que sempre anda a espreita.

Velho, o basalto, já foi ele mesmo, fogo, magma que solidificou e perdeu o vermelho da vida. Às vezes penso que lá, junto ao carvalho — *signo de solidez, de potência, de longevidade, de altura* (a clava de Hércules é feita de Carvalho)¹²⁴ —, o pequeno totem, vem nos lembrar do nosso devir basáltico (e o do carvalho também), da nossa condição de futuros habitantes de uma imensa Pompéia sem turistas. Os sete mil carvalhos de Beuys constituem-se assim como um monumento paradigmático, pois com ele o artista abarca não apenas um determinado tempo histórico, mas nos faz lembrar que fazemos parte uma ínfima fração de tempo se comparamos com o tempo da formação geológica da terra, das estrelas, do universo.

Essa obra não está, portanto, relacionada apenas ao contexto da Alemanha do pós-guerra, mas antes, à humanidade, ao tempo que corre, à vida e aos processos ao qual está sujeita. Assemelha-se mais às construções arcaicas destinadas a marcação de fenômenos celestes (equinócios, solstícios, etc) do que aos monumentos dedicados à glorificação de mártires, heróis, nações. É um monumento ao tempo.

III

Mais modestamente, em 2004 realizei um trabalho intitulado, de forma não tão modesta, *Quatro coordenadas topocêntricas e a construção de possível horizonte breve*. Ele é constituído de uma placa de pedra polida e de uma fotografia que contêm as mesmas medidas (45 x 30 cm cada). A peculiaridade da obra é que nela a pedra e a foto se assemelham — não se sabe se é uma

¹²⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1997, p.195

foto do céu que lembra uma pedra ou se é o contrário. A pedra é colocada na horizontal como uma prateleira e a foto, na vertical, forma com ela um ângulo de noventa graus.

O título, pouco econômico, tem a curiosa propriedade de se tornar olvidável (quem vai se lembrar de um nome tão extenso). No entanto ele é extremamente simples e diria, até óbvio e didático. As coordenadas topocêntricas são “coordenadas esféricas de um ponto da esfera celeste em relação ao local onde se encontra o observador terrestre”¹²⁵. Mas por que quatro? Quatro, porque uma corresponde ao lugar de onde a foto foi tomada, outra ao local onde a pedra foi formada geologicamente, a terceira ao local onde encontrei a pedra e a quarta ao espectador, quem marca o lugar de onde esse *possível horizonte* é observado.



FIG. 37 Lais Myrrha. *Quatro coordenadas topocêntricas e a construção de um possível horizonte breve*, 2004/2005.

De forma mais ou menos análoga à obra de Beuys, há nesse trabalho a coexistência do efêmero e do resistente, daquilo cuja transformação, por ser muitíssimo lenta e por isso não poder ser apreendida pela percepção humana. A foto que traz consigo a marca de uma contingência, de

¹²⁵ DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO

algo que no instante seguinte se desfaz, e isso pode ser especialmente percebido, sentido em relação à fotos do céu.

Muitos fotógrafos trazem em seu portfolio séries fotográficas em que documentam um lugar durante um processo de construção ou de destruição ou, simplesmente, o registro de vários instantes da observação periódica de um determinado local, paisagem, objeto, etc. Mesmo considerando as especificidades de cada uma, esse tipo de obra, tem algo em comum: apontar para o contingente, para as transformações — que mesmo as coisas, aparentemente estáticas não cessam de sofrer.

Diferente é o que acontece com uma foto do céu. Estamos acostumados à volatilidade do firmamento, por isso, na nossa imaginação, dificilmente o enxergamos estático. Talvez esse seja o porquê das fotografias de céus sempre remeterem, simultaneamente, ao efêmero, ao fragmento, ao contingente, ao instante, mas também à duração, ao *continuum*, ao transcorrer. Quando disponho um pedaço de pedra cuja formação se assemelha (pela forma e pela cor) à fotografia do céu que está colocada junto a ela, tenho a intenção de potencializar a sensação de loucura que Barthes revela sentir ao olhar determinadas fotos; aquela que o faz (o fez) entrever o *esmagamento do tempo*. Sinto-me, como ele, acometida por uma catástrofe que, na foto, ainda não ocorreu, mas sei que vai ocorrer.

Pensar em tempos muito remotos, passados ou futuros, remeter a uma época em que a espécie humana sequer existia. Esse tempo descomunal, que é o da pedra, é atroz. Devora-nos. Torna-nos plenos e vazios de sentido: foi preciso tanto para que existíssemos! Mas será preciso ainda mais para continuar a existir! As pedras não, elas estão aqui há milhões, há bilhões de anos. Elas estão por todo o universo, nos meteoros, nos satélites, nos planetas distantes, e parece-me que está no destino, talvez ainda muito longínquo, desse nosso planeta girante.

IV

Um Milhão de anos (passado e futuro), desde 1970, é um trabalho do artista japonês On Kawara, no qual ele enumera, ao longo de duas edições de dez livros cada uma, o período de pouco mais de um milhão de anos — passados e futuros — a contar de 1970. A edição referente ao passado compreende todos os anos desde 998.031 a.C. até 1969. A que compreende o futuro, vai de 1969 até 1.001.995 d.C..



FIG. 38 On Kawara. *Um milhão de anos* (passado e futuro), desde 1970.

Além disso, faz parte do trabalho uma cabine de onde locutores se revezam lendo a seqüência dos anos em voz alta. Nenhum acontecimento, previsão, nenhuma nota é feita acerca de todos esses anos, nenhum nascimento, nenhuma morte lhes são atribuídos. Mas há um marco, 1970, que representa o instante, simbolizando a dimensão diminuta do presente.

Esse compêndio de anos configura-se como um acúmulo obsessivo de datas, uma desmesurada contabilidade esvaziada, que nos defronta com a nossa condição mortal. Essa obra nos reenvia a uma inquietação humana das mais antigas: o tempo de existência, não só particular (de cada ser vivente), mas da própria vida.

Um milhão embora seja número finito guarda, simbolicamente, uma eternidade, uma infinitude. Conta praticamente inconcebível caso não fosse a capacidade humana em abstrair, projetar, rememorar, imaginar. Ao apresentar-nos essa obra, o artista vai confrontar nossa

capacidade de conceber, imaginariamente, tempos imemoriais e tremendamente futuros — muito distantes da nossa breve existência — com a nossa dimensão temporal, com o nosso peso e nossa medida que, dentro desse *milhão* não é senão uma mínima parcela. Assim, nosso quinhão, provavelmente, não deve passar de algumas linhas num dos vinte volumes de Kawara.

Alguns de nós veremos nossa vida iniciada no fim do último livro que compõe o milhão de anos passados, podendo chegar até às primeiras páginas do livro correspondente ao milhão futuro. Outros terão sua vida inteiramente inserida no milhão de anos futuros. Angústia... não há um livro do presente. Estamos submetidos ao livro do passado ou ao do futuro.

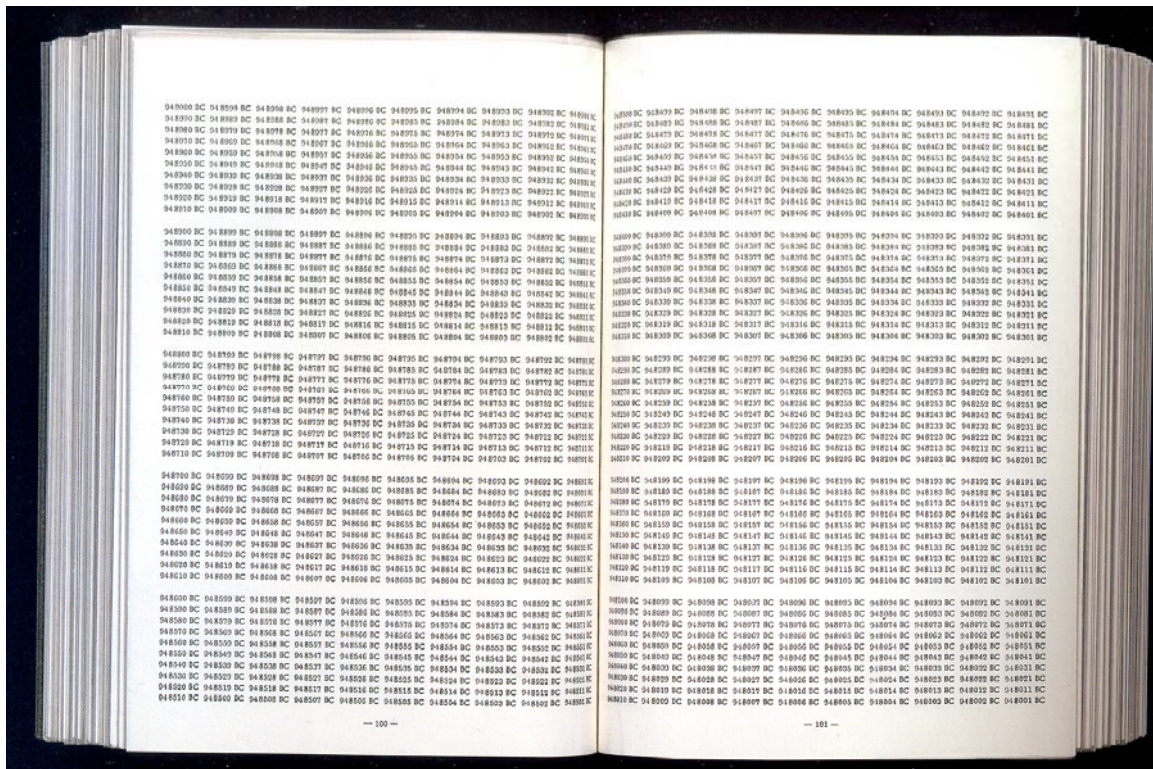


FIG. 39 On Kawara. *Pages, On million Years (Past)* 1969

Assim é a relação do tempo da fotografia quando comparada à média de tempo de vida de um ser humano. Ela corresponde a um átimo de nossa existência, uma fração de segundo. O nosso tempo de vida não é só exorbitantemente maior que o tempo que se leva para fazer uma foto, mas também exorbitantemente menor que a relação entre um entre o milhão de anos listado

por Kawara. O ano de 1970 representa na obra de Kawara o que o instante fotográfico representa em nossas vidas.

Partindo desse princípio, não é difícil pensar tal obra como uma metáfora fotográfica. Ao nos colocarmos em relação a ela começamos a nos ver como vemos a fotografia,— nesse trabalho somos a fotografia — mortais, pequenos, frágeis, instantâneos, de consistência e de aparência duvidosas.

V

Pelo menos os empilhamentos sem fim (*endless stacks*) de Félix González-Torres me devolvem algum sentido: suas gravuras empilhadas serão eternas enquanto houver alguém para cuidá-las, para repô-las, permitindo assim que continuem a circular sendo integradas à vida, sendo levadas e espalhadas pelo mundo.

Entre as pilhas infindas de gravuras que ele idealizou, há uma impressão em offset de um céu diurno com nuvens. Pela iluminação pode-se perceber que por de trás delas esconde-se o sol. Não é um céu triste e foi impresso em preto e branco. As nuvens que vemos não obliteram os raios do sol, ao contrário, até acentuam sua radiossidade, seu brilho, sua força; porque existem as nuvens, é possível percebê-los senão, veríamos apenas um céu formado por um *dégradé* azul (ou cinza, pois a foto é p/b) ou então, caso olhássemos para esses raios de frente, eles nos cegariam e a foto resultaria numa superfície branca.

Nessa imagem do céu que Felix González-Torres dissemina pelo mundo não está apenas o desejo de perpetuação simbólica de um corpo, mas de uma singularidade, de um evento único (que a existência de cada coisa é); singularidade esta representada aqui pelo fugidio céu que um dia seus olhos privilegiados tiveram a oportunidade de ter diante de si.

Enquanto houver quem cuide e restitua, continuamente, os *empilhamentos sem fim* de Torres, eles (e a singularidade que encerram) continuarão a existir e a circular; as gravuras que os compõem poderão ser encontradas cada vez em um número maior de casas, de coleções, de escritórios; enfim, essas gravuras, podem agora mesmo estar presentes nos mais díspares cenários cotidianos; quem sabe, futuramente, poderão vir a participar de cenários ainda não surgidos.



FIG. 40 Félix González-Torres. *Untitled (endless stack)*, 1991

VI

Com o tempo, até os monumentos se tornam invisíveis¹²⁶. Essa talvez seja uma boa razão para subvertemos: o problema da memória deveria ser substituído pelo da rememoração. Como vimos até aqui, não são poucos os exemplos de artistas que, de um modo ou de outro, têm colocado isso em questão, e foi dentro dessa perspectiva que Christian Boltanski apresentou seu projeto para a criação de um memorial do holocausto a ser instalado em Berlim.

Sua proposta consistia em instalar, numa praça, um parlatório do qual, de quinze em quinze minutos, voluntários se revezariam lendo a lista dos nomes das vítimas feitas pela Shoah¹²⁷, na Segunda Guerra Mundial. De acordo com o artista, enquanto houvesse interesse das pessoas por essa lembrança, o memorial seria mantido, mas a partir do momento que, por algum motivo, a comunidade perdesse o interesse pela rememoração dessa catástrofe, o memorial extinguir-se-ia (o que não impediria de que fosse, posteriormente, reativado).

Ao deslocar a responsabilidade pela guarda da memória do objeto para as pessoas, Boltanski reduz o memorial ao essencial, ao problema da rememoração; ele não cria empecilho nenhum para que o esquecimento se instale, aliás, torna-o iminente. Entretanto, o artista não concebeu seu memorial para provocar esquecimento, ou para funcionar como um pedido de desculpas, ou como instituição de uma culpa coletiva pelas atrocidades da guerra, como muitas vezes fazem as autoridades civis e militares.

Ao requerer a participação voluntária das pessoas, coloca as como parte do memorial, não como uma forma de penitência, mas a fim de arrancá-las da condição de meros espectadores. Além disso, remete-nos à importância da história oral como forma de resistência cultural e ao

¹²⁶ Robert Musil *Apud* HUYSSSEN, 2000, p. 44

¹²⁷ Palavra usada para designar o extermínio dos judeus na II Guerra Mundial. Prefere-se esta à palavra holocausto porque nesta última está implicada a idéia de um sacrifício-ritual sagrado.

papel subversivo que esta assume em tempos de autoritarismo e repressão. Não é à-toa que, onde impera o autoritarismo, crimes hediondos como a tortura e o assassinato, sejam tão praticados. Somos arquivos vivos.

VII

Em 2003, realizei pela primeira vez o *Memorial do esquecimento*. É uma proposta de intervenção urbana cuja monumentalidade está menos no seu aspecto formal do que na ação que proponho: Colocando-me ante um muro pintado de preto, escrevo, com tinta branca, os nomes dos transeuntes que, interpelados por mim, se dispõem a revelá-los. Essa ação continua até que o muro se torne completamente branco.

A partir desse momento, o muro, como uma página que aguarda silenciosa, ser inaugurada, irá dedicar-se a outras inscrições, outras inserções, igualmente fugazes, transitórias e fluidas.

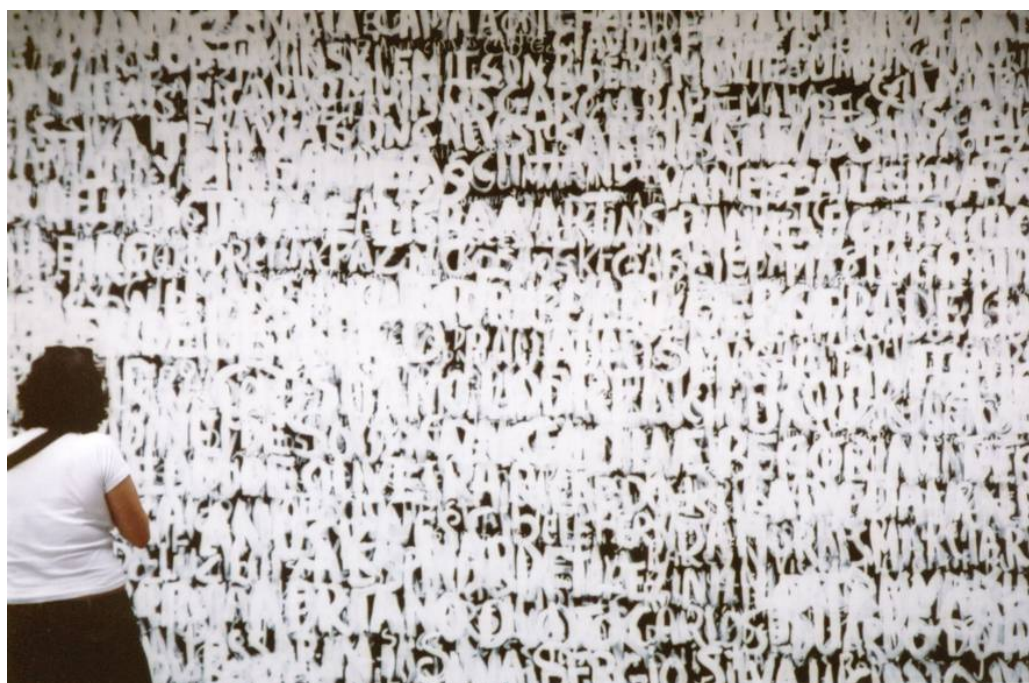


FIG. 41 Lais Myrrha. *Memorial do esquecimento*, 2003

Imaginariamente, é um memorial dedicado ao ciclo de vida e morte e como o próprio título sublinha, do desejo de memória e a amnésia que a exacerbação desse desejo pode causar. O que resta dessa obra são algumas fotos, textos e a lembrança que cada uma das pessoas que dele participou carregará consigo.

VIII



FIG. 42 Susan Hiller. *Monument*. 1980

Susan Hiller, em um trabalho de 1981, intitulado *Monument*, reconstituiu através de fotografias um memorial dedicado a pessoas que morreram na tentativa de salvar outras vidas. As imagens mostram um muro, feito de azulejos, do período vitoriano, onde estão escritos — além dos nomes e das datas de nascimento e de morte desses heróis — a descrição de seu derradeiro ato de bravura, sua última imagem.

Simbolicamente, essas fotografias parecem ocupar o lugar do retrato. Ao apresentá-lo, a artista, nos coloca de costas para o monumento, sentados num banco de jardim onde podemos escutar, num fone de ouvido, palavras que nos falam sobre a memória e o esquecimento, sobre a vida, sobre a morte, sobre um evento e sua representação. Em um dos trechos desse áudio, ouvimos uma voz pronunciar os nomes dessas pessoas e, em seguida, fazer a contabilidade de quantos anos eles viveram e há quantos anos existem como representação.

A voz diz: — Frederic Alfred Croft: 31 anos no corpo, 102 na representação; — William Fisher: 9 anos no corpo, 74 na representação, e assim por diante. Essa narração nos faz pensar na *morte literal*, na *morte simbólica* que Barthes evoca tantas vezes em *A câmara clara*.



FIG. 43 Susan Hiller. *Monument*, 1980 (detalhe)

IX

Não é difícil encontramos exemplos de memoriais contemporâneos que utilizam a fotografia, ou não. No último caso inscreve-se o trabalho de Kawara apresentado anteriormente, no primeiro, um dos possíveis exemplos é a instalação de Christian Boltanski denominada *Monumento: As Crianças de Dijon*.

Nessa obra, o artista utiliza retratos de inúmeros estudantes de uma escola da cidade de Dijon. Cada uma dessas fotos é cercada por pequenas lâmpadas. Formalmente, o monumento de Boltanski, assemelha-se bastante aos altares populares em que as pessoas colocam fotografias daqueles pelos que pedem, por quem rezam. Além desse caráter popular, podemos entrever algo a mais, a melancolia que atravessa esses rostos infantis nos salta aos olhos como imagem de

morte, como sombras de uma perda irrecuperável. Através dos semblantes daquelas crianças podemos imaginar quando elas irão desaparecer. Certamente, como crianças, já desapareceram.

Aqui,

A data faz parte da foto: não porque ela denote um estilo (...) mas porque ela faz erguer a cabeça, oferece ao cálculo a vida, a morte, a inexorável extinção das gerações. (...) Sou o ponto de referência de qualquer fotografia, e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo aqui e agora?¹²⁸

Nesse ponto o trabalho de Boltanski — como aquele de Kawara — serve como uma referência de medida temporal a partir da qual podemos mensurar-nos.

Há, em ambos os casos, um cômputo exagerado que leva à nostalgia. Em um, porque apresenta-nos um excesso de dados acumulados, nos quais vemos nosso tempo de vida como ínfimo, perdido no meio daquele rol incansável de anos. No outro, a soma de inúmeros retratos, de pequenos altares está continuamente a nos remeter às velhas questões humanas, àquelas referentes a morte, ao amor, à saudade.

No *Monumento: As Crianças de Dijon*, o estatuto do Monumento, da Fotografia e da História serão questionados e relativizados. Os aspectos e qualidades materiais do trabalho combinam-se de modo que, configurar-se-á, ao contrário dos monumentos tradicionais, como um monumento móvel, mutável, frágil, transitório.

Utilizando lâmpadas incandescentes ao redor dos retratos, Boltanski vai, de certa maneira, acelerar o processo de deterioração das fotos. A luz e o calor emitidos por elas provoca o ressecamento do papel e o empalidecimento das imagens. Essas mesmas lâmpadas, que tornam macilentas as fotos são como as fotografias, débeis.

¹²⁸ BARTHES, 1984, p.125.



FIG. 44 Christian Boltanski. *Monumento: As crianças de Dijon*, 1988 (detalhes)

As lâmpadas de um lado, as fotos de outro. Uma a emitir, a outra a capturar, o mesmo elemento, luz. Luz que se relaciona à vida, ao dia. Luz, artificialmente emanada e retida por artefatos humanos, tão extinguíveis quanto o nosso olhar, ou mesmo quanto o sol. Devemos lembrar que não é só nesse aspecto que podemos notar uma relativização e um questionamento do estatuto do Monumento, da Fotografia, da História e, conseqüentemente da Memória.

No monumento às crianças de Dijon está implícita, como dito anteriormente, a possibilidade de movimento. Pode ser montado e exibido de diversas formas, em diversos lugares — cidades, museus, igrejas, etc. Isso, graças à natureza maleável tanto no que tange a sua materialidade, quanto ao seu conteúdo. A fotografia,— do ponto de vista material — é uma forma memorial móvel, portátil, desenraizada que só se enraíza, se mantém pelo valor, pelo vínculo afetivo a ela aferido.

Por seu turno, o retrato, como gênero, é móvel. Dessa vez não mais por implicações materiais, mas, sobretudo, culturais e simbólicas. Ele tem sido amplamente utilizado e possui algo de universal. Inúmeras culturas, desde as mais antigas civilizações, têm-no utilizado como

forma memorial, em geral, ligados aos ritos fúnebres. Na maior parte das vezes, é verticalizado — como os monumentos — e frontal. O retrato não prescinde de nitidez, de um enquadramento que dê relevo à singularidade de cada rosto para que possamos identificá-lo como determinada pessoa. “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”¹²⁹.

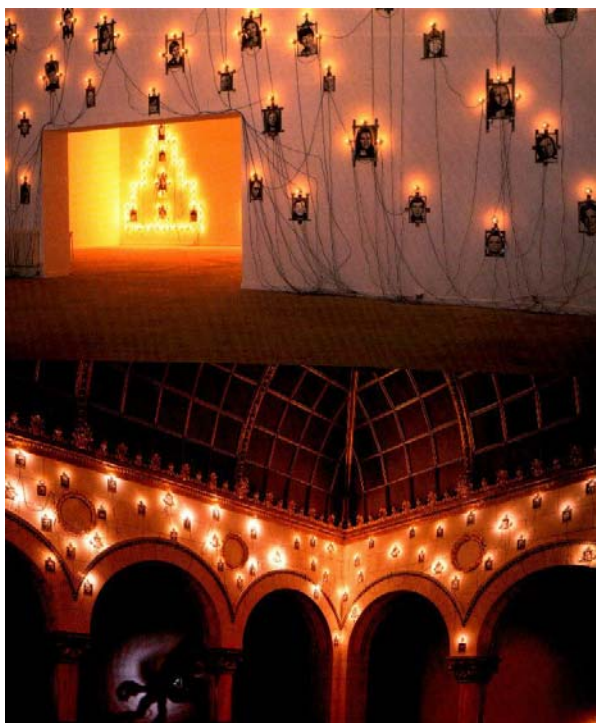


FIG. 45 Christian Boltanski. *Monumento: As crianças de Dijon*, 1988 (vista da instalação)

O que Barthes discute aqui é a transparência da fotografia, ou seja, o fato de não ser a ela que enxergamos, mas através dela. Alega, com isso, que aquilo que vemos, não é um objeto ou uma imagem formada por uma reação química, é o referente mesmo — “o objeto desejado, o corpo prezado”¹³⁰. Então o que geralmente fazemos ao olharmos uma foto é “inserir aquele morto” paralisado da imagem, de algum modo, fora da fotografia no *continuum* da vida.

Com a fotografia, o valor de exposição começa a empurrar para segundo plano, em todas as ordens, o valor de culto. O último, contudo não cede sem resistência. (...) Na expressão fugidia de um homem, as antigas fotografias cedem lugar à aura, uma última vez. É o que lhes proporciona essa beleza melancólica que não é possível comparar com mais nada.¹³¹

¹²⁹ BARTHES, 1984, p.16.

¹³⁰ *Ibidem*, p.17

¹³¹ BENJAMIN Apud DUBOIS, 1993, p.248.

É por isso que o retrato desempenha, nessa obra, papel fundamental. Entre o culto da memória das pessoas amadas, os ritos familiares e o culto das celebridades ele ocupa lugar ambíguo entre o público e o privado. As fronteiras entre o que é particular e o que é coletivo são confundidas. Ao fazer da fotografia a principal e mais difundida técnica na confecção de retratos, será dado ao homem comum o lugar da primazia. Com isso, tornam-se relevantes também, seus ritos familiares, sua história particular, seu gosto.

Assim, essas centenas de retratos configuram-se, por um lado, como a soma irreduzível de várias e distintas infâncias, por outro, como a infância em termos genéricos, como lugar partilhado por todos nós, que o revistamos vez ou outra, saudosa ou dolorosamente. No *Monumento: As Crianças de Dijon*, tudo, afinal, parece pertencer a um lugar comum, tudo parece convergir para questões relativas a todos nós: a morte e o amor.

Conclusão (ou depois das cinzas)

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano da morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague as pegadas!

(Assim, me foi ensinado)
BRECHT

Não vai restar nada para apodrecer depois.
Antibiótico, estético, prático.
BRADBURY

I

A partir de 1999, depois que as casas se tornaram à prova de fogo, os bombeiros tiveram sua função alterada: ao invés de apagarem incêndios, os provocavam (por isso passaram a chamar suas mangueiras de salamandras). Seus alvos principais eram os livros e as bibliotecas.

Idealizado por Ray Bradbury, o que acontece nesse mundo é diferente do *Index Librorum Prohibitorum* da Igreja Católica, — que já poderia ser considerado, na melhor das hipóteses, um autoritário e terrível mecanismo de controle. Em *Fahrenheit 451* não eram incinerados apenas os livros considerados perniciosos, mas todo e qualquer livro que por ventura existisse. Escrita em 1953, essa distopia conta sobre a perseguição sistemática e implacável sofrida por aqueles que se recusavam a respeitar as normas: não ler, não pensar, não duvidar; se divertir; serem felizes.

A memória é o que de mais nocivo pode haver para a sociedade preconizada por Bradbury em *Fahrenheit 451*, por isso, tudo que possa ativar, estimular, desenvolver essa faculdade deveria, nessa distopia, ser banido — livros, monumentos, funerais; por isso os passatempos principais dessa sociedade são passeios de carro em alta velocidade e programas de TV,

barulhentos e interativos. — tudo para manter a atenção das pessoas longe da atividade reflexiva e do ócio.

Entretanto, restava, fora da cidade, um grupo de pessoas que resistiam e que para manter os livros, os memorizavam. Assim, cada um dos membros desse grupo passava a ser conhecido pelo livro ou capítulo do livro, do filósofo ou do escritor que representava: a República de Platão, Gandhi, Lincoln, Darwin, Viagens de Gulliver, o Eclesiastes. Ao fazer equivaler o sujeito ao livro, Bradbury fala, de viés, do sujeito como sendo, ao mesmo tempo, o suporte em que se inscreve o arquivo, o lugar onde se armazena o arquivo e o arconte (o guardião do arquivo).

No ano 2000, Rachel Whiteread realizou o *Holocaust-Monument*, em Viena. Erguido no centro da Judenplatz em memória à morte de centenas de judeus-austriacos durante a Segunda Grande Guerra, esse monumento também é conhecido como *Biblioteca sem nome*. Nele, de forma análoga à de Bradbury, a artista faz equivaler as pessoas (no caso as vítimas da Shoah) aos livros, a comunidade judaica a uma biblioteca. Refere-se à perda de vidas como uma perda de histórias, como a perda de memórias que o próprio monumento dá a ver.

Afinal, trata-se de uma biblioteca maciça, sem paredes, na qual não podemos adentrar. Os livros que formam o contorno das paredes têm as suas lombadas voltadas para dentro (daí a biblioteca sem nome). Trata-se de uma biblioteca que nasce de um jogo do preenchimento dos vazios: molde, contra-molde, negativo, positivo. Uma biblioteca ideal como a Biblioteca de Babel de Borges, onde todos os volumes possuem o mesmo tamanho: foram dadas, às histórias ali contidas, as mesmas dimensões, o mesmo peso, a mesma ilegibilidade, a mesma imobilidade do concreto de que é feita. O monumento de Whiteread é a lembrança de um vazio intransponível, impreenchível: lembrança de um espaço tão sólido que se torna imagem: só resta a superfície da biblioteca para contemplar; não há vãos, corredores de estantes que se possam percorrer.



FIG. 46 Rachel Whiteread. *Holocaust-Monument* (Nameless Library), Vienna, 2000

Ainda, a moldagem, procedimento pelo qual o monumento de Whiteread é obtido, traz, potencialmente, a idéia de fazer a ausência visível e reproduzível - como a fotografia. É uma técnica que torna possível guardar a memória da forma de um objeto, de decalcá-lo e poder multiplicá-lo, de representá-lo, mas não de conservar-lhe qualquer outro conteúdo: função, história, etc. A *Biblioteca sem nome* de Whiteread é como uma máscara mortuária, muda.

II

Assim são as silhuetas que marcam o lugar dos objetos que ficaram por demasiado tempo em contato com as paredes: espontaneamente, a poeira, a fuligem, o sol, delineiam nas paredes os contornos dos objetos com manchas escuras; quando retirados, os objetos revelam o desenho de sua sombra, que foi protegida com o seu próprio corpo da ação do tempo.



FIG. 47 Lais Myrrha. *Uma Biblioteca para Dibutade*, 2006

Foi só como sombra que vi, pela última vez, a biblioteca da escola que funcionou durante cinqüenta anos num mesmo endereço e que cede lugar para a ampliação do estacionamento do prédio vizinho. Não podia fazer nada, a não ser constatar a inevitável demolição que estava por vir, a não ser tomar as últimas fotos de alguns espaços e paredes para lembrar. Foi daí que surgiram as fotos que chamei de *Uma biblioteca para Dibutade I e II* e as que compõem o díptico *O auditório*, chamadas *O ouvinte* e *O palestrante*.

Nas fotos *uma biblioteca para Dibutade I e II*, vemos as marcas de estantes e de livros que um dia estiveram ali, mas que não estão mais. Uma espécie de *mise en abîme* imaginária se configura, uma foto que mostra o que as fotos dão a ver: *aquilo que foi*. Hoje, essas marcas não existem mais, apenas como fotografias (que não deixam, elas mesmas, de serem marcas).



FIG. 48 Lais Myrrha. *O auditório (O ouvinte)*, 2006



FIG. 49 Lais Myrrha. *O auditório (O palestrante)*, 2006

O próprio nome do trabalho fala da ausência: *Dibutade* é aquela que decalcou, com carvão, a sombra do corpo de seu amado na parede, para poder guardar a marca de sua presença física ali no seu quarto, depois que ele partisse para a guerra. Essa história mítica do surgimento do desenho, que o relaciona a um sentimento de falta, de saudade inscrevendo-o na dinâmica presença-ausência, acaba por aparentá-lo à fotografia a que muitos, como Rosalind Krauss, Phillippe Dubois, Roland Barthes, definem como sendo uma imagem indicial.

Por fim, podemos ver que assim como a Biblioteca de Borges ou a de Whiteread, os livros que compõe minha *biblioteca para Dibutade* possuem também, o mesmo tamanho uns dos outros. Sobre o seu teor, não podemos dizer nada, pois só podemos ver a ruína-imagem de sua sombra. Mudos, a biblioteca e o auditório encontram-se arruinados, não contam mais nada. Símbolos do poder e do conhecimento restam esvaziados. Nos últimos momentos que precedem a demolição desses espaços, escutamos a última palavra, silêncio.

III

A queima de livros e bibliotecas tornou-se uma ação emblemática de regimes opressivos e do terrorismo de estado. Desde a destruição da biblioteca de Alexandria, passando pelo aniquilamento dos códices Maias, até as queimas de livros promovidas pelos nazistas e stalinistas já no século vinte.

Ao transferirmos a memória de nossa civilização, de nossa cultura, de nosso conhecimento para os livros, de certa maneira, submetemos tudo isso aos limites desse objeto, à sua temperatura de combustão – *Fahrenheit 451*. Volto a pensar naquela sociedade descrita por Bradbury, uma sociedade sem memória. Lazer e velocidade eram o que não deveria faltar. Nela não há espaço para a compreensão da duração — a literatura tornou-se uma atividade abolida quase por completo.

A fragilidade dessa sociedade está no fato de ter sido calcada na dependência de uma amnésia social e individual, que para ser mantida, necessitava de as pessoas permanecerem num estado de alienação e de confiança permanente no *status-quo*; era preciso que elas não soubessem que estavam vivendo num estado de exceção. A saída para isso seria afastá-las, o quanto possível, da morte e dos livros, ou seja, da possibilidade da angústia, do medo, da busca de sentido para sua existência.

Paradigmaticamente, o protagonista do livro é “despertado” pela tentativa de suicídio de sua mulher, que, depois de recuperada, não se lembrava de mais nada do que se passara, mas ele sim. A noção de que estava num mundo que submetia seus habitantes a uma constante perda de memória o fez se inquietar e acabou gerando um distúrbio dentro da ordem estabelecida.

O protagonista começa a se diferenciar no momento em que, juntando as pistas, começa a compreender que a história na qual acreditava possuía falhas, buracos, desvios; e é a partir daí ele tentará recompor o fio, e tentará entender onde a duração na qual deveria se contextualizar foi quebrada. Assim, acaba por gerar uma crise de tais proporções, que leva a uma guerra, da qual restam apenas os habitantes que ficaram vivendo clandestinamente à margem da cidade (aqueles que se dedicaram a memorizar livros e os habitantes dos lugares pobres).

Devemos lembrar que as ruínas permitem algum sentido de duração, uma conexão com alguma história ainda que fragmentária; permitem que delas nasça, segundo o romance de Bradbury, uma nova sociedade que tentará juntar os cacos, os pedaços daquilo que se perdeu, não apenas com a guerra, mas antes, com os mecanismos de controle daquela sociedade. As ruínas daquele mundo são as esperanças de um mundo redimido, onde o sentido de duração poderá ser, enfim, restabelecido.

IV

Na página 140 de *A câmara clara*, já quase ao final do livro, Barthes fala da era da fotografia como a “era das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, segundo ele, de tudo o que denega o amadurecimento”. Foi exatamente a negação do amadurecimento que levou, segundo a versão contada por Beatty (o capitão dos bombeiros em *Fahrenheit 451*), aquela sociedade a adotar o costume de queimar livros. De acordo com esse personagem, as pessoas saíam do jardim da infância para a universidade e daí de volta para o jardim de infância¹³². O tipo de era em que os personagens desse livro parecem viver: uma era de fixação pelas imagens e pela

¹³² BRADBURY, 1988, p. 63

velocidade, da desconsideração do valor da vida e do que viver implica: a paciência, a angústia e a morte.

A civilização descrita nesse livro é uma civilização da imagem: a família é a TV. Através das paredes, as pessoas assistem aos programas (e acreditam participar deles); acompanham, ao vivo, às perseguições contra os rebeldes; foi nessas paredes — que imagino como as atuais tevês de tela plana — que as pessoas assistiram estarecidas à perseguição ao bombeiro Montag, culminando no que elas acreditaram ter sido sua captura.

“Não mostraram o rosto do homem com nitidez (...) desfocaram a imagem na medida exata para deixar a imaginação correr”¹³³, concluiu Granger, depois de assistir todo o *mise en scène* na TV ao lado do próprio Montag. Afinal, o importante era que houvesse uma captura que soasse como uma punição exemplar, mesmo que não passasse do sacrifício de um bode expiatório; a captura não precisava ser real, mas antes, parecer real.

Essa distopia, embora aconteça num futuro relativamente distante, pelo menos em relação à época em que foi escrita, descreve um mundo que possui uma fé cega nas imagens, uma população acrítica, cujas disciplinas humanas foram banidas das escolas, onde o amor foi abolido e com ele, a saudade e a sensação de finitude, as atividades intelectuais cessaram: é uma época desumanizada.

Suspeito que um dos maiores instrumentos de desumanização dessa sociedade idealizada por Bradbury, tenha sido não a queima de livros, mas a negação e o ocultamento da morte como fica explícito nesta passagem:

Cinco minutos depois de morrer, um homem é um punhado de poeira negra. Não vamos incomodar as pessoas com monumentos. É melhor a gente esquecê-las. Queimar todos, queimar tudo. O fogo é claro e limpo¹³⁴.

¹³³ BRADBURY, 1988, p. 156

¹³⁴ *Ibidem*, p.168

Aqui, a aniquilação do corpo serve de mecanismo para conjurar os impulsos memorialísticos e os rastros que podem provocar o surgimento de reminiscências. O soerguimento de memoriais e a presença de ruínas podem ser demasiado perigosos para um mundo que deseja afastar a formação de vínculos afetivos e a produção de memórias, de história(s).

V

Escrito no pós-guerra (em 1953), *Fahrenheit* contém uma série de temas que poderíamos relacionar aos escritos de Benjamin — mesmo considerando as referências cristãs de que Bradbury lança mão e do fato de, algumas vezes, esses temas aparecerem de forma negativa.

A queima dos livros em *Fahrenheit 451* encarna de maneira emblemática o fim das narrativas, assim como o banimento da figura do moribundo — o esconjuramento da morte — para longe dos olhos dos vivos. Para Benjamin o fim das narrativas estava, entre outras coisas, vinculado à negação da morte nas modernas sociedades. Para ele, é nesse momento singular, no limiar da morte (a última travessia), — quando “no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens (...) — que o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares conferindo a tudo que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer”¹³⁵. Autoridade essa que estaria, segundo Benjamin, na origem da narrativa.

Assim, ao serem legados aos asilos e, aos hospitais, os velhos, os doentes e os moribundos desaparecem da cena da vida moderna e a morte torna-se um verdadeiro tabu. Hoje, é costume os médicos dizerem entre si “fulano parou”, ou seja, deixou de funcionar, como uma máquina, como

¹³⁵ BENJAMIN, 1985, v.1 p.207

uma coisa; ao substituírem as palavras “morreu” ou “faleceu” por “parou” acabam por indicar como a morte tem sido recalcada nas modernas sociedades capitalistas.

Outros temas que atravessam *Fahrenheit* e que aparecem em Benjamin são o esvaziamento da cidade — do qual o autor fala a partir das fotos de Atget —, a circunscrição do sujeito ao seu mundo privado (que está sob vigilância) — à sua residência —, e o afastamento dos pobres para fora e para longe das cidades. É o que podemos perceber nos textos Paris do Segundo Império e Alguns temas em Baudelaire. No entanto devemos lembrar que em Bradbury há uma uniformização totalizante, o indivíduo, centro do romantismo moderno de que nos fala Benjamin, não mais existe (nem deve existir), não há movimento algum de introspecção, de rememoração: dessa sociedade não nascerá nenhum romancista, nenhum artista.

Por fim, temos a perda da memória, e a configuração de uma sociedade do olvido, que, nas últimas páginas de *Fahrenheit* é redimida por sua destruição e pela substituição de sua população pelos então excluídos,— como diria Benjamin, pelos vencidos e esquecidos —, por aqueles que se mantiveram como fiéis guardiões da tradição contida nos livros que foram signo de uma civilização perdida. Nessa história, quando cada pessoa passa a ser conhecida pelo livro que memorizou, o que acontece é uma espécie de volta, de retorno à tradição oral:

Passaremos os livros para os nossos filhos,, oralmente, e deixaremos que nossos filhos sirvam, por sua vez, a outras pessoas. Muita coisa vai se perder no processo, é claro. Mas não se pode *obrigar* as pessoas a prestarem atenção¹³⁶.

Para conservarem o conhecimento que detinham, precisavam de outras pessoas para quem pudessem transmiti-lo e, desse modo, o que ocorre, é uma retomada da “reminiscência que funda a cadeia da tradição”, e é responsável por “transmitir os conhecimentos de geração em

¹³⁶ BRADYBURY, 1988, p.159

geração”¹³⁷. Tudo isso só se torna possível a partir do momento em que a cidade, onde não era lícito deixar rastros, foi destruída.

É, portanto, a partir de um mundo em ruínas, que emergirá a esperança de um novo mundo; um mundo construído a partir de fragmentos, de cacos do passado que caberá aos vencidos de outrora recolher. Um deles, Montag, o bombeiro desertor, que ao ver a cidade em ruínas, profere as seguintes palavras:

No meio da sua praça, e de um e de outro lado do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês; e as folhas da árvore são para a saúde das nações¹³⁸.

Esse texto que é parte do livro do *Apocalipse* é, sem dúvida, uma mensagem de esperança. Cheia de promessas, essas palavras, na Bíblia, vêm após uma narrativa atroz onde é anunciada toda a sorte de destruição, pestes e de guerras que acometeriam “em breve” a terra e “os infiéis” que nela vivem. Ainda, a esse trecho, parte do último capítulo do *Apocalipse*, se sucede uma série de ameaças àqueles que ousarem adulterar, de algum modo as palavras daquele livro:

Porque eu testifico a todo aquele que ouvir as palavras da profecia deste livro que, se alguém lhes acrescentar alguma coisa, Deus fará vir sobre ele as pragas que estão escritas neste livro; E, se alguém tirar quaisquer palavras do livro desta profecia, Deus tirará a sua parte do livro da vida, e da cidade santa, e das coisas que estão escritas neste livro¹³⁹.

De acordo com o que consta na Bíblia, essas palavras foram proferidas pelo próprio Messias dos cristãos, Jesus, ao profeta João, que por sua vez, as transcreveu para que pudessem ser guardadas e transmitidas aos povos. Assim, contrariando o desígnio do “Senhor”, os livros que continham tal profecia foram queimados pela corporação dos bombeiros que Montag

¹³⁷ BENJAMIN, 1985, v.1 p. 211

¹³⁸ Apocalipse (22:2) Apud Bradbury, 1985, p. 171

¹³⁹ Apocalipse (22:18 e 22:19)

abandona. Convertendo-se num pecador arrependido é, pelo seu arrependimento, redimido: afinal foi ele quem guardou as últimas palavras de Jesus e assim pode se livrar da maldição bíblica.

Ao fim, a história de Bradbury deixa entrever seu forte vínculo com a tradição ocidental cristã; vínculo este que é revelado pelo final teologizante do livro e, porque não dizer, moralizante. Se seguíssemos o pensamento de Benjamin sobre o que diferencia a nativa tradicional do romance, veríamos que Bradbury está mais ligado à tradição da narração e do que ao romance¹⁴⁰. Pois, de acordo com Benjamin, uma das principais diferenças entre o romance e a narrativa seria que o primeiro gira em torno do “sentido da vida” e a outra, a narrativa tradicional, em torno da “moral da história”¹⁴¹.



FIG. 50 Félix González-Torres. "Untitled"(America), 1994

¹⁴⁰ É importante destacar que Benjamin chama narrativas às histórias derivadas da tradição oral, em que o narrador conta acontecimentos baseados em experiências suas ou de outras pessoas, e que traduzem situações exemplares, passíveis de se constituírem em ensinamentos. Já o romance, para ele, tem, em sua origem, "o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los." (BENJAMIN, 1994, v.1, p. 201)

¹⁴¹ BENJAMIN, 1994, v.1, p. 212

O autor argumenta ainda que “numa narrativa a pergunta — o que aconteceu depois? — é plenamente justificada”¹⁴², mas que no caso do romance o que ocorre é o contrário, pois, não é possível “dar nenhum passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior a palavra fim, convida o leitor a refletir o sentido de uma vida”¹⁴³. Vida esta que já teve todo seu sentido traçado, definido.

VI

Resta-nos agora retomarmos as reflexões sobre aquelas formas memoriais, que desde o início dessa dissertação, nos acompanharam: a fotografia e o monumento. Espero que essas derradeiras considerações possam dar ver “a rede que em última instância todas as histórias desse texto constituem entre si: uma articulando-se na outra”¹⁴⁴.

Seria possível traçarmos um último paralelo que liga o Monumento à narração e a Fotografia ao romance. Ao falarmos sobre a história que originou um Monumento podemos perguntar o que aconteceu depois, mas sobre uma fotografia não: “a ela nada se pode acrescentar”¹⁴⁵.

Por um lado os Monumentos têm muitas vezes, um objetivo moralizante, referem-se a um personagem ou a um episódio, histórico ou simbólico, exemplar, como as histórias contadas pelos narradores. Por outro, a fotografia, assim como o romance, faz-nos confrontar com aquilo que seria o sentido da vida. Aquilo, que Benjamin fala sobre o romance, bem poderia ser aplicado às

¹⁴² BENJAMIN, 1985, v.1 p. 213

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.211

¹⁴⁵ BARTHES, 1984, p.103

fotos: que o “sentido” da sua vida, ou seja, da vida ali representada, “somente se revela a partir de sua morte”¹⁴⁶.

Para ilustrar essa propriedade dos romances, o autor cita um certo Moiritz Heimann que teria dito que, “um homem que morre com trinta e cinco anos é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos”. Benjamin, completa dizendo que isso não faria nenhum sentido se fosse aplicado à vida real, mas que “se torna incontestável com relação à vida lembrada”¹⁴⁷. Eis aqui o esmagamento do Tempo do qual nos fala Barthes em *A câmara clara*, sobretudo na passagem que dedica a uma foto de 1865 onde aparece um belo jovem condenado à morte. A essa imagem o autor acrescenta a seguinte legenda: “Ele está morto e vai morrer”¹⁴⁸. O que atrai Barthes para essa imagem é justamente aquilo que “alimenta o interesse absorvente do leitor”¹⁴⁹ do romance:

(...), o romance não é significativo por descrever pedagogicamente o destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar no nosso próprio destino. O que seduz o leitor do romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro¹⁵⁰.

O que produz o aquecimento da vida do leitor do romance é mais ou menos análogo ao que atrai Barthes para a fotografia do jovem condenado à pena de morte. Olhar para a foto de alguém que já está morto ou ler um romance que conta a trajetória de uma vida já interrompida, provoca um certo pavor, mas, ao mesmo tempo, um certo fascínio: estamos diante de algo que já se cumpriu, que não está mais, e que por isso é “possível dominar”. Ver o sentido de uma vida

¹⁴⁶ BENJAMIN, 1985, v.1 p.214

¹⁴⁷ BENJAMIN, 1985, v.1 p.213 *Et seq.*

¹⁴⁸ BARTHES, 1984, p.142

¹⁴⁹ BENJAMIN, 1985, vol.I p.214

¹⁵⁰ *Ibidem*

inteira completa, fazer um “balanço”. “Balanço” que nunca poderemos fazer de nossa própria vida. Nunca poderemos falar de nossa morte, significá-la.

VII

O que motivou a escrita desse texto, foi um trecho de *A câmara clara* que citei já no primeiro capítulo. Nele, Barthes fala da substituição do Monumento pela Fotografia como “nossa forma memorial predominante” e nos diz que a Fotografia deve estar, historicamente, relacionada com “a crise da morte”, que de acordo com ele se inicia em meados do século XIX. Uma vez que nas modernas sociedades ocidentais, a Morte não está mais (ou está menos) no religioso, ele supõe que agora talvez ela se encontre na fotografia: “talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida”¹⁵¹.

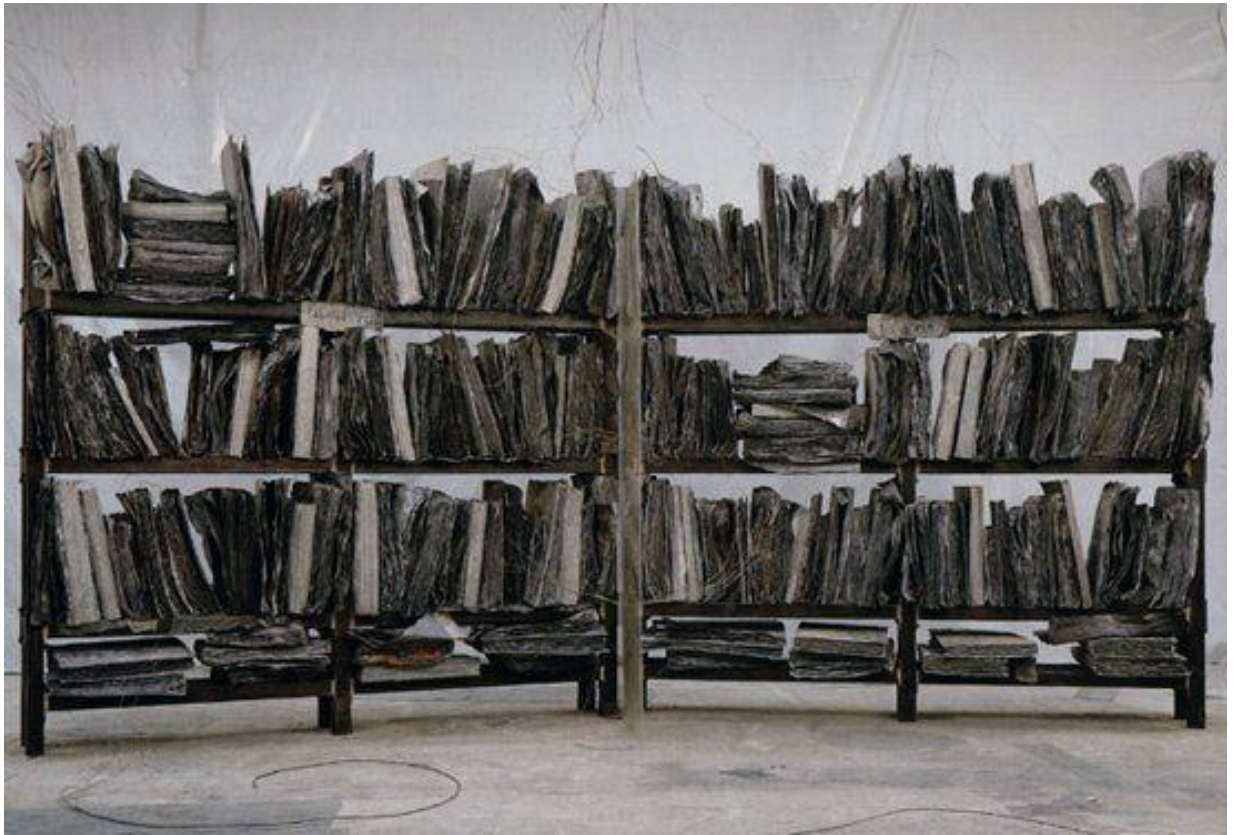
Depois, de lamentar que o espanto causado pelo “*isso foi* da fotografia desaparecerá, e que talvez já tenha desaparecido”; fala de si como “uma de suas últimas testemunhas (testemunha do inatural)” e de seu livro, *A câmara clara*, como “seu traço arcaico”¹⁵².

O que Barthes lamenta, no fundo, é a perda da noção do *memento mori*. Perda que ele tenta repor ao escrever seu livro. E que os artistas econvocados a participar deste texto, ao seu modo, também tentaram. Barthes, Rennó, Boltanski, Beuys, Nan Goldin, Whiteread, Hiller, González-Torres, Kawara, entre tantos outros que ficaram de fora, como Anselm Kiefer com sua biblioteca de livros de chumbo, macios, tóxicos, protetores e ilegíveis a dizer:

— Lembra-te que morrerás.

¹⁵¹ BARTHES, 1984, p.138

¹⁵² *Ibidem*, p. 140



Referências

Bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *A condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro : Forense-Universitaria: Salamandra, 1981.
- AULT, Julie. *Felix Gonzalez-Torres* : edited by Julie Ault. Göttingen : Steidl/Dangin, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Michelet*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita] e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 1978.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BATTCOCK, Gregory (Org.). *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Trad. Julio de Asís. Barcelona: G.Gilli, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Org. e Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas v.1)
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1995. (Obras Escolhidas v.2)
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas v.3)
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- BOLTANSKI, Christian. *Kaddish*. Munique: Kehayoff Verlag, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Presses du réel, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Post-Producción*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. Donaldson M. Garschanen. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahara, 2005.
- BORER, Alain e SCHIRMER, Lothar. *Joseph Beuys por Alain Borer*. Trad. Betina Bischof e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BERGER, Berger. *Modos de ver*. São Paulo, Martins Fontes, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph* in BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Ed. Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Ed. Globo, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *As aventuras de um fotógrafo* in CALVINO, Ítalo. *Amores difíceis*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades e o céu 3* in CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CALVINO, Ítalo. *O dia de um escrutinador* Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMERON, Dan. *Entre as linhas*. In: RENNÓ, Rosângela. *Hipocampo*. Catálogo da Exposição. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Ed. UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CHIPP, Herschel B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

DEBRAY, Régis. *Vida e da imagem: um história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cândia Morais Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Conexões)

DICIONÁRIO Aurélio Buarque de Hollanda.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. (Texto & Arte, 3).

FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões)

FOSTER, Hal. *Recodificação; arte, espetáculo, política cultural*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamins*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates)

GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUMPERT, Lynn. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1994.

HUYSSSEN, Andréas. *En busca del futuro perdido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

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

HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

- BEUYS, Joseph. Cata logo da exposição no Museu de Arte da Pampulha: *Os múltiplos de Beuys: Joseph Beuys na coleção Paola Calacurcio*.
- KRAUSS, Rosalind. *Notes on the index: Seventies art in America*. Nova York, MIT Press, 1977. (October nº3 [parte 1] e nº 4 [parte 2]).
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular; introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, s/d. (Arte e Comunicação)
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELENDI, Maria Angélica. Bibliotheca: Uma reserva de recordações *in* RENNÓ, Rosângela. *O Arquivo Universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- MELENDI, Maria Angélica. Recuerdos Ajenos *.in: Bibliotheca*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise* (org.) Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates)
- PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2002.
- PUNTO DE VISTA (nº 56). *Variaciones sobre la memoria*. Buenos Aires: 1996.
- PUNTO DE VISTA (nº 64). *Desaparecidos: Lugar de memoria, conflicto de interpretación*. Buenos Aires: 1999
- PUNTO DE VISTA (nº 68). *Arte y politica de la memória: relatos, símbolos, reconstrucciones*. Buenos Aires: 2000
- RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.
- RENNÓ, Rosângela. *Depoimento*. Coleção Circuito Atelier. Belo Horizonte, c/Arte, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Trad. Marina Appenzeler. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeler. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A redescoberta no realismo mágico in BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

SEMIN, Didier, BOLTANSKI, Christian, GARB, Tamar. KUSPIT, Donald B.. *Christian Boltanski / Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit*. London: Phaidon, 1997. (Contemporary artists)

SEMIN, Didier, BOLTANSKI, Christian, GARB, Tamar. KUSPIT, Donald. *Christian Boltanski / Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit*. London: Phaidon, 1997. (Contemporary artists)

SILVESTRI, Graciela. Memória y monumento in *Punto de Vista*, nº64. Buenos Aires, 1999.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro, Arbor, 1983.

WATKINS, Jonathan, DENIZOT, René e KAWARA, On. *On Kawara / Jonathan Watkins, "Tribute" René Denizot*. London ; New York : Phaidon, 2002. (Contemporary Artists)

Do meio eletrônico

DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO

FOUCAULT, Michel. *De espacios otros* in <http://www.bazaramericano.com>

http://benjiart.free.fr/cb/introductions_aux_oeuvres.htm

<http://www.artnexus.com>

<http://www.bazaramericano.com>

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>

http://www.exporevue.org/images/magazine/1702voisin_boltanski.jpg

<http://www.wikipedia.org>