

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS  
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS - IA  
CURSO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

**FAZENDO A MEMÓRIA PERFORMAR: UMA REFLEXÃO  
SOBRE A FOTOGRAFIA EM *VARIAÇÕES EM AZUL***

**RUTH MOREIRA DE SOUSA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Mestrado em Poéticas Visuais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre

2008

**RUTH MOREIRA DE SOUSA**

**FAZENDO A MEMÓRIA PERFORMAR: UMA REFLEXÃO  
SOBRE A FOTOGRAFIA EM *VARIAÇÕES EM AZUL***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Mestrado em Poéticas Visuais, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador:

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Esta pesquisa foi financiada pelo CNPQ.

Porto Alegre

2008

## DEDICATÓRIA

Para Carolina.

(in memorian)

Para Ana Carolina.

(in memorian)

## AGRADECIMENTOS

A meu pai Joaquim, que teve um único caderno: ao final de cada ano, não comprava um novo, mas apagava-o e voltava sempre a escrever nas mesmas páginas. Por ter me ensinado o respeito pela memória das coisas, por ter me mostrado a profundidade das marcas, por ter me transmitido a coragem para reinventar a história.

À minha família, que consegue me empurrar mesmo quando as mãos não alcançam.

Ao Átila e à Neila, por irem junto comigo, ficando ou partindo.

A meu orientador Edson Sousa, pela confiança, que é uma forma de liberdade.

A tudo o que me faz continuar (in)definida(mente).

## RESUMO

O texto se propõe a uma reflexão acerca do pensamento conceitual sobre a fotografia na obra artística aqui apresentada, intitulada *Variações em Azul*. Tal pensamento defende a fotografia não como registro de acontecimentos passados, “isto foi” (Roland Barthes), mas como um mecanismo capaz de fazer a memória performar as diversas possibilidades de “isto poderia ter sido” ou de “impossível ter sido”. Esta obra apresenta a fotografia como um processo contínuo de reconstrução, de fazer o novo, de ressignificar as imagens caducas, de tornar-se novamente ação. Para a concepção aqui apresentada, a fotografia não tem por função lembrar o que foi, mas produzir um novo acontecimento. Desta forma, fazendo a memória performar continuamente, a fotografia nesta *poietika* produz acontecimentos impossíveis: que só têm existência pela fotografia e na fotografia. Traçando relações entre a música, o cinema e a fotografia, o texto constrói os argumentos que embasam esta idéia conceitual, quais sejam: “original” não é uma matriz que reproduz unidades idênticas, mas “origem” acrescida de “novidade”, tal como propõe Walter Benjamin para a “imagem dialética”. A fotografia não aponta para o passado, mas para um “presente do futuro”, tal como coloca Ernst Bloch acerca da imagem de esperança. A fotografia é capaz de abarcar mais que um único instante, o “instante decisivo” (Cartier Bresson), ela tende para uma simultaneidade. Ela é capaz de propor um movimento, sendo este entendido não como o deslocamento de um ponto a outro (A-B), mas como uma mudança de estado, a ressignificação do mesmo (A-A’).

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia, imagem dialética, imagem de esperança, simultaneidade, ressignificação.

## ABSTRACT

The text proposes a reflection about the photography's conceptual thought on the artwork presented, *Variations in blue*. That thought defends the photography not as an record of moments that has already passed, "that happened" (Roland Barthes), but as an mechanism to make the memory perform the several possibilities of "that could have happened" or " that is impossible to have happened". The artwork presents the photography as a continuous process of reconstruction, of renewing, of caducous image's resignification, of becoming action again. To that conception here presented, the photography doesn't have the function to remember what it was, but to make up a new happening. This way, the photography produces impossible happenings: they have existence only throughout photography and inside the photography. Delineating relations between the music, the cinema and the photography, the text constructs the arguments that support this conceptual idea, which are: The "original" is not the matrix that reproduces identical unities, but "origin" plus "newness", as proposed by Walter Benjamin for the "dialectic image". The photography does not indicate the past, but the "present future", as stated by Ernst Block about the image of hope. The photography is capable to enclose not one single moment, but the simultaneity. It is capable of proposing movement, understood not as a displacement from one point to another (A-B), but as a state change, the resignification of the same (A-A').

**KEY-WORDS:** photography, dialectic image, image of hope, simultaneity, resignification.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I VARIÇÕES EM AZUL	15
II A NOTA SÍNTESE	38
III “ <i>PUNCTUM</i> ”: FOTOGRAFIA COMO MORTE OU A MORTE DO <i>PONTO</i> (COMENTÁRIO A BARTHES)	45
IV. FOTOGRAFAR: TORNAR ACONTECIMENTO O IMPOSSÍVEL OU “ISTO FOI PORQUE EU INVENTEI”	57
V SÍNTESE NO CINEMA	81
VI A DIALÉTICA CINEMATOGRÁFICA INTERNA À FOTOGRAFIA MÍNIMA	87
VII A FOTOGRAFIA MÍNIMA E A MONTAGEM CONCEITUAL	97
VIII JOGANDO BOLINHAS DE GUDE OU PRELÚDIO AO LIMITE DA IMAGEM EM CRISE	103
IX FOTO-SÍNTESE, FOTOSSÍNTESE E SINTETIZAÇÃO	108
X A FALÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO ESPACIAL DO TEMPO OU O “MOVIMENTO” NA FOTOGRAFIA	119
CONCLUSÃO	133
BIBLIOGRAFIA	145

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA. 1983.....	17
FIGURA 2: SOUSA, RUTH. SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2005.....	25
FIGURA 3: SOUSA, RUTH. SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2007.....	36
FIGURA 4: UM EMARANHADO (ESTRUTURA SERIADA) DE UMA BUSCA CRIADORA. ....	39
FIGURA 5: TRADUÇÃO GRÁFICA EM PONTOS DA <i>QUINTA SINFONIA</i> DE BEETHOVEN, POR WASSILY KANDINSKY.....	41
FIGURA 6: “PONTO” DE WASSILY KANDINSKY.....	42
FIGURA 7: OBRA DE UM PONTO SÓ, DE WASSILY KANDINSKY.....	44
FIGURA 8: SOUSA, RUTH. DETALHE DA SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2007. ....	47
FIGURA 9 : LÁPIDE DA FAMÍLIA PONTO. ....	48
FIGURA 10: MILLET, D.F. <i>PHOSTHUMUS PORTRAIT</i> , (COLORED DAGUERREOTYPE). 1854-1860. ....	49
FIGURA 11: NOTÍCIA DE JORNAL DIVULGANDO A MORTE DE UM DOS MEMBROS DA FAMÍLIA PONTO .....	51
FIGURA 12: MEYER, PEDRO. DETALHE DE <i>FOTOGRAFIO PARA RECORDAR</i> . 1991. ....	53
FIGURA 13: GOLDIN, NAN. <i>ONE MONTH AFTER BEING BATTERED</i> . 1984.....	54
FIGURA 14: BAYARD, HIPPOLYTE. <i>O AFOGADO</i> . 1840. ....	59
FIGURA 15: ROUSSE, GEORGES. <i>SEM TÍTULO</i> . DÉCADA DE 90.....	67
FIGURA 16: KAPROV, ALLAN. <i>INTERVENCIONES EN EL PERIÓDICO DIE ZEIT</i> , 20 DE MARÇO DE 1981.....	68
FIGURA 17: MONTENEGRO, MILTON. <i>CÉRBERO</i> . DA SÉRIE <i>NEBULAE</i> , 1999.....	71
FIGURA 18: SOUSA, RUTH. DETALHE DE <i>O DIA EM QUE PRECISEI CONTINUAR...SÓ</i> . 2002. ....	72
FIGURA 19: LONDE, ALBERT. <i>SWINGING OF THE UPPER LIMB</i> .1983.....	72
FIGURA 20: MAREY, ÉTIENNE-JULES. <i>HOW A CAT FALLS</i> . 1894. ....	73
FIGURA 21: GALTON, FRANCIS. <i>COMPOSITE OF THE MEMBERS OF A FAMILY</i> . 1878. ....	74
FIGURA 22: BURSON, NANCY E KRAMLICH, DAVID. <i>THE AGE MACHINE</i> . ESTAÇÃO COMPUTACIONAL INTERATIVA. 1990. ....	75
FIGURA 23: JOHN, RICHARD. <i>MORPH</i> ENTRE DUAS FOTOGRAFIAS 3X4 (4 E 32 ANOS –AUTO-RETRATO). 1998. .	76
FIGURA 24: SOUSA, RUTH. DETALHE DA SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2005. ....	77
FIGURA 25: ESQUEMA COMPARATIVO DE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . ....	80
FIGURA 26: ESQUEMA COMPARATIVO. FORMAÇÃO COMPARATIVA DA NOTA-SÍNTESE E DO FOTOGAMA-SÍNTESE.....	82
FIGURA 27: ESQUEMA DE EISENSTEIN DA SUCESSÃO À SOBREPOSIÇÃO. ....	84
FIGURA 28: WESELY, MICHAEL. PROCESSO DE RECONSTRUÇÃO DA <i>POTSDAMER PLATZ</i> , EM BERLIM. 1997 – 1999. ....	88

FIGURA 29: ESQUEMA DE LINHA INTERNA AO PONTO.....	89
FIGURA 30: SAUDEK, JAN. <i>TEN YEARS OF MY VERONIKA</i> .1972, 1977, 1982. ....	90
FIGURA 31: ESQUEMA DE INTERVALO ENTRE OS PONTOS INTERNOS AO PONTO.....	91
FIGURA 32: ROCHE, DENIS. 12 DE JULHO DE 1971 (NO ALTO) E 6 DE AGOSTO DE 1984 (ACIMA). ....	91
FIGURA 33: OPALKA, ROMAN. <i>OPALKA 1965 / 1- ∞</i> .....	94
FIGURA 34: ESQUEMA DE ALTA FREQUÊNCIA DOS PONTOS LINEARES INTERNOS AO <i>PONTO</i> . ....	94
FIGURA 35: SANZIO, RAFAEL. <i>ESCOLA DE ATENAS</i> . 1509-1510. ....	97
FIGURA 36: MEYER, PEDRO. <i>PAIS E FILHOS</i> . 2000. ....	98
FIGURA 37: SOUSA, RUTH. DETALHE DA SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2005. ....	99
FIGURA 38: SUGIMOTO, HIROSHI. <i>CINERAMA DOME</i> . HOLLYWOOD, 1993.....	104
FIGURA 39: ESQUEMA COMPARATIVO DE MONTAGEM EM <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> .....	106
FIGURA 40: ROUSSE, GEORGES. <i>MONTRÉAL</i> , 1997. ....	113
FIGURA 41: VISTA COMPARATIVA DOS PONTOS DE VISTA NA OBRA DE GEORGES ROUSSE. ....	114
FIGURA 42: SHERMAN, CINDY. <i>UNTITLED # 93</i> , 1981.....	116
FIGURA 43: SHERMAN, CINDY . <i>UNTITLED FILM STILL, nº 21</i> . 1978.....	117
FIGURA 44: RASTRO PROVOCADO POR LONGA EXPOSIÇÃO DE OBJETO LUMINOSO EM MOVIMENTO.....	120
FIGURA 45: MUYBRIDGE, EADWEARD. <i>ANIMAL LOCOMOTION</i> . 1830-1904. ....	121
FIGURA 46: CAVALCANTI, JUAREZ. <i>MURO DO CEMITÉRIO EM RIO LARGO</i> . ALAGOAS. 1996. ....	122
FIGURA 47: WESELY MICHAEL. DETALHE DE <i>POTSDAMER PLATZ</i> . 1997-1999. ....	123
FIGURA 48: CORDEIRO, WALDEMAR. <i>O BEIJO</i> . 1967. OBJETO ELETROME CÂNICO E FOTOGRAFIA P&B SOBRE PAPEL.....	124
FIGURA 49: PAIVA, JOAQUIM. <i>TRANSFORMANDO-ME EM ELVIS PRESLEY</i> . 1996.....	125
FIGURA 50: MAN RAY.RETRATO DE DUCHAMP COMO ROSE SÉLAVY.1921.....	126
FIGURA 51: VASQUEZ, PEDRO KARP. <i>O NASCIMENTO DE VÊNUS</i> (TRÍPTICO). DÉCADA DE 70.....	127
FIGURA 52: LIFSCHITS,RUTH. <i>FACES DA LUA</i> , DE 1995.....	128
FIGURA 53: SOUSA, RUTH. DETALHE DA SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2005. ....	129
FIGURA 54: SOUSA, RUTH. DETALHE DA SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2005. ....	130
FIGURA 55: SOUSA, RUTH. DETALHE DA SÉRIE <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> . 2005. ....	131
FIGURA 56: DIAGRAMA DE UMA OBRA MUSICAL. ....	131
FIGURA 57: ESQUEMA COMPARATIVO PARA <i>VARIAÇÕES EM AZUL</i> .....	137
FIGURA 58: ESQUEMA COMPARATIVO ENTRE AS CAMADAS DE BERGSON E AS CAMADAS DAS <i>MATRIOSKAS</i> RUSSAS. ....	139

## INTRODUÇÃO

Este texto se propõe a uma reflexão acerca das questões conceituais fundamentais do projeto poético intitulado *Memórias Impossíveis*. Deste, apresenta-se *Variações em Azul*, que consiste em uma série fotográfica realizada a partir de uma antiga fotografia de família, disparadora de uma série de procedimentos que visam fazer esta “imagem-lembrança” (Bérgson) atuar novamente, tornar-se ação. A série não visa a reprodução de um relato de família, ou debruçar-se sobre uma possível biografia da artista, “isto foi”<sup>1</sup>, mas sim fazer esta memória performar as diversas possibilidades de “isto poderia ter sido” ou de “impossível ter sido”.

Os diversos procedimentos utilizados para a produção das versões desta série no decorrer de dois anos levaram à elaboração de uma idéia de fotografia que estivesse conceitualmente vinculada não ao passado, mas a um presente do futuro. A *poietika* de *Memórias Impossíveis* a mostra como um processo contínuo de reconstrução, de fazer sempre o novo, de ressignificar as imagens caducas, de tornar-se novamente ação. A fotografia não como objeto de culto – relicário –, mas como ignição. Para a concepção aqui apresentada, a fotografia que serve é aquela que faz não simplesmente lembrar o que foi e não é mais, mas sim produzir um novo acontecimento. Desta forma, fazendo a memória performar continuamente, a fotografia nesta *poietika*<sup>2</sup> produz acontecimentos impossíveis: que só têm existência pela fotografia e na fotografia. Os princípios de substituição mais importantes desta proposta se resumem a quatro:

1) Troca-se a idéia de original herdada da gravura como sendo uma matriz que serve para a reprodução em série de unidades idênticas pela de original herdada do conceito de “imagem

---

<sup>1</sup> Relativamente ao “isto foi” de Barthes.

<sup>2</sup> Termo usado para definir a obra em processo, em oposição a *poética*, usado para a obra já concluída.

crítica” de Walter Benjamin, como sendo origem acrescida de novidade. Não uma reprodução *ad infinitum* de imagens caducas, mas sua capacidade de transpassá-la pelo ato criativo, gerando uma atualização na imagem de um pensamento crítico em relação ao seu próprio passado. Aplica-se também à fotografia o pensamento de Ismail Xavier, que afirma que “A força do cinema vem do que ele **inventa** a partir da hipótese indicial e de seus problemas”<sup>3</sup>.

2) Troca-se a idéia de fotografia que aponta para o passado pela de fotografia que aponta para um presente do futuro. Propõe-se a fotografia não como uma imagem de morte anunciada, mas como uma imagem de esperança, que tem como função manter o movimento. A fotografia como imagem que impele à ação, como agente de ressignificação do presente e máquina construtora de futuros possíveis.

3) Troca-se a idéia de instante decisivo pela de simultaneidade. Esta não tem por acepções resumir, abreviar ou tomar uma unidade por modelo do todo do qual faz parte. Tal conceito, neste trabalho, trata de *tudojuntoaomesmotempoemumtodouno*. Não trata de possibilidades auto-excludentes, mas da coexistência de “impossíveis”. Ao universo dos “impossíveis” pertenceriam também todas as possibilidades contraditórias, ou auto-excludentes, formando assim o que se chama de síntese.

4) Troca-se a idéia de movimento como sendo um deslocamento  $A \rightarrow B$  pela de mudança de estado, o ser transpassado por uma novidade (experiência de “intensidade”), ressignificação do mesmo, uma passagem  $A \rightarrow A'$ . Dotar as imagens de “intensidade” é transformá-las de rasas a profundas, atribuir a elas um novo sentido, mantê-las sempre em constante “atualização”. O termo “atualização” aqui tem estreita relação com o uso que dele faz o pensador Bergson, acerca da memória. Este afirma que a memória não é um receptáculo de imagens inertes do passado que estariam guardadas em um grande arquivo: como se fossem

---

<sup>3</sup>XAVIER, Ismail. “Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro”. *Devires*, v.2. n. 1, 2004, p. 75.

fotografias estáticas. Segundo este autor, estas fotografias, ao contrário, estariam sempre se modificando conforme são ressignificadas no presente.

O desenvolvimento destas propostas se apresenta ao longo do texto, que é dividido em dez ensaios independentes, mas correlacionados. No primeiro capítulo apresentam-se os procedimentos e métodos usados para a construção da série fotográfica *Variações em Azul*.

No capítulo “A nota síntese” aborda-se a idéia de simultaneidade, *tudojuntoaomesmotempoemumtodouno*, como utopia que transpassa a criação artística. A tentativa de materialização em obra desta utopia seria fracassada. A esta tentativa chamou-se síntese. Fazendo uma metáfora da fotografia como obra-síntese, adotou-se a imagem do “ponto”, tal qual o pensa Kandinsky, como sendo um elemento complexo e originário que possui em si milhões de infinitos outros pontos. Um espaço inesgotável, que, em sua potência de devir, foi contraposto ao *punctum* barthiniano.

No capítulo “*Punctum*: A fotografia como morte ou a morte do ponto – comentário a Barthes”, atenta-se para estratégias de conceber a fotografia não como morte, mas como potência, possibilidade de vir a ser. Neste sentido, busca-se uma outra via para relacionar memória e fotografia: não o medo do desaparecimento ou a luta contra o esquecimento. A fotografia neste trabalho tem a função de fazer a memória atuar novamente, ela é ação. Não o desejo de perpetuar acontecimentos passados, mas a possibilidade de criar novos acontecimentos. E mais: defende-se como forma de materializar em imagem acontecimentos que só têm existência pela fotografia e na fotografia.

No capítulo “Fotografar: tornar acontecimento o impossível”, toma-se a declaração provocativa de Barthes em *A câmara clara* de que a fotografia não seria capaz de inventar e abordam-se obras fotográficas que de alguma forma respondem à proposta de materializar em imagem o impossível: a fotografia de uma morte não-acontecida, *tromp l’oeil* cenográfico que só é visível quando fotografado, a fotografia do animal mitológico Cérbero, anomalias físicas provocadas pelo aparelho fotográfico, o “inconsciente óptico” (Benjamin), retratos de parentes que se poderia ter tido, auto-retrato de daqui a vinte anos... vários exemplo de imagens inventadas da memória. Aqui, não se toma uma fotografia, mas se constrói.

No capítulo “A síntese no cinema”, abordam-se as estratégias utilizadas por Eisenstein e Greenaway para se chegar à síntese. O primeiro se vale da sobreposição mental de imagens e o segundo, da sobreposição física. Propõe-se que, para ambos, o limite utópico desta síntese cinematográfica seria fazer todo o filme ser comportado em uma única fotografia.

O capítulo “A dialética cinematográfica interna à fotografia mínima” elabora uma reflexão acerca de obras fotográficas em sua tentativa de ultrapassar a idéia de instante decisivo e comportar durações. A metáfora agora é da linha, o ponto em movimento. Todavia, a despeito de uma suposta linha contínua, o que prevalece em todas as tentativas apresentadas é a poética da lacuna, do espaço entre estas imagens que se querem síntese.

Já no capítulo “Fotografia mínima e montagem conceitual”, a linha costura os tempos distintos de maneira invisível. As lacunas se tornam internas a cada imagem, não mais no espaço entre uma fotografia e outra. Desvela-se a “montagem intelectual” (Eisenstein) na fotografia. Agora já não há mais linha, e sim um ponto que se dobra e se enrola em si mesmo, justapondo-se e sobrepondo-se em suas partes internas até o limite de seu próprio contorno.

Em “Jogando bolinhas de gude ou prelúdio ao limite da imagem em crise”, atenta-se para um risco no que tange à dialética da sobreposição de imagens: ultrapassar o limite em que, na tentativa de que a fotografia condense em si vários instantes, a sobreposição deixe de ser potência para ser excesso, que acaba por gerar uma invisibilidade. Este é um dos perigos de deturpação da simultaneidade utópica.

No capítulo “Foto-síntese, fotossíntese e sintetização” alerta-se para outros perigos de degeneração do conceito utópico de simultaneidade: imposição de um único ponto de vista (fotográfico/ideológico) na obra de Georges Rousse, as fotografias de Dennis Roche, que tomam ‘síntese’ por resumo, dentre outros. Ambos realizam a exclusão que contradiz *tudojuntoaomesmotempoemumtodouno*. Cindy Sherman dá um contra-exemplo do uso ideológico dos estereótipos para formar criticamente uma imagem de síntese.

No capítulo “A falência da representação espacial do tempo ou o movimento na fotografia” busca-se relacionar a idéia de movimento não à de deslocamento físico, passagem de A→B, mas à de “intensidade”, ou seja, transpassar o banal com o imprevisível, ressignificar o que é já dado, realizar uma mudança do mesmo: A→A’.

Desta maneira, elabora-se a proposta conceitual da fotografia de *Memórias Impossíveis* como presente do futuro (não simplesmente uma imagem que aponta para o passado), como potência (de vir a ser) e como movimento (de ressignificação). Pode-se compará-la a um mecanismo que importa no que pode manter em funcionamento e produzindo de novo.

Desta forma, ultrapassa, em sua capacidade de comportar contrários, o conceito de *punctum* cunhado por Barthes, como sendo aquilo no que “foi”<sup>4</sup> que gera afecção. A afecção neste trabalho é decorrente da síntese – pela colisão do que foi com o que poderia ter sido, ou com o impossível, que gera algo novo. Portanto, importa não o registro dos acontecimentos, mas sim criar um novo acontecimento. A fotografia como memória a ser performada, continuamente. Importa não o “isto foi”, mas sim *aquilo no que supostamente foi*, que é capaz de inventar de novo, de ser crítico com relação ao próprio passado, de atualizar-se, de criar novos acontecimentos.

Em *Variações em Azul*, *punctum* faz juz à plenitude de seu significado, do latim: instante (problematizado aqui como instante potente, que possui em si outros instantes – possibilidade de vir a ser), marca (hipótese indicial que serve de partida para a invenção), picada (afecção oriunda não do ‘isto foi’, mas da potência do que naquilo que foi que é capaz de gerar um novo acontecimento).

---

<sup>4</sup> Relativamente ao “isto foi” de Barthes, supracitado.

## I VARIÇÕES EM AZUL

A infância e algumas relíquias anódinas

Dublês também morrem

Este trabalho nasce de uma aversão a álbuns de família. Desde a infância, destroçava-os impiedosamente. Facas, tesouras, estiletos, fogo. O que houvesse à mão servia de instrumento para aplacar a fúria que estes objetos me suscitavam. Nunca aparecia em fotografias de família. Os parentes já não mais insistiam – sabiam que só poderiam adentrar alguma festa em casa se não portassem nenhum maquinário de registro, ou punhame aos prantos e a festa sequer começava.

Somente dias depois, com a ajuda de um fotógrafo, armava-se um pequeno cenário nos fundos da casa, com alguns balões e doces guardados da festa e os convidados que concordavam em participar deste segundo evento. Alguns iam para compensar a ausência na primeira festa. Outros se recusavam, dizendo ser ridículo – os demais sobrinhos só demandavam uma única tarde, mas os meus aniversários tinham de ser duplos. Apesar da relutância, havia quem comparecia só para ter a sensação de estar em uma festa de aniversário com o aniversariante ausente. Poucas pessoas já tiveram a oportunidade de saber quantas coisas divertidas se pode fazer quando o dono da festa não está, diziam os primos. Não havia quem não se prontificasse a assumir o papel temporariamente. Tive muitos dublês.

Dublê<sup>5</sup>

Pessoa treinada que assume temporariamente o lugar de outra

---

<sup>5</sup> Ao longo do texto serão apresentadas várias caixas de diálogo com definições. Para alguns termos, adotam-se significados extraídos de dicionário, mas pouco usados. Em outros, o significado é retirado de referenciais teóricos usados pela autora, ou ainda, fabricados pela própria. Por vezes, apresentam-se várias caixas para um mesmo termo, cada uma com um significado diferente. Sendo assim, as caixas de definição devem ser percebidas como parte do texto autoral, não como referências comuns.

em situações de perigo.<sup>6</sup>

Por fim, todos acabavam se divertindo e celebrando. Não mais o aniversário – o aniversário era apenas pretexto, – mas o simples fato de estarem ali. E então todos posavam para o clichê do qual a família não abria mão: festa de aniversário sem fotografia não é festa de aniversário. Era quase como se aquele ano inteiro não houvesse passado de fato se não existisse uma fotografia que o registrasse. Após o clique, os convidados iam embora aliviados por terem me concedido mais um ano de vida. Não havia quem não se sentisse bem por ter participado da fotografia.

Todavia, nunca nenhuma delas foi exposta nas paredes da casa. Eram guardadas com cuidado, escondidas em caixas de sapato para não causar suspeita. E assim passei a infância – sem ídolos. Eu e as fotografias de família, guardados um do outro.

---

<sup>6</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.



**Figura 1: Fotografia de família. 1983.**

Todos os aniversários tinham que ser duplos. Por isto tive muitos dublês.

Somente muitos anos depois abri uma das caixas de sapato. Talvez não o tivesse feito antes porque não gostava de guardar coisas, achava que nada jamais deveria ser armazenado em lugares opacos. E como não havia caixas transparentes, eu deixava meus pertences expostos, sempre à vista, ao alcance da mão. Sendo assim, as caixas de sapato protegeram seu conteúdo secreto por mais de vinte anos.

Ao organizar móveis e utensílios em uma mudança para outra casa, vi-me diante da caixa de sapatos na qual repousava a fotografia da festa de 1983 (Figura 1). Passou-se algum tempo até que eu reconhecesse meus pais posando orgulhosos para o clique – veio-me à lembrança meu aniversário temático. Consegui identificar a roupa que eu havia usado na ocasião e a decoração da festa, mas as crianças a quem estavam abraçados – as quais pouco depois também pude reconhecer, usando as roupas que eu própria vestia em meu aniversário – a princípio eram absolutamente estranhas. Senti-me desconfortável ao vê-las na foto e resisti ao impulso de rasgá-la; refletindo, achei por bem guardá-la. Mas, assim como as crianças do clichê, a fotografia parecia estar irreparavelmente fora do lugar: ao mesmo tempo em que eu não sentia que deveria voltar a guardá-la na mesma caixa de sapatos, também não me sentia confortável de deixá-la à mostra.

Passados alguns dias, após consultar um e outro parente, acabei por descobrir como a fotografia havia sido feita. Ao saber de todo o evento que acontecia por mim e apesar de mim, comecei a acreditar que a segunda festa de aniversário era sempre mais interessante do que a primeira. O envio dos convites para a segunda festa, o novo bolo, um novo parabéns... Este evento construído para uma fotografia produzia um novo acontecimento. A imagem inventada produzia uma nova realidade.

Então fui grata aos meus dublês por ter tido tantas infâncias. E para aquele que não pôde ter tido várias infâncias, ou uma vida adulta, eu nos construiria não só uma nova versão, mas também um novo acontecimento que viesse a se sobrepor ao primeiro.

E assim surgiu a concepção motor deste projeto: tratar a fotografia não como um mero registro de um acontecimento, mas como a possibilidade de criar e materializar um novo acontecimento, que seria de outra forma não-realizável. A fotografia como disparadora de acontecimentos que só têm existência pela fotografia e na fotografia.

Certamente, ela se funda, como qualquer fotografia, em um buraco feito de ausência, mas este não é um buraco negro que suga tudo que dele se aproxima – é, ao contrário, um buraco refletor, capaz de forjar um lugar, ainda que absurdo, para este sujeito exilado. E é esta tarefa a que me propus nas duas séries fotográficas a serem apresentadas neste trabalho: mais que registrar um acontecimento qualquer, trazer à existência um acontecimento impossível.

A primeira seqüência fotográfica realizada a partir desta concepção se intitula *Variações em Azul* e parte da fotografia anteriormente apresentada, em que figuravam como duplês na segunda festa de aniversário duas meninas vestidas da mesma maneira. Mais de vinte anos passados, constata-se que duplês também precisam de duplos.<sup>7</sup>

Da catástrofe da morte de um duplê surge a necessidade da (sobre)vida<sup>8</sup> do duplo, que é sempre passível de um novo começo e pode ser acionada sempre que necessário, por uma série de operações – fotográficas – premeditadas e seguidas rigorosamente, quase como em um ritual.

Para figurar os duplês do antigo clichê de aniversário, convidei uma prima presente na primeira festa. Durante as cenas, ela deveria intercambiar os tamanhos dos vestidos e os das perucas, de tons diferentes, de forma a construir não só dois personagens, mas também vários tempos sobrepostos. (Sobre)posição conceitual, como o posto que assume sobre o que antes era do duplê, e também física (no negativo), forjando marcas de sua temporalidade.

Para o vestido, procurei a mesma costureira que havia feito os do primeiro aniversário, há mais de vinte anos. Ao mostrar a fotografia para que servisse de modelo, ela se surpreendeu, lembrando o quanto foi difícil, naquela época, encontrar o tecido que havia usado com metragem suficiente para atender a todas as primas que iriam comparecer ao registro da segunda festa, com tão pouco tempo de distância entre um evento e outro.

Agora a sua tarefa seria ainda mais difícil: deveria reproduzir o modelo em três versões: uma nas medidas da garota a ser fotografada, uma miniaturizada e uma agigantada (com a saia medindo dois metros de comprimento e 90 cm de diâmetro na cintura). A

---

<sup>7</sup> Aborda-se a noção de duplo ao longo do texto levando em consideração a sua importância na teoria da fotografia, tendo por referência, sobretudo, DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP. Papirus, 1994.

<sup>8</sup> Sobre no sentido de sobreposição.

versão miniaturizada seria usada em uma boneca de pano a ser construída com o rosto de uma das meninas da fotografia, que seria escaneado e impresso diretamente no pano. Foram necessários vários meses para que se conseguisse o mesmo tecido usado no primeiro aniversário, pois já não era mais fabricado.

Por fim, tendo todo o material já produzido, com a ajuda de um roteiro desenhado à mão, sugerindo algumas indicações de cenografia, iluminação e gestos a serem performados, realizei com a garota as primeiras fotografias desta série. Nos fundos do quintal de nossa casa, assim como na antiga fotografia, o bolo fotografado propiciou-nos até uma pequena comemoração.

Na fotografia a que se propõe este trabalho, os buracos que vão surgindo em um tempo posterior à primeira imagem, ao atualizarem-na, não a corroem totalmente, simplesmente destramam o tecido para se possa costurá-lo novamente, em outra peça, feita de remendos, mas, ainda assim, inteira.

Nas páginas seguintes, a primeira versão da série *Variações em Azul*, realizada em 2005.











Figura 2: SOUSA, Ruth. Série *Variações em Azul*. 2005.

As fotografias acima foram capturadas em máquina analógica 35 mm e reveladas em tamanhos variados (de 20 x 30 cm a 30 x 45 cm). Foram fixadas em placas de madeira, para serem coladas diretamente sobre a parede, na posição vertical, à exceção da segunda e da terceira, que são dispostas uma ao lado da outra. Uma nova série foi realizada em 2007. Abaixo, algumas considerações sobre diferenças técnicas entre uma e outra:

- Cada fotografia é repleta de detalhes, pouco visíveis em formato pequeno. A disposição vertical da série inicial não possibilitava uma ampliação maior. A nova foi elaborada para ser disposta horizontalmente, o que possibilitou que cada fotografia pudesse ser ampliada em tamanho 90 x 60 cm.

- Para a primeira série, as perucas foram feitas em lã, não proporcionando brilho e textura de acordo com a antiga fotografia de família. Para a série nova, as perucas adquiridas se aproximavam mais do cabelo natural. Foram usadas em diversos tamanhos e tonalidades. A boneca também teve os cabelos intercambiáveis<sup>9</sup> feitos de fio sintético, em vez de lã.

- Os sapatos da primeira série são de plástico e bico pontudo, o que está em desacordo com os materiais e modelos usados na época a qual se remete. Para a nova série, foi feito um sapato de pano pintado em azul.

- Na versão de 2005, o rosto da boneca estava pouco nítido. Ele primeiramente foi feito escaneando-se o rosto de uma das meninas na antiga fotografia e imprimindo-se os olhos, o nariz e a boca em tecido, por impressão caseira. Na segunda versão, ele foi reimpresso após vários testes em gráficas usando-se diferentes técnicas para se chegar a um resultado mais nítido.

- A maior parte das fotografias da primeira série estava fora de foco, o que impossibilitava a visualização dos detalhes da imagem. A iluminação simulava a noite, por subexposição e ajustes digitais. Para a série nova, foram contratados um fotógrafo profissional e um

---

<sup>9</sup> Que podiam ser trocados.

assistente de iluminação. Foi usada máquina fotográfica de médio formato, gerando negativos que foram escaneados em alta resolução para terem finos ajustes de cor e contraste, realizados digitalmente.

- As ampliações da primeira série foram coladas diretamente em placas de madeira, sem vidro ou moldura, tendo as bordas pintadas de preto. Este suporte, todavia, não proporcionava um acabamento preciso. Já a segunda, foi exposta em um sanduíche de vidros, sem moldura. O acabamento ficou satisfatório, todavia, o vidro suspenso diretamente sobre a fotografia remete à era moderna e industrial, incoerente com o tempo a que remete a fotografia. Por fim, optou-se por utilizar molduras em madeira envelhecida, na cor tabaco, em acordo com a estética dos antigos retratos de família.

Abaixo, a segunda versão, finalizada em 2007.



















**Figura 3:** SOUSA, Ruth. *Série Variações em Azul*. 2007.

As diferenças entre a primeira versão, de 2005, e a segunda, de 2007, não se resumem unicamente a questões técnicas – suporte, enquadramento, iluminação, equipamentos –, que foram alteradas tendo em vista o aperfeiçoamento da materialidade da imagem para adquirir congruência com seus aspectos conceituais. Importantes diferenciações quanto a procedimento serão analisadas nos próximos capítulos. Dentre estas, a colocação espacial da série, que não é isenta de reflexão.

O que se busca é uma forma de colocar simultaneamente o tempo – não só o cronológico, mas também o afetivo. A questão que se apresenta é: como fazer coexistir em um mesmo espaço (do negativo) tempos conflitantes? Como condensar na imagem o lapso temporal de mais de vinte anos entre o segundo e o primeiro acontecimento? A montagem de cada unidade da série no espaço e a montagem interna dos elementos de cada fotografia é estudada de forma a se chegar o mais próximo possível de uma síntese.

Segue no próximo capítulo um estudo de algumas estratégias utilizadas por artistas de distintas épocas na tentativa de uma solução para o problema da síntese. O trabalho é apresentado em relação com a obra de músicos, cineastas e fotógrafos.

## II A NOTA SÍNTESE

Ao inserir-se na série *Variações em azul* o lapso temporal de mais de vinte anos pelos elementos meticulosamente reconstruídos da remota fotografia de família, a questão que se apresenta é: como fazer coexistir em um mesmo espaço (da fotografia) tempos conflitantes? Como não se fazer subtrair nem um dos mais de vinte anos de intervalo impregnados em *Variações em Azul*? Como inserir, na mesma fotografia, a criança que brincava em seu aniversário, aquela que nem sabia que estava lá, aquela outra que jamais poderá ter estado novamente e todos os futuros possíveis deste passado construído?

Procura-se fazer todas estas infinitas durações de cada intervalo acontecerem simultaneamente: *tudojuntoaomesmotempoemumtodouno*. Mas, como fazer um reduzido fragmento espacial conter infinitos instantes? Teria a fotografia capacidade – física – de comportar durações?

Este dilema que se coloca em *Memórias Impossíveis* também foi vivenciado por vários artistas. Pode-se remeter, por exemplo, ao processo criativo do músico Beethoven, em sua recusa de uma eleição temporal excludente.

Sabe-se de Beethoven que sofria de uma radical polifonia. Este, dizia-se, era cometido de uma revelação na qual podia ouvir toda a música ao mesmo tempo em uma nota só. Em um mundo em que só se pode conceber como duração as sucessões espaciais – cada elemento posto ao lado um do outro para que se possa produzir sentido –, uma duração de tempos sobrepostos não poderia ser menos que utopia para a escrita musical e seus diagramas horizontalizados.

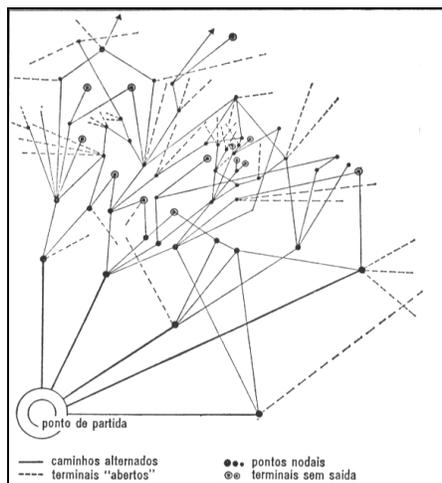
De todos os grandes músicos de até então, foi o que mais deixou rascunhos, esquemas, dezenas de partituras ininteligíveis. Sua escrita abundante era uma máquina de produzir fracassos. Ele afirmava que, com todas as sinfonias que escreveu, jamais conseguiu atingir a nota síntese e que suas músicas distendidas lhe eram sempre inferiores.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> WAGENSBERG, Jorge. *Ideas para la imaginacion impura: 53 reflexiones en su propia sustancia*. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1999

A fala de Beethoven remete à de Bachelard, que acerca da temporalidade musical afirma que “A emoção musical é uma tentativa, nunca plenamente completada, de realizar uma síntese temporal” (1950: 107). Pelo pensamento de Anton Ehrenzweig (1969), pode-se deduzir que esta não-realização da simultaneidade, tal como o artista a vivencia, seria inerente a todo e qualquer processo artístico, cuja materialização em obra pressuporia necessariamente a exclusão, conforme podemos observar pela citação abaixo, seguida de esquema gráfico.

“Uma busca criadora se parece a um emaranhado com muitos pontos nodais. De cada um desses pontos se irradiam muitos caminhos possíveis em todas as direções e que levam a novas encruzilhadas onde surge outra rede de caminhos de toda sorte [...] o espírito criador tem que tomar uma decisão quanto ao caminho a seguir [...] existe um grande número de mútuas possibilidades **exclusivas.**”<sup>11</sup> (EHRENZWEIG, 1969: 17)



**Figura 4: Um emaranhado (estrutura seriada) de uma busca criadora.**

---

<sup>11</sup> Anton EHRENZWEIG. A ordem oculta da arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística, p.49. (grifo nosso).

A etapa seguinte necessariamente pressupõe uma eleição da reação que vai se ter em função da excitação recebida. Inevitável falência da simultaneidade para uma escolha do único.

Ponto Início de um trajeto Ponto de partida <sup>12</sup>
---

Em *Variações em Azul*, os múltiplos pontos nodais – cada um em direção a seu próprio percurso individual (instante fotográfico em sua contigüidade cronológica) – não se querem exclusivos. O jogo é retirar um nódulo (impregnado de possibilidades) de cada trajeto, formando assim uma encruzilhada de fragmentos que seguem outra regra direcional que não a contigüidade cronológica, mas a afetiva.

Todavia, ainda que se possa escolher um fragmento de trajeto indicado por cada ponto nodal (versões possíveis), não se pode escolher todos os pontos nodais integralmente.

A partir de Ehrenzweig, pode-se pensar na simultaneidade seguida da eleição de uma única possibilidade como etapas intrínsecas ao processo artístico. Assim, a obra que daí surge seria uma tentativa de síntese temporal e a não-realização da simultaneidade, tal como o artista a vivencia, um fracasso inerente à obra.

Toma-se então a obra-síntese como utopia e o fracasso na tentativa de apresentá-la materialmente em sua simultaneidade como própria função da utopia – ser ignição. A revelação da nota-síntese “dá partida” ao ato criativo – aquilo que induz à ação, que incita a criação. Em *Memórias Impossíveis*, a utopia da síntese cumpre sua função de manter-se em constante modificação, em processo, em movimento de criação.

Aprofundando a relação colocada entre as duas formas de síntese, remete-se a Wassily Kandinsky (1997: 37), músico e pintor, conhecido por estudos que relacionam a linguagem visual à musical. Kandinsky traduz graficamente as notas musicais em pontos.

---

<sup>12</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

Ponto  
Elemento gráfico<sup>13</sup>

Abaixo, como exemplo desta tradução, um trecho da *Quinta Sinfonia* de Beethoven.

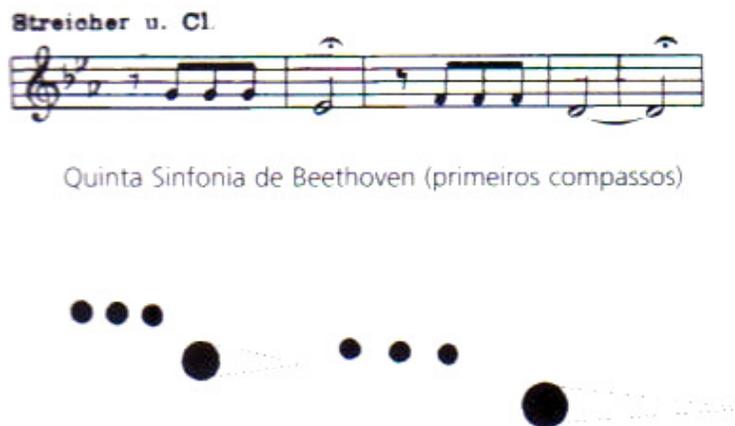


Figura 5: Tradução gráfica em pontos da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, por Wassily Kandinsky.

Para Kandinsky (1997: 44), o “ponto” é o elemento mínimo que possui a máxima capacidade de concisão. Cada ponto condensa em si necessariamente outros infinitos pontos, como se pode observar na figura abaixo.

---

<sup>13</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o Plano: Contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 37.



**Figura 6: “Ponto” de Wassily Kandinsky.**

Se as notas musicais têm sua equivalência pictórica em pontos, os vários pontos internos ao ponto poderiam ser considerados como parâmetros variáveis de som internos à nota. Da mesma forma que existe uma dialética interna ao microcosmo que é o ponto, pode-se pensar também na existência uma dialética interna a cada tecla do piano – parâmetros de som internos à nota. Ela, microcosmo da sua oitava<sup>14</sup>.

O “ponto” aqui, para Kandinsky, é elemento originário e complexo, cuja essência despertou nos músicos ao longo da história toda a sorte de inquietações, como se pode notar na observação a seguir, a respeito da obsessão de Bruckner acerca do “ponto”:

“Torna-se evidente que certos músicos sofriam, mais ou menos conscientemente, a atração de uma força que se exprime na própria essência do ponto. Prova disso são as obsessões de Bruckner, obsessões cujo conteúdo secreto se desvendava para os que, sob as aparências, eram capazes de compreendê-las: ‘embora a admiração dos pontos – nas assinaturas e nos painéis – fosse obsessiva, isso não se devia a um espírito desvairado que se preocupava com esses pontos, conhecendo o caráter de Bruckner e, mais especificamente, sua maneira de buscar revelações – também em seus estudos de

---

<sup>14</sup> Oitava: cada conjunto de teclas que vai de um Dó a um Si. A tradição ocidental estabeleceu 12 notas diferentes em uma oitava, dispostas em uma seqüência na qual cada nota se distancia da anterior por um intervalo denominado semitom. Muitas culturas, como a indiana, a árabe e a africana, dividem a oitava de outras maneiras. (<http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008)

teoria musical –, sua atração pela unidade originária de toda dimensão espacial adquire um significado psicológico. No fundo, ele buscava em toda parte os pontos essenciais, fontes das dimensões infinitas, que o levavam ao elemento originário.”<sup>15</sup>  
(KANDINSKY 1997: 34)

Ponto  
Elemento originário<sup>16</sup>

Sendo o ponto o elemento de máxima concisão, pode-se pensar no limite máximo de uma obra feita de um ponto só, o equivalente da sinfonia de uma nota só de Beethoven. O ponto é já produto do gesto do corpo – o choque primitivo do instrumento com a superfície gerando o elemento que, apesar de originário, é complexo. Ele cria uma zona de isolamento, um pequeno mundo à parte. Internamente ao ponto, vários pontos são sobrepostos infinitamente uns acima dos outros e também justapostos no limite de seu contorno.

Ponto  
Unidade utópica de simultaneidade absoluta.  
Tudo junto a o mesmo tempo em um todo uno.<sup>17</sup>

O ponto possui massa<sup>18</sup>. Eles fazem montagem entre si e é por isso que fazem sinfonia. A obra feita de um ponto só é o limite máximo da pregnância<sup>19</sup> potente<sup>20</sup> do gesto do artista.

---

<sup>15</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o Plano: Contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 34.

<sup>16</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o Plano: Contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 34.

<sup>17</sup> Definição proposta pela autora.



**Figura 7: Obra de um Ponto só, de Wassily Kandinsky .**

Em *Variações em Azul*, existe também o raciocínio de buscar a máxima concisão de diversos tempos internos. Neste raciocínio, toma-se o “ponto” (KANDINSKY, op. cit.) por *punctum* (BARTHES, 1982).

Ponto  
*Punctum*  
Fotografia<sup>21</sup>

Considerem-se as nove fotografias da série como uma única imagem, uma única obra, e cada unidade desta obra como um elemento interno, composto, este também, de diversos elementos internos que são ressignificados a cada combinação – cada versão gerada pela memória que performa. Ponto como uma nota só que faz sinfonia, ou uma única fotografia que faz cinema.

---

<sup>18</sup> É usado o termo *massa* em relação à densidade do ponto e também em comparação ao acorde musical – vários sons sobrepostos que geram unidade –, que também é chamado de massa.

<sup>19</sup> O uso do termo *pregnância* faz referência ao “instante prenante”, conceito de Jacques Aumont discutido em seu livro *A imagem* (1995) e também em *O olho interminável* (2004), nos quais faz alusão à síntese na pintura e no cinema.

<sup>20</sup> *Potente* no sentido de potencial, como possibilidade de vir a ser.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

### III “PUNCTUM”: FOTOGRAFIA COMO MORTE OU A MORTE DO PUNTO (COMENTÁRIO A BARTHES)

“There are, basically, two kinds of tenderness: one, is to accept the life, and the other one is to accept the death”.  
(Ruth Sousa)

<p><i>Tenderness</i> 1 doçura, suavidade 2 dor<sup>22</sup></p>
---

Em *Memórias Impossíveis*, acredita-se na fotografia não mais como objeto de culto, mas como tendência antecipadora de ação. Não ídolo, mas duplê. Não como medo da morte, mas sim como esperança. Acredita-se no ato do sujeito que fotografa e na fotografia como um acontecimento.

A fotografia é vista nesta *poietika* como sendo mais que um gesto (o gesto de captura do ladrão – para Lucia Santaella<sup>23</sup> (1998) é um roubo do real –; ou o gesto do carrasco ao desferir o golpe da guilhotina – para Phillippe Dubois<sup>24</sup> (1994) é um corte –; ou o gesto do caçador de escolher e atirar – para Vilém Flusser<sup>25</sup> (1985) é uma seleção), mas como um ato. Ao fazer a memória performar, atribui-se a *Memórias Impossíveis* a dimensão própria de um acontecimento.

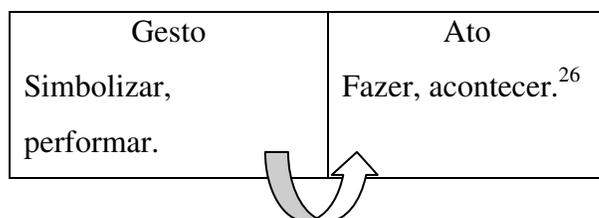
---

<sup>22</sup> Longman. *Dictionary of contemporary english*. third edition. Longman House, Burnt Mill, Harlow. 1995

<sup>23</sup> SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

<sup>24</sup> DUBOIS, Philippe. “O golpe do corte”. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP. Papirus, 1994.

<sup>25</sup> FLUSSER, Vilém. “O gesto de fotografar”. In: *Filosofia da caixa preta, ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.



Fotografia em “Memórias Impossíveis”

A concepção de ato aqui proposta é radicalmente distinta de gesto, assim como a de acontecimento é radicalmente distinta de registro de fatos passados. Acredita-se que este ato deva gerar outros atos, e que este movimento interno à fotografia deva gerar no espectador um movimento também. A função da fotografia de *Variações em Azul* não é relembrar o passado, buscar um reencontrar um ente querido que está ausente. Em *Variações em Azul* este buraco de ausência é substituído, sucessivas vezes, por um corpo variável, que ocupa temporariamente o lugar de outro. *Dublê*, não *ídolo*. A função não é a veneração (no sentido de velamento), não há permanência deste substituto para que possa eventualmente fundir seu corpo à forma do buraco que tapa. Daí a *poietika* desta obra (nas suas sucessivas versões) ser desprovida do que é apontado como característica máxima da fotografia – imutabilidade incondicional. Em *Variações em Azul* vigora o jogo interminável de substituições, no qual o que importa é a constante atualização. Manter o movimento, não a estaticidade.

Da mesma forma que na fotografia de família apresentada (ela já uma memória performada que gerou um novo acontecimento), em *Variações em Azul*, o que se busca constantemente nestas fusões temporais (síntese) é apontar para futuros (im)possíveis para estes passados imaginados. A fotografia, tecendo outra cena de passado, modifica o presente, fazendo-se apontar não para o passado, mas sim para um presente do futuro. Com relação à direção deste apontar, remete-se a Barthes<sup>27</sup> (1984), que afirma que tudo na fotografia seria menos importante do que ser como um dedo apontando para um passado que existiu; a fotografia seria como uma seta para o passado. Se para Barthes a fotografia “aponta para trás”, na concepção proposta neste trabalho a fotografia aponta para frente, faz

<sup>26</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

<sup>27</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2ª. ed. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1984.

com que se continue avançando no presente, em direção ao futuro. A fotografia deve desvelar outros caminhos possíveis, os ainda não-trilhados.

Em oposição a Barthes, destaca-se o grande perigo de degeneração do que se chamou de utopia do ponto-síntese: a acepção do ponto herdada da sintaxe, significando fim, término de uma sentença. Assim como a visão do cadáver presume a inegável visão do fim da vida, a fotografia para Barthes seria como o corpo cadavérico, a afirmação do fim daquele que por ela é representado e que já não existe mais. O *punctum*, então, não seria mais que o fim. O “ponto” como potência, pela acepção anteriormente desenvolvida, seria reduzido ao ponto final, à morte. Se a fotografia, para o autor, compara-se ao corpo morto, a fotografia neste trabalho compara-se ao corpo ressuscitado: é um corpo vivo que carrega ainda as marcas da decomposição.



**Figura 8: SOUSA, Ruth. Detalhe da série *Variações em Azul*. 2007.**

O que importa sempre é a próxima imagem.

Esse caminho perigoso que o “ponto” faz pensar é abordado na imagem a seguir de maneira provocativa.

Esta não é uma obra realizada por um artista plástico, mas sim a sepultura de dois membros da família Ponto<sup>28</sup>. Pode-se imaginá-la como uma aguda crítica metafórica ao *punctum* de Barthes, teoria por ele elaborada a partir de uma foto de família – a imagem de

---

<sup>28</sup> Árvore genealógica da família Ponto. Disponível em <http://www.richware.net/rohde/ponto.htm> . Acessado em 27 janeiro de 2007.

sua falecida mãe. A fotografia aqui é a falência de sua suposta função de manter ou reaver o já perdido.



**Figura 9 : Lápide da Família Ponto.**

Esta tendência para trás é justamente o oposto da utopia: o que foi suplantando o que ainda está por vir. Esta é a própria imagem da equipe encarregada das filmagens em *Depois da Vida* (1998). Neste filme, o diretor japonês Hirokazu Kore-ida nos oferece uma metáfora do que se pode pensar como um cinema-síntese: uma unidade deve ser capaz de ecoar a singularidade extraída da memória. Cada personagem tem o desafio de escolher uma única lembrança que poderá ser levada para a eternidade após a morte. Existe, ainda, uma equipe – que com o decorrer do filme se sabe que são aqueles que foram incapazes de escolher uma única lembrança – encarregada de produzir para cada personagem um filme de uma cena só. Estes realizam o trabalho de roteirizar, produzir uma cenografia, filmar, editar e montar. Todas as lembranças são interpretadas em estúdio, sempre atentando para a maior fidelidade possível ao relato dos personagens acerca de cada detalhe da cena vivida que acabou por transformar em permanente um espaço de transição – estão impedidos de continuar suas trajetórias por terem sido incapazes de renúncia.

A esperança, ao contrário, é força movente antecipadora de ação, aponta para um presente do futuro. Acredita-se aqui, ao contrário, na fotografia como esperança, como capaz de produzir algo novo. Em *Variações em Azul*, que também se coloca diante do irreparável, a questão parece ser: que fotografia me serve? E para que serve?

As práticas artísticas fotográficas obliteradas pelo medo do apagamento, que visam a reter tudo o que possa desaparecer no esquecimento, só podem trazer um futuro não-autêntico, que nada produz de novo. Talvez seja neste sentido que Ernst Bloch (2005) coloca a esperança como oposta à memória<sup>29</sup>. Há que se desenvolver uma outra estratégia – artística – para se relacionar fotografia e memória.

Todavia, infelizmente, contemporaneamente são abundantes os herdeiros de Barthes que vêem a fotografia apenas como uma forma de representar ausências, artifício criado por um desejo de eternidade.



**Figura 10: MILLET, D.F. *Phosthumus portrait*, (colored daguerreotype). 1854-1860.**

---

<sup>29</sup> BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. p. 113.

Até mesmo nas práticas que acredita-se serem dotadas de uma preocupação que ultrapasse a questão de índice colocada por Barthes – “isto foi” como pegada na areia de um ente querido que partiu –, encontra-se ainda este posicionamento relacionado à fotografia mortuária. E, ainda, nas práticas vacilam hesitantes entre uma forma e outra de procedimento artístico. Destacam-se três casos a serem analisados nos próximos parágrafos: o do artista plástico francês Christian Boltanski, o do mexicano Pedro Meyer e o da americana Nan Goldin.

Baseia-se o raciocínio seguinte nas próprias palavras de Boltanski<sup>30</sup>. O autor afirma que existem questionamentos que perduram no decorrer de toda a sua obra, e o principal deles seria sobre o desaparecimento de uma pessoa após a sua morte.

Em suas palavras: “como alguém que é alguém único, que tem uma pequena história, pode desaparecer ao morrer?”. Este questionamento seria a base do seu trabalho, e a fotografia não passaria de uma tentativa de lutar contra este desaparecimento do sujeito, uma forma de perpetuar sua existência: “sempre se diz que se morre duas vezes: uma primeira vez e uma segunda quando alguém encontra uma fotografia tua e não sabe quem és”.

Boltanski, em sua fotografia, preocupa-se em captar o que existe de mais singular em cada sujeito e em proteger esta memória do esquecimento. Este posicionamento era flagrante também em Barthes, que, ao justificar sua predileção por uma das fotografias de sua mãe, afirma que tal fotografia “reunia todos os predicados possíveis que se constituía o ser de minha mãe. As outras eram apenas analógicas, suscitando identidade, mas não verdade” (1984: 106), sendo que sua ânsia por manter esta singularidade aquém da passagem do tempo se aplicava também a seu próprio ato de escrever.

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida por Christian Boltanski a María Elena Ramos – presidente do Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela –, por ocasião de sua exposição no referido local em julho de 1998. Tradução do francês para o espanhol por José Ignacio Herrera y Federica Palomero. Disponível em <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/mer/boltanski.asp> Acessado em 4 de fevereiro de 2007.

Talvez, nesta concepção, a fotografia funcione justamente como as páginas de obituário dos jornais: ao anunciar em um meio impresso a morte da pessoa com uma descrição do que nela se toma por mais característico (procedimento similar ao de Boltanski, que coleta objetos característicos do sujeito), busca-se eternizar a memória desta

## Mrs. Antonia Rhode Dies At Daughter's Home Here

### Funeral Services For Well Known Lady To Be On Friday

Mrs. Antonia Rhode, a resident of this city for the past 40 years, died on Tuesday evening at the home of her daughter, Mrs. Emil Zellmer at the age of 79 years. She had been ill for some time.

Mrs. Rhode, whose maiden name was Antonia Ponto, was born in Germany on June 1, 1863. She came to America with her parents when she was two years old. They settled at St. Marie, Wisconsin. Later they moved to Spring Valley where she was married 56 years ago.

Besides her daughter, Mrs. Zellmer, she is survived by four sons, Arthur, who resides in Oregon, Walter of the British West Indies, Elmer of Buffalo, Minnesota and Carl of St. Paul. There are five grandchildren and one great grandchild.

Mrs. Rhode was well known in this city and community and had a host of friends who mourn her death. She was a good neighbor, and a loving mother, and possessed a true Christian character.

She was a member of St. John's Lutheran church of this city.

Funeral services will be conducted on Friday afternoon at 2 p. m., at the Zellmer residence and at 2:30 at St. John's Lutheran church. Rev. Walter A. Zemke will have charge of the services.

peessoa como uma homenagem, para que seja não mais uma dentre as várias pessoas que morrem todos os dias. Também não era outra a busca desesperada de Barthes pela fotografia de sua falecida mãe, sendo o meio fotográfico mais radical neste sentido que o do jornal impresso. Já dizia Benjamin (1993), na sua *Pequena História da Fotografia*, que tudo nela é feito para durar eternamente, e que até os inventores da fotografia parecem ter sido agraciados com uma benção bíblica: todos viveram quase até os cem anos.

E esse é justamente o anseio de Boltanski. Ele se dedica a perpetuar a vida destes mortos desconhecidos por meio da fotografia e acredita que sua obra teria a função de perpetuar sua própria vida. A arte para ele não seria senão uma forma de se proteger da morte e de lutar contra o medo do esquecimento: “penso que estou mais próximo da velhice e é verdade que agora construo a minha tumba. A tumba não é material. É pelas obras que construo minha tumba”.<sup>31</sup>

Figura 11: Notícia de Jornal divulgando a morte de um dos membros da família Ponto.

<sup>31</sup> <http://www.analitica.com/bitblioteca/mer/boltanski.asp>. Acessado em 02 de setembro de 2007.

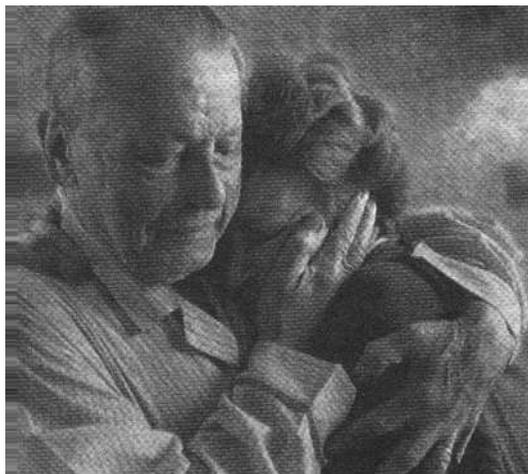
E seu desejo de encapsular tudo o que é efêmero não se restringe à fotografia, ele armazena também utensílios, roupas, objetos: “para mim, um inventário é como um retrato de alguém e todos os objetos de alguém são como seu retrato” .Enfim, o autor armazena tudo o lembre “isto foi” um dia e já não é mais e assim se faz ele também lembrado. Nesta obra, a fotografia “está no lugar de” alguém ausente, como pode-se perceber nitidamente na fala de Boltanski a seguir, explicitamente inspirada em Barthes:

“Como explicar isto, a relação entre o sujeito e o objeto, uma foto é um objeto, mas também é a recordação de um sujeito. Quando alguém vê uma fotografia, diz ‘aqui houve alguém’. Agora, se tem somente um objeto. Então, para mim, o fato de ser um corpo morto, uma fotografia ou roupas velhas, é o mesmo, há uma referência a um sujeito. O sujeito está ausente e agora se têm o objeto. Então acredito que o que me interessa é esta relação entre a realidade e o sujeito, que já não é mais que um objeto.”

A obra de Meyer *Fotografio para recordar* - CD-ROM (1991) contendo fotografias e som e criada em 1991, é um memorial e um retrato do último ano da vida de seus pais, que tiveram câncer e morreram quase simultaneamente. Meyer esteve presente durante o desenvolvimento da doença fotografando todas as etapas do penoso tratamento. Acima de um dos retratos presentes no CD de Meyer segue o comentário de Joan Fontcuberta sobre o trabalho:

“Choca-me a atitude de uns e outros, fotógrafos e modelos, ao aceitar este jogo para que a película retenha aquilo que poderia desaparecer de uma memória traída pelas emoções. Põe-me de cabelos em pé a fotografia em que Pedro acolhe a seu pai com o braço esquerdo enquanto com o outro saca a câmera e faz um

retrato no qual indefectivamente ficará plasmada aquela mostra de afeto.”<sup>32</sup>



**Figura 12: MEYER, Pedro. Detalhe de *Fotografia para recordar*. 1991.**

O comentário de Fontcuberta aponta para outra questão, a ética, e remete ao filme *Através de um Espelho* (1961), de Ingmar Bergman. Neste, uma jovem passa por um grande sofrimento devido a uma grave doença psíquica – esquizofrenia. Seu pai, que acompanhara toda a sua doença, e antes dela a da mãe, não consegue evitar de usar o sofrimento da filha para compor uma obra literária, apesar de se sentir muito culpado com isso. Ele, então, como Meyer, faz uma espécie de diário, registrando os últimos anos de degeneração da filha com o intuito de compor uma obra.

Ao se tratar especificamente do trabalho de Meyer, deve-se esclarecer que a relação precária entre fotografia e morte não é recorrente em toda sua produção. Ele é, inclusive, pioneiro em abordar a fotografia digital como potência de reconstruir e de inventar outras memórias. A maneira como Meyer trata a questão neste trabalho específico destoa radicalmente de sua obra *Pais e Filhos*, abordada mais adiante, em que existe uma riqueza conceitual que foge da literalidade.

---

<sup>32</sup> Tradução livre de: “Me impresiona la actitud de unos y de otros, fotógrafos y modelos, al aceptar este juego para que la película retuviera aquello que podría desaparecer de una memoria traicionada por las emociones. Me pone los pelos de punta la fotografía en que Pedro coge a su padre con el brazo izquierdo mientras con el otro empuña la cámara y le hace un retrato donde indefectiblemente quedará plasmada aquella muestra de afecto”. (FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997. p. 57.)

Comparando-se o vínculo de *Fotografio para recordar* (Meyer, 1991) com a teoria de Barthes, já evidente no título: ambos tratam de manter viva na memória uma imagem materna. Contudo, se Barthes busca esta imagem nos primeiros anos de vida de sua mãe, em que ela aparece sorrindo, ainda menina, a imagem à qual Meyer recorre é a dos seus últimos dias de vida, em que aparece com uma expressão de profundo sofrimento. Em todo caso, em ambos o que prevalece é a ânsia de preservar do esquecimento a identidade de uma e outra.

Comparam-se estes trabalhos ao material fotográfico da americana Nan Goldin. Se em Meyer o que é fotografado é um momento decisivo, sublime, extraído de uma convivência familiar e que tem todo o peso de um fato memorável, único (não deixar de atentar aqui para as semelhanças com o “instante decisivo” de Bresson), em Goldin existe um limite indefinidamente distendido do fotografável – seu universo de prostituição, drogas, violência, sexo explícito... Tudo na banalidade grotesca do seu cotidiano e de seus amigos é motivo para sacar a máquina e produzir fotografias. Existe também a produção de um registro de sua passagem, como um diário, feito de fotografias, aos moldes do fotoblog tão popular entre as adolescentes, que só surgiria mais tarde.



**Figura 13: GOLDIN, Nan. *One month after being battered*. 1984**

O caráter repulsivo de suas fotografias lembra o recurso das pichações. Por meio de uma estética agressiva, teria como objetivo tomar a atenção das diversas informações que invadem o espaço urbano para este vestígio, que grita um “estive aqui”. A função seria a mesma que a das coleções de objetos e fotografias – estas também como objeto – de Boltanski. Contudo, se neste fala-se de objeto, Goldin vai pela via do “abjeto” (KRISTEVA, 1982<sup>33</sup>).

Entretanto, nesta ânsia por fotografar todas as suas cenas cotidianas, deixando assim um registro de sua passagem pela Terra, aqui se instaura um paradoxo de natureza borginiana (*Funes el memorioso* fala da infelicidade que traz uma memória excessivamente prodigiosa), conforme mostra Fontcuberta (1997: 62):

Ter que fotografar sem concessões cada instante da existência, para que absolutamente nada escape à voracidade da câmera [...] apesar que não se dê este absoluto borginiano, continuamos condenados a fotografar para esquecer: ressaltamos alguns fatos para postergar os intervalos insignificantes e tediosos que fatigam o espírito. Fotografo para esquecer.<sup>34</sup>

Com Goldin encerra-se a análise de práticas fotográficas contemporâneas obliteradas por um medo do apagamento, práticas estas herdeiras da relação que Barthes trava entre fotografia e morte. Todas elas tratam, de alguma forma, da necessidade de afirmação do “isto foi” que apazigua um medo da morte – a fotografia exerce para eles a função de lembrança (dele mesmo, fotógrafo, ou daquele que é fotografado), de objeto-ídolo que se coloca no lugar de uma ausência, de desejo de eternidade.

No próximo item, apresentam-se outras estratégias de relacionar a memória com a fotografia. O medo, segundo Bloch (2005), é contrário à esperança. Ruma-se a ela com

---

<sup>33</sup> KRISTEVA, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.

<sup>34</sup> FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997. p. 62.

outra prática fotográfica proposta neste trabalho, não mais com o medo estagnante, que paralisa e petrifica.

Enterra-se, assim, na lápide da família Ponto, a concepção de Barthes de *punctum* como morte. Substitui-se medo da perda, o luto, por um princípio esperança – a fotografia como impulso que move para frente, tendência antecipadora de ação.

Se Meyer fotografa para lembrar, Boltanski para ser lembrado e Goldin para esquecer, eu fotografo para criar outros acontecimentos.

No próximo tópico abordaremos outras posturas artísticas acerca da relação entre fotografia e acontecimento, traçando paralelos com minha própria *poietika*.

#### IV. FOTOGRAFAR: TORNAR ACONTECIMENTO O IMPOSSÍVEL OU “ISTO FOI PORQUE EU INVENTEI”

Até agora, neste estudo, temos tentado combater a idéia de fotografia como um passado catapultado, um “isto foi” que nada produz de novo, uma falsa memória imutável, um pequeno receptáculo de desejo de eternidade. Se foi falado até então sobre como abordar esta imagem de uma outra maneira, agora aparece uma outra postura também daquele que fotografa. Se um sujeito nostálgico só pode produzir uma imagem de “isto foi”, pensa-se, neste momento, como o gesto de fotografar pode desvelar uma intenção para frente daquele que se posiciona diante deste dispositivo.

Como aprender a abdicar desta dor que é tão cara e trocar o medo estagnante pela esperança que move? Como se posicionar diante de uma imagem de dor? Como ver nela além da ausência de um ente querido? Há que se querer transpor e há que se saber renunciar para que haja esperança. Há que se supor uma fotografia para além dos empoeirados álbuns de família que não sirva mais de relíquia, mas que seja ela mesma imaginação, uma imagem-ação com tendência antecipatória.

Neste sentido, pode-se apontar até mesmo para uma outra concepção não estagnante de memória, a mesma da qual fala Bergson (1999: 262), ao afirmar que “um ser que evolui mais ou menos livremente cria a todo instante algo de novo [...] é necessário que o passado seja desempenhado pela memória, imaginado pelo espírito”<sup>35</sup>. A memória atua, performa.

E é justamente por este princípio que estas seqüências foram fotografadas por vários anos. A memória atua e performa vários presentes, várias vezes, de várias formas. A memória não cessa de performar.

Uma vertente desta prática tem sido o *mise-en-scène* na fotografia. Um caso exemplar neste sentido, que se relaciona diretamente com minha prática artística é *O afogado* (1840), de Hypollyte Bayard, um dos inventores da fotografia. Sua pesquisa, contudo, nunca foi reconhecida pelo governo francês, que deu todo o crédito da invenção a Daguerre e a Talbot. A técnica de Bayard era considerada demasiada “imprecisa” e se

---

<sup>35</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 262.

aproximava mais do “artístico” que da objetividade científica tão valorizada na época pela burguesia narcisista, que buscava retratos cada vez mais “fiéis”.

Bayard, então, decidiu dar início a uma pesquisa artística e desistir do reconhecimento científico. Ingressou na academia de artes e passou a produzir diversos auto-retratos, assim como diversas composições que até hoje intrigam os raros pesquisadores que tiveram acesso ao seu trabalho, como Michel Frizot – um dos únicos autores que produziram bibliografia acerca deste importante artista francês. Infelizmente, seus trabalhos continuam pouco conhecidos, apesar de ser Bayard o precursor de um revolucionário pensamento acerca das potencialidades fotográficas que só seriam desenvolvidas nos dias de hoje; ainda assim, como exceção, pois, como já visto, a maior parte delas está ainda a serviço da concepção de Barthes, na linha de pensamento de Daguerre.

Bayard (1840) foi quem primeiro apresentou a fotografia como possibilidade de registrar o que poderia ter sido, em vez de usá-la como prova documental da suposta veracidade do aparato fotográfico. No seu auto-retrato como afogado, ele faz um protesto contra o fato de o governo ter ignorado sua participação na invenção da fotografia. Na época em que os daguerreótipos estavam alcançando o auge da popularidade, apesar das técnicas ainda pouco sensíveis, Bayard fez a foto<sup>36</sup>, no verso da qual escreveu o seguinte texto:

“Este cadáver que vocês vêem é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que vocês acabam de presenciar, e cujos maravilhosos resultados já presenciaram. De acordo com meus conhecimentos, este investigador genial e incansável trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar sua invenção [...] isso lhe outorgou uma grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo, que deu muito ao senhor Daguerre, declarou que não

---

<sup>36</sup> Aqui, o uso do verbo *fazer*, em detrimento da expressão *tirar uma foto*, não é despropositado. Para Dubois, uma foto nunca é construída, ela é tirada, arrancada de uma só vez. A fotografia, para Dubois, dar-se-ia sempre por um processo de subtração, nunca de construção, soma, como seria o caso da pintura. Já Arlindo Machado, em *A fotografia como expressão do conceito*, enfatiza a fotografia como um processo de construção voluntária e privilegia o pensar a fotografia como ícone, em detrimento do pensamento indicial de Dubois e, antes dele, de Barthes.

podia fazer nada pelo senhor Bayard e ele, menosprezado, decidiu resignar-se [...] melhor seria que vocês passassem de largo para não ofender o seu olfato, pois, como podem observar, o rosto e as mãos do cavaleiro começam a decompor-se.”<sup>37</sup>

(BAYARD, 1840)



**Figura 14: BAYARD, Hippolyte. *O Afogado*. 1840.**

Bayard ironiza a necessidade de longos tempos de exposição para proporcionar à fotografia uma aparência de realidade. A necessidade do modelo de se manter estático era uma imposição da técnica de Daguerre, o ideal para uma chapa perfeita seria um objeto inerte. Neste sentido, o retrato como morto é duplamente irônico. Ele constrói um cenário, manipula a cor do rosto e das mãos, para causar a impressão de que se trata de um defunto. Esta é a primeira performance fotográfica da História, em que Bayard se aproveita da aparente credibilidade da fotografia para fazer um jogo irônico sobre sua veracidade.

---

<sup>37</sup> Texto escrito no verso de *O Afogado*, de Hippolyte Bayard, 1840.

Como se poderia crer na verdade inquestionável da imagem dita científica se ela atestava uma mentira? Após o seu retrato como afogado, Bayard continuou a passear pelas ruas causando espanto aos vizinhos e constrangimento aos defensores da verdade científica da fotografia. Ele havia criado um paradoxo.

Assim, com o surgimento da fotografia, nascem duas possibilidades simultâneas e aparentemente contraditórias: documentar uma realidade e criá-la. Também por uma ironia histórica, no mesmo ano em que Bayard se formou na Academia de Artes, Daguerre recebeu o reconhecimento científico pelo seu invento. “Se o noema de Barthes é ‘isto foi’ (fotografia como documento), o noema de Bayard poderia expressar-se como ‘isto foi porque eu o inventei.’”<sup>38</sup> (FLORES, 2005: 164). Se Barthes é capaz de transmitir uma memória do que foi vivido, Bayard é capaz de construir e transmitir por meio da fotografia uma memória do que não foi vivido.

É exatamente esta a vertente de pensamento adotada por *Memórias Impossíveis*. Um caso contundente neste raciocínio é a série fotográfica intitulada *Distâncias Mínimas* (2007); nestas, as pessoas se abraçam e se tocam. Para realizar este projeto, nas viagens que realizei neste ano (pelas cidades de Florianópolis, Porto Alegre, Brasília e São Paulo), trazia na máquina analógica o registro de uma das pessoas no negativo. Chegando à outra cidade, capturava então sobre a mesma chapa (múltipla exposição do negativo) a segunda pessoa, atentando sempre para os encaixes mentais (já que não é possível a marcação espacial das figuras pela própria máquina) que deveria fazer para que suas imagens se tocassem no negativo. Somente ao se observar os detalhes das imagens percebe-se que nas áreas de contato entre os corpos as figuras são transparentes, como espectros. Estes abraços, portanto, só são possíveis pela fotografia e na fotografia. Para o encontro, a distância entre as cidades é percorrida não pelas pessoas, mas pela própria máquina que se desloca de um a outro.

O “isto foi” aqui é corroído desde sua própria fundação, e com seus destroços constrói-se uma outra imagem – como chamá-la? De ficcional? De uma realidade psíquica? Não existiria uma medida de realização da fantasia? Estes encontros não seriam, de alguma forma, um acontecimento? Neste sentido, concorda-se plenamente com a proposição de

---

<sup>38</sup> Livre tradução de : “Si el noema de Barthes es “esto há sido” (fotografia como documento), el “noema de Bayard podria expresar-se como “esto ha sido porque lo he inventado (fotografia como creaccion)”.

Flores: “isto foi porque eu inventei” pressupõe também um acontecimento, e, ainda, com Lacan, para o qual toda ficção é do estatuto da verdade.

Esta análise leva a uma nova postura não-passiva e não-estagnante da prática fotográfica, ou seja, uma fotografia que seja acontecimento, não simplesmente um registro de algo que já passou. E mais: acredita-se que a fotografia possa tornar acontecimento o impossível.

Ela não está a serviço de um passado a ser guardado, tampouco do que poderia ter sido vivido e não foi, mas sim do impossível. Acerca desta capacidade utópica da autoficção, Isabelle Rouge (2004, p. 21) comenta:

“A autoficção não é se colocar em ficção, ou seja, romancear a própria vida para torná-la mais bela. Também não é a ficcionalização de si mesmo, se inventar situações impossíveis: isto que podia acontecer ou poderia ter acontecido na realidade. A autoficção é transpor sua vida no campo do impossível, este da escritura ou da feitura de imagens, como um lugar que jamais terá lugar.”<sup>39</sup>

Propõe-se, com este estudo, abordar a fotografia justamente como estratégia de realizar o impossível. Em *Memórias Impossíveis* o que importa é fazer atuar as possibilidades do que não veio a ser, do impossível de ser vivido. A fotografia, aqui, funciona como ação, como princípio movente de esperança, que é o oposto do medo da morte, do luto. O trabalho realizado nas fotografias de *Variações em Azul*, produzidas por um procedimento cinematográfico, não está em tentar reproduzir uma cena vivida, como em *Depois da Vida* (1998), mas em tornar acontecimento, pela fotografia, aquilo que não foi vivido. O trabalho acontece consoante o postulado por Isabelle Rouge, que, ao falar de

---

<sup>39</sup> Livre tradução de “L’autofiction n’est pas se mettre en fiction, c’est-à-dire, romancer sa vie pour la rendre plus belle. Ce n’est pas non plus la fictionnalisation de soi, s’inventer des situations impossibles: ce qui pourrait ou aurait pu avoir lieu dans la réalité. L’autofiction, c’est transposer sa vie dans le champ de l’impossible, celui de l’écriture ou de la mise en images, comme un lieu qui n’aura jamais lieu” (ROUGE, Isabelle de Maison. *Mythologies Personnelles: L’art contemporain et l’intime*. Éditions Scala: 2004. p. 21).

autoficção em seu livro *Mythologies Personnelles* (2004), afirma que o artista não cria a partir de sua própria experiência, mas, sobretudo, apesar dela. Os “afetos expectantes negativos”, segundo Bloch (2005) podem gerar um colecionador de suas próprias lembranças pessoais familiares, mas somente o maior dos “afetos expectantes positivos”, a esperança, pode instaurar um ato verdadeiramente criador que transpõe a experiência vivida e é capaz de gerar dela uma imagem “original”, no sentido de “original” concebido por Walter Benjamin (apud HUBERMAN, 1998: 184), como sendo origem mais novidade – imagem crítica capaz de reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual surgiu para ultrapassá-lo. O pensamento de Benjamin vai de encontro ao de Bloch, que nos fala da diferenciação entre sonho noturno e sonho diurno:

“O sonho desperto também pode se comunicar com o arcaico. Ele é capaz disso porque, não só psicológica mas também objetivamente, **um futuro ainda está vivo no passado**, porque também muitos conteúdos noturnos não foram quitados nem estão prontos e por essa razão exigem o sonho diurno, a intenção para a frente. Essa noite ainda tem algo a dizer, não como algo “primevo” que está sendo incubado, mas como **algo que não veio a ser, que ainda não chegou a se tornar suficientemente audível em algum lugar, que está parcialmente encapsulado**. No entanto, esta noite só pode dizer algo na medida em que for iluminada pela fantasia desperta, por uma fantasia que está direcionada para o que vem a ser: o arcaico, em si mesmo, é mudo.”<sup>40</sup> (BLOCH, 2005: 103)

Na *poietika* de *Memórias Impossíveis* apresentada aqui, corpo inerte do sonho noturno deve espantar os fantasmas para agir na claridade lúcida do dia e tornar acontecimento o impossível. Para construir uma nova imagem é necessário o sonho diurno, que tem iniciativa e experiência necessárias à verdadeira esperança. A fotografia do acontecimento que me é impossível é uma autoficção que tem sua medida de realização na

---

<sup>40</sup> BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro : EdUERJ: Contraponto, 2005. p.103. (grifo nosso).

*poietika* do meu processo artístico. A coleta de objetos de família, de minhas próprias recordações, assim como de relatos de parentes acerca de antepassados que jamais conheci, ultrapassa o trabalho do colecionador.

A película vira pele de um corpo fantástico que arrasta para novas vivências simbólicas que ressignificam a “origem”. Aquela imagem primeira é que agora é feita ficção pelo ato criador. E é assim que vejo o uso dos elementos como o vestido, o cabelo e a boneca nesta série: ultrapassam porque não são a reprodução, mas fazem simulacro. Estes elementos sofrem infinitas costuras que geram uma outra imagem, sempre em crise, que não cessa de produzir seus pólos de choque internos. Nenhum destes elementos foram reproduzidos exatamente como o original, mas sim reconstruídos, ressignificados: o novo vestido foi costurado pelas mãos da mesma costureira de família que havia feito o primeiro, 22 anos atrás. Apesar de o modelo e o tecido serem similares, a escala foi deturpada – uma versão agigantada e outra minúscula puderam comportar tanto um outro “eu” atemporal quanto uma boneca construída, que manteve as mesmas feições da fotografia de família, impressa sobre tecido. Também transitam livremente a escala e a cor dos cabelos de uma fotografia para outra dentro da série. Acerca desta operação com os materiais e procedimentos escolhidos para montagem da cena, remete-se ao conceito deleuziano de simulacro (apud PELBART, 1998):

“O modelo do simulacro não é o mesmo do qual ele se desviaria, como é o caso da cópia, mas o outro, que já é dessemelhança. Ao definir a reversão do platonismo atribuída a Nietzsche, Deleuze insiste em que essa operação não consiste em abolir a dualidade essência/aparência, operação realizada antes dele por Kant, e Hegel, mas em fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos, **negando tanto o original quanto a cópia**, e provocando um universal desabamento que é também a-fundamento.”<sup>41</sup>  
(PELBART, 1998: 32)

---

<sup>41</sup> PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. Perspectiva, 1998. p. 32.

Todas as deturpações que produzem o simulacro não estão aí senão em nome de uma tentativa de condensação temporal. Só assim seria possível materializar em imagem uma junção temporal que a memória é capaz de realizar. Aqui, a montagem interna da fotografia é a tessitura mesma da coexistência impossível. Se em *Depois da Vida* (1998) é necessário escolher uma única cena entre todas as vivências do sujeito, em *Memórias Impossíveis* ela é fabricada pela “montagem intelectual”<sup>42</sup> de várias cenas vividas. Não é como escolher um fotograma no negativo de 36 poses que seja o que melhor represente aquele conjunto, mas sim construir uma nova fotografia a partir da costura dos *puncta* – nódulos de afecção - de cada um dos 36 fotogramas de pontas temporais distintas. A lógica aqui é a da simultaneidade, as memórias de cenas vividas em diferentes etapas da vida devem ser “consoantes” – devem soar junto –, e, de tão juntas, emitir um único e novo som.

Compara-se esta produção de um novo som à síntese entre dois instantes realizada pela metáfora, de acordo com o pensamento de Benjamin (apud GAGNEBIN, 1997):

“O movimento do pensamento não remete aqui a contradições sucessivas num processo progressivo, mas muito mais a um fazer e desfazer lúdico e figurativo, ao **movimento da metáfora**. A dimensão temporal não consiste tanto na linearidade, mas mais na **contigüidade**, não num depois do outro, mas num ao lado do outro. Nessa descontinuidade fundamental há momentos privilegiados em que ocorrem **condensações, reuniões entre dois instantes e, talvez, possibilitar a eclosão de um verdadeiro outro.**”<sup>43</sup>

(apud GAGNEBIN, 1997: 103)

Este movimento é produzido pelo gesto do corpo, que interfere, modifica, age e atua – movimento da metáfora como gesto do corpo no *mise-en-scène* fotográfico. A nova

---

<sup>42</sup> Para Eisenstein, *montagem intelectual* é a operação dialética por meio da qual quando uma imagem entrasse em colisão com outra produziria uma terceira, que não é a soma das duas anteriores, mas uma outra, uma imagem conceitual. Um exemplo de *montagem intelectual* seria o ideograma.

<sup>43</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. In *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 103. (grifo nosso).

imagem, sempre prestes a explodir por entre suas costuras de tecidos temporais diversos, arrasta o corpo para a ação, materializando o que ela é capaz de gerar hoje, pelo corpo, como imagem-afecção. E é o corpo que vai criar outras formas, ações que instauram um lugar. Este, um lugar nunca definitivo, sempre transitório, só existe pela fotografia – como na noção de “evento” de Milton Santos (1996), que designa ao mesmo tempo o lugar e a ação que se desenvolve neste lugar. Talvez, mais ainda, neste evento possa-se pensar em uma medida de realização da fantasia, da qual a fotografia conta. Este ato pressupõe coragem, pois o que dele se vislumbra é mais inquietante e “estranho”<sup>44</sup> que a estagnação do passado. Se a imagem arcaica tem algo de afirmação – ou identificação – do sujeito, esta outra imagem produzida pela ação da fantasia diurna o interroga.

Neste “fazer a memória atuar novamente”, um procedimento do *mise-en-scène* está presente como um outro conceito de montagem, além do visto anteriormente. Este princípio do cinema e também da música perpassa o conceito de montagem no próprio teatro no seu arranjo da cena.

“Meyer vê o fotógrafo do futuro como uma espécie homem renascentista digital – o artista, o contador de histórias e o tecnólogo, todos estes papéis em um só [...] Ele descreve seu entusiasmo com o potencial das novas ferramentas que está usando, dizendo que ele se sente menos como um fotógrafo ou até mesmo com um pintor que como um diretor de teatro. O computador em que ele trabalha, em outras palavras, ‘não é uma tela, mas um palco’.”<sup>45</sup> (ROSENBERG, 1994)

---

<sup>44</sup> “Unheimlich” ou “Inquietante Estranheza” é o termo freudiano que designa aquilo que é estranho e ao mesmo tempo familiar.

<sup>45</sup> Tradução livre de: “Meyer sees the photographer of the future as a kind of digital Renaissance man – an artist and storyteller and technologist rolled into one. In one of the how-I-did-it explanations on the new disk, he describes his exhilaration at the potential of the new tools he’s using, saying he feels less like a photographer, or even a painter, than a theater director. The computer he works on, in other words, ‘is not a canvas – it’s a stage.’” (Disponível em <http://www.wordyard.com/dmz/digicult/meyer-8-94.html>. Acessado em 19 de janeiro de 2007).

Um certo procedimento de *mise-en-scène*, em algum âmbito, está sempre presente nesta forma de posicionamento do fotógrafo tratado neste estudo, seja digitalmente (no momento de junção de fragmentos na fotomontagem), seja no âmbito físico, material da própria cena (como em *O Afogado*). De uma forma ou de outra, ele aparece como forma de “fazer a memória atuar novamente”.

Esta forma de apresentar a montagem na fotografia, o *mise-en-scène* de uma cena construída como a do teatro, é exemplar, no caso de Rousseau. Não se trata mais da não-interferência do fotógrafo: absolutamente tudo na fotografia é construído. Ao contrário da abordagem bressoniana, o fotógrafo não se mantém invisível, aguardando pacientemente todos os elementos se organizarem em uma composição ideal para que ele fotografasse: tem-se o fotógrafo como caçador, à espreita, esperando a hora de dar o bote. Ao contrário, ele constrói a cena que quer fotografar, a interferência é extrema (não a sutil interferência de ajustes de luz e cor depois da foto feita). Em vez de aguardar invisível atrás do muro a cena se formar, ele quebra paredes, inventa espaços, manipula diretamente a realidade física. A montagem aqui é como a montagem de cena do teatro, em que tudo é fabricado, e o fotógrafo é como um diretor a serviço do qual trabalha toda uma equipe.

A despeito da afirmação de Barthes de que “a fotografia não inventa, não mente” (op. cit: 128-9), a obra *Memórias Impossíveis* é um elogio à invenção. Adiante, refere-se a outras práticas artísticas que se baseiam no risco da imagem, não no seu conforto cômodo de verdade.

A seguir, um dos trabalhos de Rousse (1947). O chão parece elevado por um efeito ótico criado pela extrema interferência física no espaço fotografado. Todavia, mesmo transitando no espaço, este plano elevado é por vezes imperceptível, pois só existe se observado por determinado ângulo. A cor azul com a qual se pintou o espaço e as linhas que se sobrepõem aos objetos geram um *tromp l’oeil* cenográfico.



**Figura 15: ROUSSE, Georges. *Sem título*. Década de 90.**

Rousse já sabe o que quer fotografar quando desenha a imagem na máquina de grande formato. Depois, ativamente faz com que a realidade coincida com o que ele projetou para ela, cria uma realidade para fotografá-la, nem que seja às custas de deformá-la, distorcê-la, fazer anamorfozes para que ela exista, nem que por único instante, sob um único ponto de vista.

A montagem como *mise-en-scène* aqui é um princípio da postura não-nostálgica do fotógrafo, contrária ao “isto foi”. Trata-se de renegar a postura não-inclusiva do fotógrafo na cena.

Esta postura é herança de um pensamento da fotografia como produto científico e imparcial, que escusa a mão e a interferência do homem<sup>46</sup>, como se esta fora uma imagem que brotasse espontaneamente da natureza. Esta postura está ao lado da verdade



documental, presente ainda nas propagandas de Daguerre, uma verdade já questionada pelo seu contemporâneo Bayard. Todavia, esta é uma discussão que só foi reacendida com o desvelamento do poder ideológico do fotojornalismo. Como exemplo do questionamento acerca da verdade no fotojornalismo, segue a experiência artística de Allan Kaprov, na qual publicou em diferentes partes de um mesmo jornal a mesma foto, mas com legendas diferentes.

Abaixo, comentário de Fontcuberta (1997) acerca dos resultados desta experiência:

“Se as imagens tivessem sido reproduzidas uma única vez e não quatro, com um único texto e não com quatro versões, talvez nada tivesse havido de irregular. Contudo, a simultaneidade das fotografias na edição de um mesmo dia levantava toda a sorte de suspeitas a descarada polissemia daquelas fotografias que serviam para explicar quatro fatos distintos explicitava uma falsificação.”<sup>47</sup>

(FONTCUBERTA, 1997: 59)

**Figura 16: KAPROV, Allan. *intervenciones en el periódico Die Zeit*, 20 de março de 1981.**

A operação é impositiva, de exclusão, descartando as possíveis versões alternativas: está em voga a lógica do ‘ou... ou’ em lugar do ‘e... e’, contrário ao universo de síntese defendido até agora neste estudo, do “ponto” – instante fotográfico – como sendo o da coexistência de impossíveis. Portanto, o que está em jogo é a busca por uma verdade

<sup>46</sup> “não é feito por mão de homem” (BARTHES, 1984, p.124).

<sup>47</sup> FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997. p.159.

única, papel delegado à fotografia por muito tempo. A potência de devir da fotografia foi amortecida e subjugada pelo “isto foi”.

Seguindo as reflexões suscitadas pelo trabalho de Kaprov, pode-se pensar não só no uso ideológico da fotografia como forma de documentação, mas também como instrumento de poder:

“— Mas ‘glória’ não significa ‘um argumento arrasador’, objetou Alice.— Quando uso uma palavra – disse Humpty Dumpty em tom de escarninho – ela significa exatamente aquilo que eu quero que signifique... nem mais nem menos.

— A questão – replicou Alice – é saber se o senhor pode fazer as palavras significarem coisas diferentes.

A questão – replicou Humpty Dumpty – é saber quem é que manda. É só isso.”<sup>48</sup> (CARROL, 1980: 196)

Neste contexto introduzido por Alice, torna-se propício mencionar a experiência de exposição da série *Variações em Azul* no Foto Arte Brasília 2007<sup>49</sup>, festival internacional de fotografia, considerado o maior da América Latina. Após do término da exposição, fui informada pela diretora Karla Osório de que os artistas participantes do evento deveriam doar parte das obras expostas para o acervo, sendo esta condição de participação no evento. Como só fui informada depois da exposição, não me vi na obrigação de doar a obra, até porque posicione-me contra a doação de obras para expor em galerias comerciais que lucram, desta forma, tanto com as obras doadas quanto com a própria exposição que beneficia o espaço. Após ter sido pressionada de várias maneiras a doar a obra e não tendo cedido, a diretora afirmou que iria retirar a exposição do catálogo, do *site* do evento, dos convites e de toda a documentação. Nas palavras dela: “apagar a exposição sem deixar rastro”.

---

<sup>48</sup> CARROLL, Lewis. *As Aventuras de Alice*. Summus Editorial. São Paulo: 1980. p.196

<sup>49</sup> Site oficial do evento: [www.fotoartebrasil.com.br](http://www.fotoartebrasil.com.br).

Se a documentação, como Kapiro mostra, pode legitimar o que não aconteceu (simultaneamente em suas várias versões), a experiência expositiva de *Memórias Impossíveis* mostra que ela pode também anular o que aconteceu. A primeira hipótese, driblando o ‘isto foi’ em favor do ‘isto foi porque eu inventei’, fez nascer a série *Variações em Azul*, um acontecimento impossível não fosse a operação fotográfica. Já a segunda, como que por susto, apontou para esta outra possibilidade antes não imaginada, anular o acontecimento, problematizando novamente os pressupostos iniciais da primeira operação. Assim, tanto no processo de produção da série quanto na própria forma de documentação desta produção, a fotografia é sempre mecanismo de questionamento da memória e da própria capacidade de o sujeito “acontecimentalizar” a fantasia. Portanto, a fotografia neste trabalho fica sempre pendendo de um a outro lado, indecisa, intermitente, reticente... Sempre no campo da ficção: possibilidade de tornar acontecimento o impossível, mas também a de tornar impossível o acontecimento.

Já dizia Foucault (1997) que as normas científicas e a regulamentação das produções artísticas buscavam proteger contra o poder da ficção, sempre cerceada como uma verdadeira ameaça. É necessário resgatar o pensamento da fotografia como potência do devir. E o devir, afirma Pelbart (1998: 21), é potência criadora do falso: “elevando o falso à potência, ávida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso”.

Liberando a ficção em sua potência de devir, podemos construir o “isto foi porque inventei”.

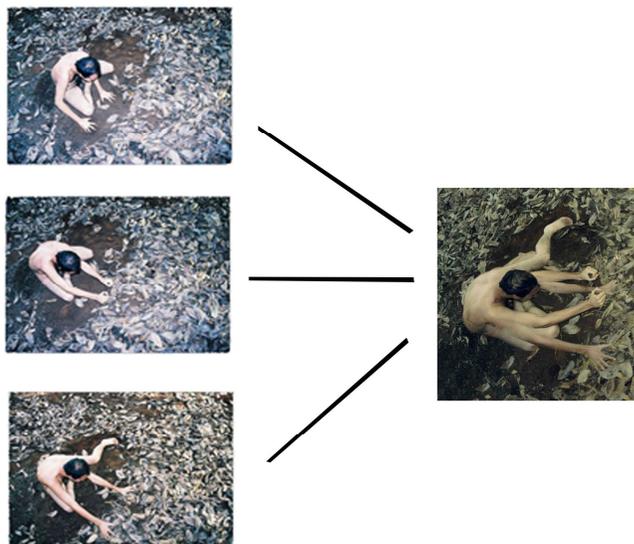
Seguem abaixo algumas obras fotográficas que apontam no sentido da primeira operação: tornar acontecimento o impossível. Na fotografia a seguir, a coexistência do mesmo referente em posições diferentes gera uma materialização em imagem de uma figura mitológica:



Figura 17: MONTENEGRO, Milton. *Cérbero*. Da série *Nebulae*, 1999.

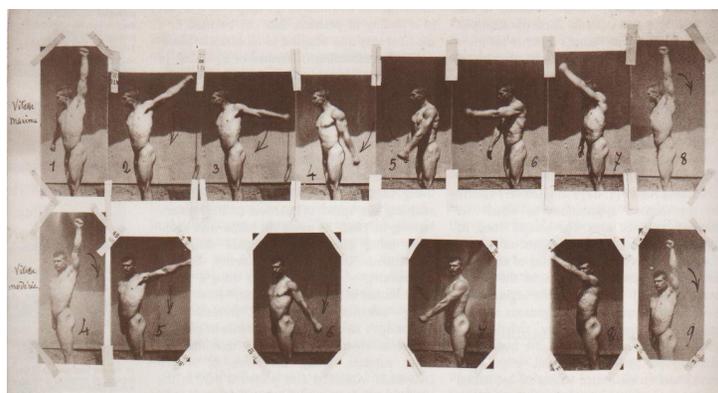
Neste trabalho, a coexistência de simultâneos não está a serviço de uma descrição científica, como foi a intenção dos inventores do processo da fotografia seqüencial (no clássico exemplo em que se fotografou o cavalo galopando para se provar se este em algum momento teria ou não todas as patas suspensas no ar): conhecer todos os ângulos para não deixar nada escapar à verdade da câmera. Ao contrário, a simultaneidade de instantes aqui é capaz de gerar uma outra criatura, que só existe pela fotografia, seres impossíveis que não preexistem nos instantes isolados em que foram fotografados.

Neste detalhe de uma das fotografias que compõem minha série *O dia em que precisei continuar... só*, as três fotografias da esquerda geram uma terceira, que não é a soma descritiva das anteriores, mas a formação de um novo ser – síntese no sentido pleno do termo, não de resumir, representar ou excluir, mas de criar um novo dado pelo confronto dos termos anteriores. Choque, colisão, e não descrição.



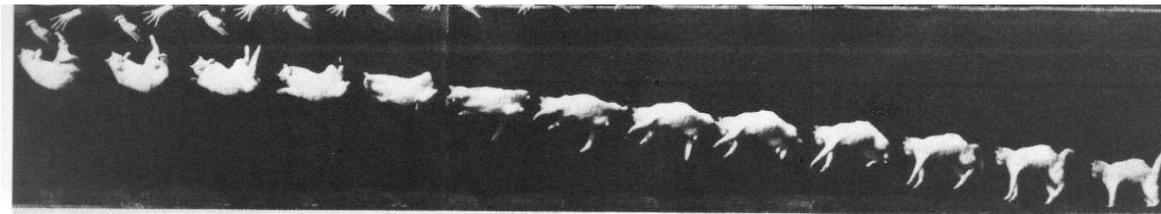
**Figura 18:** SOUSA, Ruth. Detalhe de *O dia em que precisei continuar...só*. 2002.

O resultado, conceitual e plástico, é bem diferente dos estudos de cinematógrafo que se pretendiam a uma verdade científica. Esta diferença fica bem nítida na fotografia a seguir, de Albert Londe. Nela, ao contrário do exemplo anterior, não se intenta construir um homem com quatro membros superiores, mas simplesmente estudar o movimento dos braços de um homem.



**Figura 19:** LONDE, Albert. *Swinging of The Upper Limb*. 1983.

Pode-se pensar aqui em “Inconsciente Ótico” (Benjamin): algumas modalidades de fotografia – notadamente a aérea e a microscópica, mas também pode-se inserir neste rol os exemplos mencionados de fotografia seqüencial – teriam a capacidade de revelar uma realidade imperceptível para o olho humano, que só a fotografia poderia desvelar. Assim como existe um inconsciente que só a psicanálise pode revelar, também existiria um inconsciente óptico acessível somente pela fotografia: a vista aérea de uma cidade – ou do planeta Terra –, microorganismos vistos em detalhe, as quatro patas do cavalo suspensas no ar ou o misterioso movimento pelo qual o gato sempre cai de pé.



**Figura 20: MAREY, Étienne-Jules. How a cat falls. 1894.**

Esta operação é intermediária entre o óbvio “isto foi” e o “isto foi porque eu inventei”, porque trata de algo que “foi apesar de” não ter sido perceptível. O “Inconsciente Ótico” não revela nada que já não estivesse lá, apesar de imperceptível. A fotografia proposta neste trabalho cria novos acontecimentos.

Defende-se que a fotografia está a serviço da realização do impossível. Todavia, acrescenta-se ainda que a medida desta realização é a mesma do poder imaginativo, da capacidade – lúdica, diria Benjamin – de produzir metáforas a partir das semelhanças. Pode-se deduzir daí um outro caminho bem mais interessante para se abordar a mimesis na fotografia. Nesta confluência que se faz entre o impossível e a mimesis, pelo caminho da imaginação, convém ressaltar que, para Lacan, o impossível é o não imaginado.

Agora, em comparação aos procedimentos que utilizei em *Variações em Azul*, faço seguir um conjunto de retratos (e auto-retratos) de família impossíveis, feitos de imagens-síntese: seres imaginados para além da superfície aparente da película fotográfica.

Inicia-se com a fotografia de Francis Galton, acerca da qual comenta o artista Richard John (1998):



Figura 21: GALTON, Francis. *Composite of the members of a family. 1878.*

“Galton produziu os primeiros retratos compostes da história da fotografia (compostos com a sobreposição de uma ou várias imagens, tomando os olhos como ponto de referência) [...] O efeito subjacente a estas sobreposições era a criação de um fantasma: os traços comuns prevaleceriam, mas algumas formas muito disparatas, fora do que seria uma média morfológica, entrariam na imagem final como fossem espíritos ou seres etéreos. Seres virtuais, seres síntese, não exatamente como os conhecemos hoje, mas certamente em seu início.”<sup>50</sup> (JOHN, 1998: p.102)

---

<sup>50</sup> JOHN, Richard. *As faces da origem – morfologias possíveis para uma poética de identificações*. 1998. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da UFRGS.

A fotografia proposta neste trabalho não se restringe aos já clássicos retratos de família; ela forma parentes que jamais existiram, uma árvore genealógica inventada. No exemplo a seguir, Nancy Burson também faz um retrato impossível, pois, ao contrário de Opalka<sup>51</sup>, não se trata de fotografar seu rosto todos os dias e obter então um registro da passagem do tempo – a velhice transparecendo nas marcas e expressões do rosto. A fotografia de Nancy é uma velhice inventada.



**Figura 22: BURSON, Nancy e KRAMLICH, David. *The Age Machine*. Estação computacional interativa. 1990.**

Em 1990, juntamente com seu colaborador técnico David Kramlich, Nancy finalizou sua primeira versão de *The Age Machine*, uma estação computacional interativa, em que o espectador tem seu rosto registrado por um *scanner* e, após alguns ajustes, indicação da idade presente e sexo, pode visualizar no monitor sua própria imagem envelhecida em 20 anos.

Segue a análise de um outro retrato impossível, que toca as preocupações da série fotográfica *Variações em Azul* apresentada anteriormente. Trata-se da obra do artista Richard John, seguida de seu próprio comentário, o qual atenta para o mencionado neste estudo – a autoficção como realização impossível que ultrapassa o “Inconsciente Óptico”,

---

<sup>51</sup> Artista francês cuja obra se consiste em realizar um auto-retrato em seu ateliê, sob o mesmo protocolo, todos os dias. Esta obra só terminaria no dia da sua morte.

porque revela não o que já estava ali, mesmo que de forma imperceptível, mas sim cria algo novo a partir dos acontecimentos caducos.



**Figura 23: JOHN, Richard. *Morph* entre duas fotografias 3x4 (4 e 32 anos –auto-retrato).1998.**

“Utilizando o programa *morphing* chamado *morpheditor*, partiu-se de dois retratos 3x4 que tiveram seus principais atributos interconectados correspondentemente por pontos de indicação. Assim, cada elemento de cada um dos retratos liga-se com o elemento correspondente no retrato oposto, para então serem fundidos matematicamente numa única imagem. O efeito é de grande estranheza, pois nenhuma das idades dos retratos originais (4 e 32 anos, respectivamente) prevalece [...] algo semelhante a uma condensação de instantes, como se todos os auto-retratos propostos por Opalka estivessem reunidos num só. Um tempo médio de instantes, uma busca pela depuração do tempo.” (JOHN, 1998)

A síntese temporal de John atinge a imagem de forma micro: cria um outro ser que não era subtendido (como o que se passa no intervalo entre duas fotografias tiradas em um mesmo lugar com a mesma pessoa, mas com 20 anos de intervalo) ou preexistente (como

na colagem fotográfica), ou imperceptível (como no “Inconsciente Óptico”) nas imagens anteriores que lhe serviram de matéria-prima. Neste caso, o fazer a memória atuar, o colocar em cena se dá por meio de uma interferência digital na imagem. Uma diferença do procedimento de John com relação ao aqui realizado é que se ele faz a montagem – agora como *mise-en-scène* – por meio de cálculos matemáticos, eu a faço pela via metafórica, com o arranjo dos elementos e deformações de simulacro, como no uso das escalas de roupas e objetos.



**Figura 24: SOUSA, Ruth. Detalhe da série *Variações em Azul*. 2005.**

O meu princípio de montagem coincide com o que trata Didi Huberman (1998: 91), para quem a montagem significa:

“Edificar as grandes construções a partir de pequeníssimos elementos elaborados com precisão e clareza. Consistirá inclusive

em descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total.”<sup>52</sup>

E o que gera essa imagem de síntese? A que está direcionada esta manipulação das imagens já carregadas de um peso de memória – fotografias de álbum de família –, pervertendo-a de tal modo que gera um outro acontecimento, um outro ser?

Acerca de seu eu-síntese, Richard John se pergunta: “Seria possível uma síntese morfológica de minha própria imagem? Seria possível auto-originar-me, criar algo melhor de mim mesmo?” (p. 108).

A série apresentada de minhas *Memórias Impossíveis* tem em alguma instância certa convergência com as preocupações de John: não me resigno a manter em meu álbum de fotografias cenas de sofrimento (como as fotografias diretas que Meyer tirou dos últimos dias de vida de seus pais), de ter com elas uma relação nostálgica (como Barthes com a foto de sua falecida mãe). E se puder mudar isso que aconteceu, transpassá-lo pela minha capacidade de construir o impossível, de inventar meu próprio álbum de fotografias, substituindo essas lembranças por outras, memórias fabricadas, *Memórias Impossíveis*, estarei mudando também o que sou em decorrência dos acontecimentos que vivi? Ou estaria atualizando esta lembrança do passado, porque o que sou agora é que modifica o que fui antes?

A imagem direta precisa do trabalho da metáfora, precisa ser atualizada, precisa gerar algo novo. É preciso tornar-se novamente ação.

Todavia, afirmar que *Memórias Impossíveis* é uma obra biográfica seria precipitado. Relembro agora o comentário de Rouge, que afirmava que “o artista não cria a partir de sua própria experiência, mas, sobretudo, apesar dela”. (2004: 24) O comentário de Pelbart deve ser lido na seqüência: “É preciso querer o acontecimento. Querer não o que acontece, mas algo no que acontece para tornar-se digno do que acontece”(p. 95)<sup>53</sup>. Esta preocupação perpassa *Memórias Impossíveis* – resgatar o que nesses acontecimentos de dor me

---

<sup>52</sup>HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998. p. 191.

<sup>53</sup>PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. Perspectiva, 1998. p. 95.

transformam mais digna do que sou para que assim se possa ultrapassá-lo, fabricando uma imagem original.

Uma imagem crítica não pode ser autobiográfica, mas sim auto-referente. Isto porque a origem não trata de uma relação direta com fatos biográficos. Para esclarecer a questão da origem e a sua relação longínqua com acontecimentos do passado, cita-se o pensamento de Benjamin tratado por Didi Huberman (1998):

“A origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma espécie de formação crítica, que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo), e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela restitui, faz aparecer, torna visíveis de repente mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese de novidade sempre inacabada, sempre aberta.”<sup>54</sup> (Huberman, 1998: 171)

“A imagem dialética produz ela mesma uma leitura crítica de seu próprio presente [...] Produz uma leitura crítica, portanto um efeito de recognoscibilidade, em seu movimento de choque, no qual Benjamin via ‘a verdade carregada de tempo até explodir’.”<sup>55</sup> (idem, 183)

Assim podemos nos libertar dos vínculos diretos com o passado desta imagem e defender a autoficção não como falsificação, mas, como diz Benjamin, a autoficção como produção de “a verdade carregada de tempo até explodir”.

Se a obra faz emergir “corpos esquecidos pelo rio e pela geleira”, torna-os visíveis, é só para que neste duplo movimento faça surgir dela uma nova formação. Ou seja, elas são

---

<sup>54</sup> HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998. p. 171.

<sup>55</sup> idem. p.183.

trazidas à tona para serem confrontadas dialeticamente com as imagens de sua pós-história. Desse choque, continuam a verter imagens, e a capacidade crítica de confronto da obra nela mesma produz uma ritmicidade temporal inerente à imagem crítica, não cessando nunca de produzir seus pólos de choque.



**Figura 25: Esquema comparativo de *Variações em Azul*.**

A segunda fotografia não como uma biografia da primeira, mas como um outro acontecimento, não falso, mas uma “verdade carregada de tempo até explodir”.

Assim, ela é uma imagem sempre em crise, é uma metáfora que ela mesma costura, atando duas pontas de tempo e materializando este choque traumático em imagem. O mais interessante aqui é analisar a maneira pela qual estas imagens colocam em choque seu próprio estatuto, como estão sempre prestes a explodir pelas lacunas de suas costuras, como convocam a um retorno e propõem uma criação neste retornar, uma verdadeira imagem inventada da memória.

## V SÍNTESE NO CINEMA

Para aprofundar a idéia de fotografia como ponto-síntese nas suas estratégias de comportar diversos tempos, neste tópico será tratada a síntese no cinema até chegar-se à idéia utópica do cinema-síntese feito de uma única fotografia. As estratégias de síntese temporal que têm sido usadas na fotografia serão então colocadas em comparação à de *Memórias Impossíveis*.

A obra feita de um ponto só pode remeter à análise da obra cinematográfica intitulada *Depois da Vida* (1998). Se o desafio para o personagem do filme de Kore-ida é extrair, de toda a vida, um único instante, pode-se pensar que o do diretor seria o de toda a película cinematográfica, um único fotograma. No cinema, como na música, é necessária uma sucessão espacial: assim como os sons emitidos das sucessivas teclas do piano<sup>56</sup>, o cinema necessariamente se faz de uma seqüência de fotogramas justapostos, para gerar uma sobreposição temporal cujo limite seria a nota-síntese de Beethoven ou a “imagem total”<sup>57</sup> de Eisenstein. Para este, os fotogramas que são justapostos no negativo cinematográfico deverão ser sobrepostos na mente do espectador de forma a gerar um todo uno. Da mesma maneira que se compara a nota-síntese de Beethoven a uma sobreposição das notas – que podem ser traduzidas por pontos lineares – também se pode comparar a “imagem total” de Eisenstein à sobreposição de fotogramas.

---

<sup>56</sup> “Quanto ao piano, ele só possibilita composições completas pela montagem e seqüência de pontos sonoros” (KANDINSKY, 1944: 34).

<sup>57</sup> Conceito eisensteiniano desenvolvido em seu livro *O sentido do filme*, de 1990.



pode-se dizer que para cada nova versão da série (2005, 2007) um novo ponto-síntese é formado, como no crochê.

#### Ponto de crochê

Aquele em que a linha, depois de introduzida na parte tecida, passa por uma laçada e pela alça do ponto anterior, a fim de formar novo ponto, do que resulta, afinal, uma sucessão de pontos.<sup>58</sup>

A dialética entre as duas operações se complica: ao reverso do cinema tradicional, em que a sucessão gera a sobreposição, em *Variações em Azul* é a sobreposição que gera a sucessão. É evidente a relação entre esta seqüência fotográfica e o processo cinematográfico no que tange aos procedimentos similares. Dentre eles, as suas etapas de pré-produção (preparo de cenário e indumentária), produção (captura) e pós-produção (ajustes de enquadramento, cor e contraste). Todavia, a maneira como se dá a montagem e a apresentação da obra no cinema e na fotografia é totalmente diversa, já que se apresentam ao espectador em formas temporais distintas. Tal diferenciação faz com que a síntese também não seja a mesma nestas duas modalidades, como será demonstrado nos parágrafos seguintes.

O cinema de Eisenstein tinha uma interessante relação entre a parte e o todo. É como se o filme inteiro devesse estar contido em cada fotograma. Não é sem motivo que, para explicar suas idéias, ele sempre recorria a desenhos esquemáticos que fariam

---

<sup>58</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

visualizar a síntese da sucessão dos seus fotogramas, muitos dos quais presentes em seu livro *A forma do filme*.

Só por meio destes esquemas poder-se-ia visualizar a síntese – todos os fotogramas ao mesmo tempo –, o que seria inviável na própria imagem cinematográfica, que pressupõe que um fotograma deve vir seguido de outro para dar a ilusão de movimento. A sobreposição das imagens, desta maneira, aconteceria mentalmente, já que, devido à chamada persistência retiniana, a imagem se mantém na retina por alguns instantes depois que foi vista. Sendo assim, se várias imagens são passadas muito rapidamente, uma se sobrepõe à outra, tornando imperceptíveis as lacunas entre um fotograma e outro.

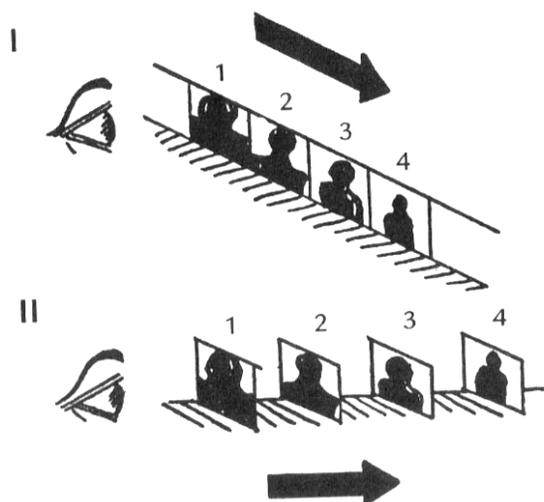


Figura 27: Esquema de Eisenstein da sucessão à sobreposição.

Além disso, em Eisenstein, a sobreposição de imagens se dá de forma conceitual, já que, pelo que ele chama de “montagem intelectual”, ocorreria uma operação dialética por meio da qual, quando uma imagem entrasse em colisão com outra, produziria uma terceira, que não é a soma das duas anteriores, mas uma outra – uma imagem conceitual capaz de sugerir relações imateriais e irrepresentáveis. A síntese em Eisenstein, portanto, nunca é dada na película projetada. O momento em que ocorre a simultaneidade é sempre imaterial, mental.

Já o inglês Peter Greenaway era movido por uma outra ficção utópica – a da completa transcontaminação entre os meios, o hibridismo ao qual se opunha Greenberg, com o seu “grau zero” e o cineasta russo Dziga Vertov, com o seu “cinema puro”. O próprio Greenaway se define como um “híbrido”. É cineasta, pintor, escritor. Além de um vasto currículo de exposições individuais, faz também curadorias de mostras em museus pelo mundo.

Este cineasta-pintor-videasta-instalador pode ser considerado um representante da linguagem videográfica, como atenta Arlindo Machado para sua prioritária característica:

“O discurso videográfico é impuro por natureza, ele re-processa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios, atribuindo-lhes novos valores, e a sua “especificidade”, se houver, está sobretudo na solução peculiar que ele dá ao problema da síntese de todas essas contribuições.”<sup>59</sup> (MACHADO, 1997: 65)

Esta solução peculiar ao problema da síntese no hibridismo da qual fala Arlindo Machado só seria mesmo possível com os avanços tecnológicos contemporâneos, jamais na época de Vertov. Sobre a passagem do cineasta russo para Greenaway, vale resgatar o pensamento de Teixeira Coelho (1986: 75), para quem a exclusividade, a unicidade, o purismo do modernismo estariam vinculados à lógica do “ou... ou”. Já a pós-modernidade, ao contrário, estaria atrelada à complexidade, à ambigüidade, à tensão e à vitalidade emaranhada do “e... e”.

Se, em Eisenstein, a síntese não se dá na imagem, só mentalmente, em Greenaway, dá-se também em forma de imagem, juntando, freneticamente, uma a outra, povoando até o limite cada mínima unidade de fotograma. Ainda assim, o cinema-vídeo de Greenaway não escusa a “montagem intelectual” que requerem as obras cinematográficas de Eisenstein. O cineasta inglês distende o uso da montagem e o aplica a cada plano, sendo que cada um

---

<sup>59</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus. 1997. p. 65.

deles, isoladamente, contém em si uma montagem tanto no sentido de “montagem intelectual” – como o faz Eisenstein – quanto no sentido de montagem física.

*The Pillow Book* (1996), por exemplo, possui uma superposição de quadros na mesma imagem e multicamadas de imagens num mesmo quadro.

“Além da montagem clássica, corte entre duas imagens sucessivas, faz uma montagem interna ao próprio quadro, abrindo janelas laterais ou centrais que trazem novas imagens ou pontos de vista, superpondo imagens sobre imagens, brincando com transparências e reenquadramentos. A tela/quadro é repartida, fatiada e traz várias imagens superpostas e simultâneas, imagens potenciais ou virtuais que a qualquer momento podem vir a atualizarem-se, tomando todo o quadro.”<sup>60</sup> (BENTES, 2001: 12)

É interessante observar que, para que caiba em uma mesma unidade – plano – uma montagem interna tão elaborada (cada unidade com suas múltiplas camadas que se sobrepõem conceitual e visualmente), parece necessário ocorrer uma espécie de distensão temporal. Este raciocínio indicaria que o plano, de tão dilatado, prolonga-se de tal forma que ruma para uma independência dos demais planos. Se todos eles tendem a conter em si os demais, pode-se pensar que chegaria o limite em que só seria necessária uma mínima unidade. Portanto, não poderia mais ser um filme e sim uma única fotografia.

---

<sup>60</sup> BENTES, Ivana. *Quatro propostas para pensar o digital*. In: *Do modelo industrial ao biotecnológico*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. p. 12.

## VI A DIALÉTICA CINEMATOGRAFICA INTERNA À FOTOGRAFIA MÍNIMA

Este tópico tem por mote a rejeição do instante decisivo, único e excludente, em favor da multiplicidade de tempos, da síntese de instantes em forma de imagem. Se defende-se *Memórias Impossíveis* como fotografia, há que se atentar para as divergências conceituais entre esta *poietika* e os paradigmas do meio. Uma destas divergências é justamente que *Memórias Impossíveis* se configura como possibilidade de apresentarem-se simultaneamente diversos tempos, enquanto que a fotografia, pelo paradigma bressoniano, seria a possibilidade inversa. Segundo este, a fotografia teria a capacidade de congelar o tempo, retirando-lhe um único momento de sua continuidade. Todavia, dizia Arlindo Machado (1984: 44), o “instante decisivo” tecnicamente não existe – toda fotografia é a fotografia de um deslocamento, contém em si vários tempos fundidos. Porém, o avanço tecnológico na rapidez no tempo de captura fez com que este movimento parecesse invisível a olho nu. A estética fotográfica não permite marcas de passagem do tempo (foi esse todo o empenho de sua evolução técnica nas últimas décadas).

Contudo, alguns artistas dedicaram-se a experimentações no sentido de dilatar o “instante decisivo”. Uma destas seria deixar o obturador aberto por um longo tempo de exposição. Desta forma, tornar-se-ia visível que a máquina registrou vários instantes consecutivos, não apenas um único. Isto ocorreria, de maneira bem simplória, no efeito de “borrado” ao fotografar corpos em movimento, por exemplo. Neste caso, a montagem interna ao ponto mínimo seria linear.

Pode-se pensar como uma radicalização deste dilatamento a obra do artista alemão Michael Wesely. Segue uma de suas fotografias:



**Figura 28: WESELY, Michael. Processo de reconstrução da *Potsdamer Platz*, em Berlim. 1997 – 1999.**

Wesely chegou a deixar o obturador aberto por anos, registrando os instantes consecutivos em uma mesma chapa fotográfica. Estes pontos estão tão colados uns nos outros que poderiam ser representados por uma linha. Nasce, então, uma fotografia que não é ponto; é ponto em movimento – linha como continuidade de instantes internos ao ponto – *punctum* fotográfico.

Pode-se remeter à obra de Wesely a seguinte afirmação de Kandinsky (1997: 50): “Quando uma força vinda de fora faz o ponto se mover numa direção determinada, cria-se a primeira espécie de linha, que mantém, inalterada, a direção tomada.

Linha		
Direção	contínua	em
determinado sentido <sup>61</sup>		

---

<sup>61</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

Esta “força vinda de fora que faz o ponto mover-se” pode ser considerada como as interferências realizadas por Wesely no equipamento fotográfico para tornar possível este prolongamento hiperbólico do instante. A linha mantém inalterada a direção tomada porque, ao contrário de alguns dos exemplos que serão mencionados adiante, ela não volta e avança, fazendo volteios. Tende sempre a seguir o mesmo fluxo temporal.



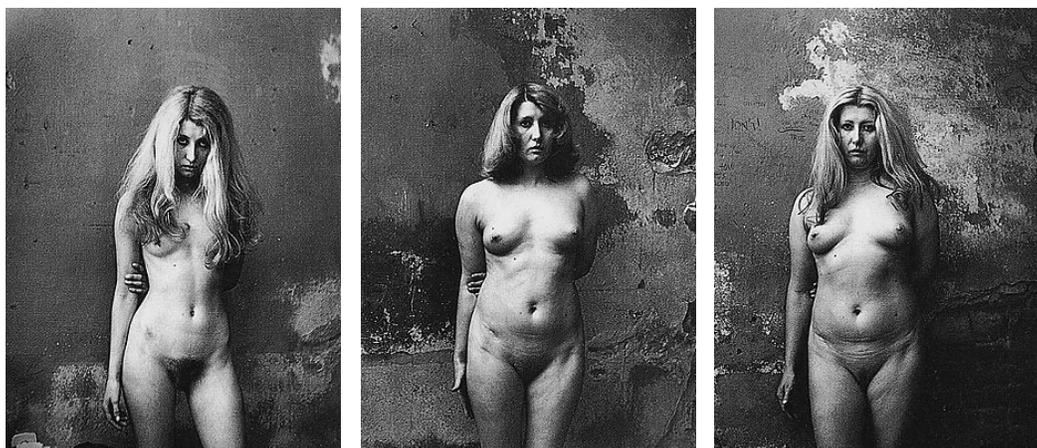
**Figura 29: Esquema de linha interna ao Ponto.**

Ao comparar a fotografia de síntese – em sua dialética de funcionamento interno – ao cinema, pode-se dizer que, pelos pressupostos da cinematografia, a imagem de Wesely seguiria o princípio da captura direta e contínua, em que não há montagem. Um exemplo deste tipo no cinema seria o do filme *Arca Russa*, obra-prima do diretor russo Aleksandr Sokúrov. Nela, faz-se um retrato dos 300 anos da história russa em um único plano-seqüência de 96 minutos. O feito, almejado por seu conterrâneo, o cineasta Andrei Tarkovski, e até mesmo por Hitchcock em seu *Festim Diabólico*, apenas pôde ser concretizado pelo diretor graças ao cinema digital, que permite longas horas de filmagem sem interrupção e sem a necessidade de realizar montagens no processo de edição. Esta experiência seria, então, equivalente no cinema à fotografia síntese de Wesely: ele dilata o “instante decisivo” da fotografia, enquanto Sokúrov dilata o plano – elemento originário do cinema.

Há também alguns exemplos em que estes instantes não estão tão próximos para que possam ser considerados contínuos – apesar de ainda lineares funcionam por saltos. Este seria o caso, por exemplo, de algumas séries do fotógrafo polonês Jan Saudek. Nelas, ele

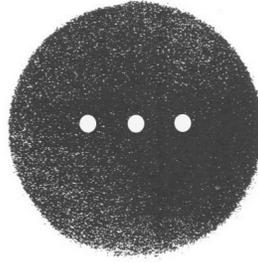
fotografa seus modelos com hiatos temporais entre estes instantes, mas no mesmo lugar, mesma pose. Na série abaixo, Veronika é fotografada três vezes – 1972, 1977 e 1982 – durante um período de dez anos.

Há quem possa argumentar que este não seria um caso de fotografia mínima, já que existem aqui três fotografias para dar conta de uma síntese temporal. Contudo, argumenta-se contrariamente que este trabalho não se trata de três fotografias, ou de uma série, mas sim de um tríptico. Sendo assim, as três fotografias devem ser consideradas como um único trabalho.



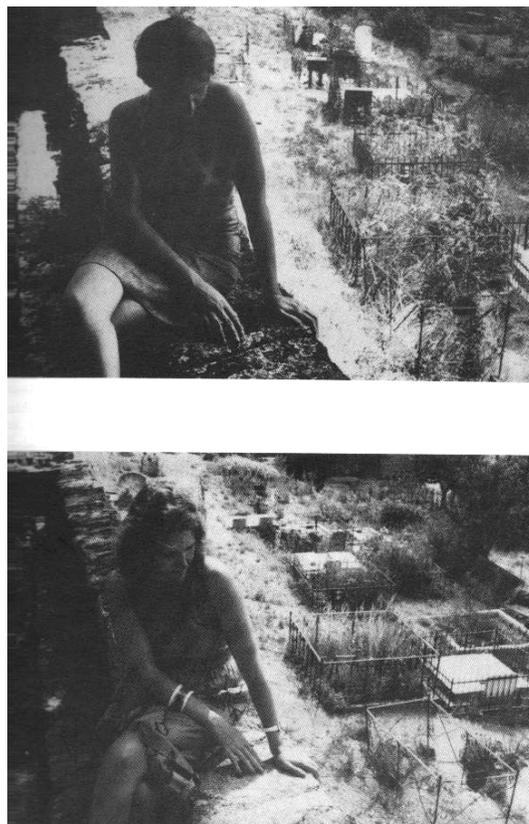
**Figura 30: SAUDEK, Jan. *Ten Years of My Veronika* .1972, 1977, 1982.**

Neste caso, os instantes são lineares, mas não tão consecutivos como no caso de Wesely. Há lapsos neste percurso linear do tempo. Portanto, sua montagem se configuraria desta forma:



**Figura 31: Esquema de intervalo entre os pontos internos ao Ponto**

Denis Roche também se dedicou a este tipo de experiência, que ela chama de “fotolalias” que encerram com beleza o livro de Dubois, acerca das quais ele afirma que é justamente nestas imagens que Roche coloca com mais contundência a problemática de sua vasta obra – na “passagem”. Com referência a uma das “fotolalias” de Roche:



**Figura 32: ROCHE, Denis. 12 de julho de 1971 (no alto) e 6 de agosto de 1984 (acima).**

“Trata-se aqui de um relacionamento sistemático de duas imagens, ou então de um desdobramento – redobramento interno à imagem (reflexo, espelho, vidraça). Um dispositivo (mais um) essencialmente visual, ao mesmo tempo simples e terrivelmente eficaz. Roche: ‘chamo de fotolalia esse eco mudo, esse murmúrio de conversa calada que surge entre duas fotografias, muito além do simples cara-a-cara temático ou gráfico. Por exemplo, duas fotos feitas no mesmo local, com a mesma pessoa, na mesma pose com o mesmo enquadramento, mas com 13 anos de distância. Desse face-a-face, terrível, surge o silêncio apenas pela força opaca e muda das imagens, o maior arrebatamento que existe: o tempo, o tempo que, no fundo da prega entre as duas fotos, emerge com violência e grita-nos o rosto, grita-nos que, longe de estar suspenso pela foto, passa, quebra, afasta, estraga.”<sup>62</sup>

Linha Intersecção de dois planos <sup>63</sup>
--

Da mesma forma, *Antes do amanhecer* e *Antes do pôr-do-sol*, filmes do diretor Richard Linklater, podem ser considerados uma única obra composta de duas unidades, como o díptico de Roche. Para Linklater, tempo é uma peça importante para a narrativa: em vez de um dia ou uma vida inteira, os personagens que se encontram em um trem dispõem de pouco mais de uma hora para ficarem juntos, exatamente o tempo que dura o filme, apresentado em tempo real. Para tanto, ao contrário de Sokoruv, não utiliza unicamente uma seqüência, mas sim uma junção de planos que, editados, complementam-se neste intervalo de tempo. Nove anos depois, o diretor convida os mesmos atores e captura o novo filme nas mesmas locações, também em tempo real.

---

<sup>62</sup> DUBOIS, Philipe, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, SP, Papirus, 1994. p. 353.

<sup>63</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

As marcas desse tempo de nove anos, passados tanto para os personagens do filme quanto para os atores que os interpretam, são de uma densidade enorme, principalmente quando se assiste ao segundo filme logo após o primeiro. Deduz-se, daí, o lapso de tempo – o ocorrido neste intervalo é implícito à segunda imagem.

Pode-se considerar o filme *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick como o limite radical tendendo ao máximo intervalo, de onde se deduz os acontecimentos que aí transcorreram. A cena em questão é considerada a mais bela elipse da história do cinema, citada por Arlindo Machado (1983: 64) como um marcante paradigma de uma síntese conceitual, aos moldes de Eisenstein:

“O momento privilegiado está naquele corte extraordinariamente preciso, que faz saltar de um osso jogado ao ar por um macaco pré-histórico para uma sofisticada espaçonave do futuro, sintetizando (de forma visivelmente crítica) algumas dezenas de milênios de evolução tecnológica do homem.”<sup>64</sup> (idem, *ibidem*)

Microcosmicamente, é como uma “fotolalia” de Roche. Todavia, direcionando a análise para a via oposta à de Kubrick – o máximo intervalo –, pode-se considerar o limite tendendo ao mínimo intervalo como um diâmetro indo de um extremo ao outro do “ponto”.

Linha Marca traçada no ponto de partida e/ou de chegada <sup>65</sup>
---

---

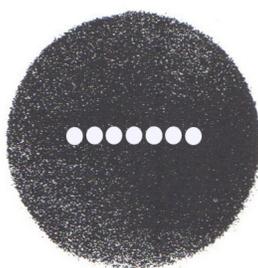
<sup>64</sup> MACHADO, Arlindo. *Eisenstein - Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense. 1983. p. 61-4.

<sup>65</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

Já com relação ao limite do mínimo intervalo, talvez o trabalho que mais se aproxime seja o do artista francês Roman Opalka, cuja obra *Opalka 1965 / 1- ∞* poderia ser representada por vários pontos um ao lado do outro em uma ínfima distância, a da frequência de um dia de trabalho em ateliê entre cada um de seus auto-retratos iniciados em 1965, tendendo sempre a alcançar o limite do contorno do seu microuniverso: a obra terminaria apenas no dia de sua morte.



**Figura 33: OPALKA, Roman. *Opalka 1965 / 1- ∞***



**Figura 34: Esquema de alta frequência dos pontos lineares internos ao *Ponto*.**

Não é uma linha como a de Wesely, pois ainda há intervalo entre os instantes, ainda que ínfimo. Contudo, o instante, neste caso, apesar de não-contínuo, repete-se em tamanha frequência e com um ritmo tão definido que pode se passar por linha, tende ao infinito em uma única direção. Opticamente, pode-se pensar se tratar de uma linha, pois, macrocosmicamente, ser-lhe-ia indiscernível. Contudo, é uma linha ilusória, pois não se trata de um único ponto distendido – como em Wesely – mas de vários pontos muito próximos em sucessão, tendendo ao infinito.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Tendendo ao infinito ou ao contorno do ponto. Na tendência a continuar ao infinito em Opalka, seria sua própria morte.

Linha Infinita

Qualquer linha que não chega ao fim da medida<sup>67</sup>

Ao contrário dos grandes hiatos do trabalho de Saudek, que jamais se passariam por linha, em Opalka ocorre, como no cinema, uma ilusão de movimento pela sucessão em alta frequência de diversos instantes.

Assim, foram analisadas diversas tentativas de fazer a fotografia apresentar a passagem de tempo que ultrapassam a idéia de “instante decisivo”. Em *Variações em Azul*, também se renega este conceito: por este ser contrário à idéia de simultaneidade, por prezar o instante do clique a despeito de todo o processo que vem antes e depois da fotografia e por obliterar a passagem do tempo. Todavia, diverge das estratégias usadas por estes fotógrafos na forma de abordar esta passagem.

Em *Variações em Azul*, assim como na fotografia de Wesely, trata-se de abarcar um longo período de tempo por meio da fotografia. No primeiro, mais de 20 anos; no segundo, poucos anos. Neste, o obturador de sua câmera ficou aberto ininterruptamente, não havendo montagem, e sim uma captura direta e contínua. *Variações em Azul*, ao contrário, faz montagem: há instantes que são capturados, alguns que são insinuados, outros que são substituídos e outros que são buraco. Como já dizia Blanchot (2001), o vazio entre dois termos cria um novo termo que não é preenchido pela síntese, mas sim sustenta o movimento – pelo cavamento.

Nela, diferentemente da fotografia de Saudek e Roche, a lacuna também faz figura. Ela não está latente no vazio entre um fotograma de lógica cronológica e outro, gerando um efeito de comparação: o que há de igual e o que há de diferente, o que foi subtraído e o que foi acrescentado a este mesmo elemento. Em *Variações em Azul* a lacuna também performa. Não há comparação, não há antes e depois. Não há mais passado ou presente. Só

---

<sup>67</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

cabe comparação com ela mesma, em seus diferentes tons e intensidades. Tudo se desconstrói para fazer emergir um outro tempo no qual se dá um outro acontecimento. A face da imagem se torna irreconhecível para que se possa lhe oferecer outra.

Fotografia não como comparação, como em Saudek e Roche, mas como atualização. Esta, não no sentido que o dá Opalka, da passagem do tempo que se mostra nas modificações físicas do corpo, mas sim uma atualização que não é de ordem cronológica. Opalka atualiza a imagem em um tempo lógico. A atualização de *Variações em Azul*, ao contrário, é em vários tempos, existe um tempo afetivo. Talvez mais se aproxime de uma ligação conceitual, tema do próximo tópico.

## VII A FOTOGRAFIA MÍNIMA E A MONTAGEM CONCEITUAL

Analisando a dialética cinematográfica interna à fotografia de síntese, pode-se pensar uma outra forma de montagem de seus instantes internos ao ponto. Já como exemplo deste outro tipo de montagem, pode-se remeter ainda à pintura renascentista. No afresco apresentado a seguir, Rafael Sanzio pinta todos os grandes filósofos como se fossem colegas de uma mesma academia. Ele ignora as relações temporais entre estes personagens em favor de uma ligação conceitual – coexistem no mesmo espaço, apesar de não serem contemporâneos, em favor de uma determinada associação de idéias que os une.



**Figura 35: SANZIO, Rafael. *Escola de Atenas*. 1509-1510.**

Dando continuidade à problemática da dialética cinematográfica interna à fotografia mínima, segue-se a análise de um dos trabalhos do fotógrafo mexicano Pedro Meyer. Na obra *Pais e Filhos* (2000), são apresentados retratos dele mesmo – em sua idade presente, com barba, à esquerda, e também quando criança, à direita, em frente a seu pai. O garoto que está à esquerda é seu filho. Ele parece ora ter a mesma idade que seu filho ora ser mais velho que seu pai:



**Figura 36: MEYER, Pedro. *Pais e Filhos*. 2000.**

Sobre esta obra, parte-se para a reflexão de Peter Pál acerca da simultaneidade de “incompossíveis”, conceito deleuziano:

“Eis não um Deus que escolhe o melhor dos mundos possíveis, mas um processo que passa por todos eles, afirma-os simultaneamente. É um sistema de variação: dado um acontecimento, não rebatê-lo sobre um presente que o atualiza num determinado mundo, mas fazê-lo variar em diversos presentes pertencentes a distintos mundos, embora num certo sentido, mais genérico, eles pertençam a um mesmo mundo estilizado.”<sup>68</sup>  
(PELBART, 1998: 14)

---

<sup>68</sup> PELBERT, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. Perspectiva, 1998. p. 14.

E não se poderia ver também como uma simultaneidade de impossíveis a obra *Variações em Azul*?

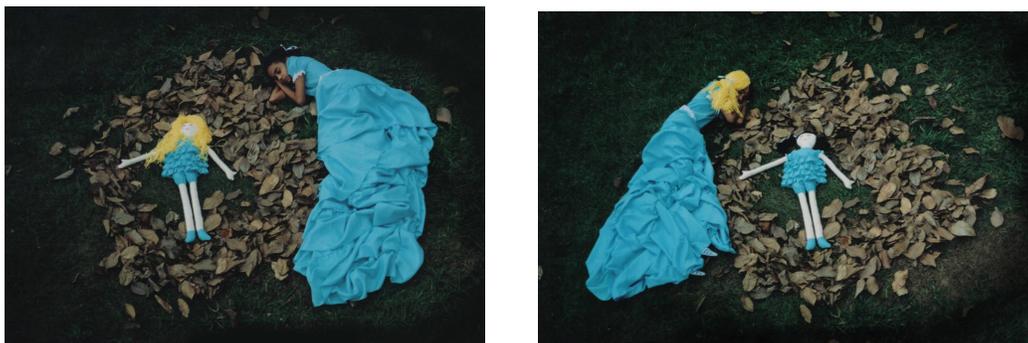


Figura 37: SOUSA, Ruth. Detalhe da série *Variasões em Azul*. 2005.

Essa também se trata de uma fotografia de síntese – juntar em uma única imagem diversos instantes –, mas na dialética interna a este ponto os instantes não são consecutivos, lineares. Na lógica linear, seria contraditório que estas figuras convivessem em uma única imagem fotográfica. Se há linha, esta não é reta e não vai em uma única direção tendendo ao infinito, ao contrário da imagem de Wesely, por exemplo. Nessa fotografia a imagem faz volteios, ela mantém seus elementos internos unidos não por uma relação de contigüidade temporal entre eles, causa e efeito, mas sim por ligações conceituais.

#### Linha

geometria.

1 linha que não é reta nem se compõe de linhas retas

2 linha cuja direção varia continuamente<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

Podemos chamar esta imagem de um exemplo de fotografia mínima – fotografia síntese, não no sentido de exclusão ou homogeneização, mas como uma junção temporal (não de ordem lógica ou cronológica), cuja dialética cinematográfica interna segue o princípio eisensteiniano de “montagem intelectual”.

Trata-se de montagem, mas uma montagem no sentido completamente diverso da tradicional fotomontagem, como comenta criticamente o próprio Meyer:

“Misturar o passado ao presente representa mais que a ociosa idéia de recortar e colar, associada aos marcos de tempo mais lineares que encontramos nas expressões artísticas anteriores. Entrega mais sutil e matizada de uma consciência em vários níveis, uma nova consciência de como percebemos datas e linhas temporais e de como enfrentamos nosso presente em relação com seus passados e futuros.”<sup>70</sup> (MEYER, 2000)

Como exemplo de marco de tempo linear encontrado nas expressões artísticas – fotográficas – anteriores às quais se refere Meyer, pode-se citar o que coloca Phillipe Dubois acerca do corte na fotografia em *O Ato Fotográfico*. Para ele, o ato fotográfico estaria mais em subtrair tudo de uma só vez do que em construir, fabricar uma imagem. O instante em que o obturador está aberto e a imagem está sendo inscrita na superfície fotossensível seria o único em que seria possível mudar algo no processo. Ao fotógrafo caberia uma única escolha e a fotografia seria, então, depois disso, irremediável.

Por essa perspectiva, seria para o fotógrafo realmente impossível construir nela uma outra espécie de ligação entre os elementos que não uma contigüidade temporal. Uma “montagem intelectual”, em que os elementos pudessem coexistir no mesmo espaço por associações conceituais, como o fez Pedro Meyer e Rafael Sanzio, não caberia, nessa

---

<sup>70</sup> Tradução livre de: ‘Mezclar el pasado y el presente representa más que la ociosa noción de cortar y pegar asociada a los marcos de tiempo más lineales que encontramos en expresiones artísticas anteriores. Entrega más sutil y matizada de una conciencia en varios niveles; una nueva conciencia de cómo percibimos datos y líneas temporales y de cómo nos enfrentamos a nuestro presente en relación con sucesos pasados y futuros’. MEYER, Pedro. Depoimento. Disponível em <http://zonezero.com/editorial/junio00/junio.html>. Acessado em 18 de janeiro de 2007.

perspectiva, à fotografia. Tampouco a *Variações em Azul*, que parte justamente da idéia de que tudo é remediável, tudo é processo, atualização, e de que a fotografia trata menos do instante do clique que de toda a construção que vem antes e depois dele. Aqui, ela é sempre passível de modificação, da pré-produção à pós-produção. Assim, a continuidade linear sucumbe, não há mais instante decisivo, mas a coexistência – uma imagem que extrapola na fotografia os tempos e as narrativas a um limite do absurdo.

Desta maneira, pode-se dizer, a despeito da continuidade linear, da coesão cronológica, que a força de *Variações em Azul* não vem, ao reverso dos moldes da costura, senão de ser tecido roto. A parábola bíblica aconselha a não derramar vinho novo em odres velhos, à pena de perder um e outro: “ninguém deita vinho novo em odres velhos; doutra sorte, o vinho novo rompe os odres e entorna-se o vinho, e os odres estragam-se” (Marcos 2:22). Dialética temporal impossível entre forma e conteúdo de cronologias tão díspares.

Entorna-se a imagem. Aqui tudo sucumbe, tomba. E deste tombar de tudo é que se costura. Importa mais a linha. Aqui a fotografia não é abordada como receptáculo no qual se deitam as lembranças longínquas de um passado enrijecido. Ela é mecanismo de feitura, máquina de costura. Há que ser uma máquina potente o suficiente para resistir à aporia do odre e o vinho. Há que se costurar tanto metais quanto líquidos. Em *Variações em Azul*, o que dizer da linha?

Potente
1- que tem força; possante, forte, vigoroso
2- que tem capacidade para copular <sup>71</sup>

Diz-se da montagem por cópula o ser capaz de construir uma nova imagem a partir da junção de outras duas. A máquina é potente, mas quem copula é a linha. Várias,

---

<sup>71</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

sucessivas vezes. Não duas imagens, mas diversas, e tão díspares entre si que exigem vários tipos de cópula diferentes. Entorna-se a imagem. O verter vem primeiro, mas também por último.

Verter Ver + Ter <sup>72</sup>
-----------------------------------

E é assim que em *Variações em Azul* se forja um segundo acontecimento, que vem se sobrepor ao primeiro, como a segunda festa de aniversário se sobrepõe à primeira no relato de infância contado no início deste trabalho. Do verter, do transbordar de todo o seu conteúdo, é que se constrói novas imagens, narrativas, versões. O tempo que se assume é a atemporalidade própria da narração, que não é localizável, está sempre em trânsito permanente.

Assim se incute o tempo do relato. Nesta atemporalidade suspensa é que *Variações em Azul* vai fabricar uma outra memória, um outro acontecimento – fragmentos de futuros possíveis àquela remota fotografia do antigo álbum de família, sem deixar costuras visíveis. Assim, a memória é reconstruída, ressignificada; a montagem é o próprio mecanismo da lembrança; a fotografia uma narrativa construída pela montagem.

A narrativa de uma memória potencial atualizada é peça fundamental da cinematização da fotografia. Aqui, a interferência da imagem no espaço utópico da atemporalidade é concomitante ao ato de narrar – ao fazer atuar novamente, evoca-se uma lembrança que gerará então uma reconstrução – não só mentalmente, mas também em forma de imagem fotográfica. Tempo de inserção do relato no instante, atualizando o que era só potência de vir a ser. Desta forma, não se poderia pensar que a fotografia mínima é, como a narrativa, um espaço potencial feito de atemporalidade, que também é sempre reinicializável, reconstruído?

---

<sup>72</sup> Definição proposta pela autora.

**VIII JOGANDO BOLINHAS DE GUDE**  
**OU**  
**PRELÚDIO AO LIMITE DA IMAGEM EM CRISE**

Como exemplificado em anteriormente, a imagem-síntese (a nota síntese de Beethoven ou a “imagem total” de Eisenstein) poderia ser representada por um ponto que conteria em si diversos outros pontos – instantes –, aos moldes de um microcosmo. Sendo assim, pode-se pensar em diversas montagens internas ao ponto mínimo, como visto em esquemas anteriores.

Existe uma dialética cinematográfica interna à fotografia mínima. A escala interna à tecla do piano é capaz de fazer sinfonia. O mínimo ponto audível é distendido no seu microcosmo instantâneo.

Mas como produzir uma imagem de sobreposição? Da rasura que se produz antes que seja tudo ruído indiscernível?

Entra-se no território da obra feita de um ponto só, obra como potência de síntese. Ela, pode-se dizer, é uma experiência de fronteira<sup>73</sup> – Kandinsky ensina que “o ponto geométrico encontrou sua forma material em primeiro lugar na escrita – ele pertence à linguagem e significa silêncio” (KANDINSKY, 1944: 17). Sabe-se da surdez de Beethoven durante sua trajetória musical em busca da nota-síntese. O artista tateia na fronteira entre o mais alto som emitido pela nota síntese e o mais absoluto silêncio. Há que se descobrir a dialética interna do mínimo ponto que seja ainda audível.

Para o outro lado desta fronteira encontra-se o artista japonês Hiroshi Sugimoto. Em *Cinerama Dome*, Sugimoto abre seu obturador no início do filme em uma sala de cinema escura e vazia, mantendo-o aberto durante toda a projeção, deixando assim os raios luminosos que saem da tela imprimirem-se sobre sua película fotográfica. Ele interrompe o processo apenas após o último crédito ter sido exposto seguido do “The End” clássico dos

---

<sup>73</sup> Se existe fronteira para demarcar onde termina um território e onde começa outro é porque eles são homogêneos. Na margem ao contrário, existe uma heterogeneidade entre as duas áreas, como a margem da praia que separa a água da areia.

filmes hollywoodianos. Ao final, estarão impressos em sua película fotoquímica a soma de todas as imagens – 24 por segundo – exibidas durante o filme, algumas das quais sequer tem-se consciência de ter visto. Acerca do resultado desta experiência, Joan Fontcuberta comenta:

“O paradoxo é que esta projeção superposta que deveria ser a síntese de tudo, no fim *não nos deixa ver nada*: uma simples tela branca irradiando uma luz vaporosa. A condensação de todos os planos nos leva ao vazio, a uma memória em branco em que aparentemente tudo se apagou.”<sup>74</sup> (FONTCUBERTA, 1997: 104)

Suas fotografias são produzidas por tamanho acúmulo que acabam por retirar a imagem de uma invisibilidade – o completo escuro da sala de cinema no início da projeção – para outra – a completa claridade do écran ao término o filme.



**Figura 38:** SUGIMOTO, Hiroshi. *Cinerama Dome*. Hollywood, 1993.

---

<sup>74</sup> Tradução livre de : “Lo paradójico es que esta proyección superpuesta que debia ser el compendio de todo, a la postre no nos deja ver nada: una simple pantalla blanca irradiando una luz vaporosa. La condensación de todos los planos nos aboca al vacío, a una memoria en blanco en la que aparentemente todo se ha borrado” . FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997. p. 104.

Essa situação paradoxal em que se encontra o trabalho de Sugimoto remete a um jogo infantil que será mantido sempre em mente ao longo deste capítulo, sempre que se tratar de imagens que tendem a ultrapassar um limite. As imagens que mais interessam nesta análise são aquelas que procuram sempre se aproximar o máximo possível deste limite, mas sempre sem ultrapassá-lo. Interessa a rasura, mas não a invisibilidade. É um jogo de tocar, fazer contato, tangenciar.

O jogo infantil consiste em traçar uma linha no chão ao encontro da qual os competidores deverão lançar suas bolas de gude. O vencedor será aquele que mais se aproximar da linha sem ultrapassá-la. Aquele que, ao lançar a bola, ultrapassar a linha, entra em uma zona de anulação da jogada. A melhor jogada possível seria então a de fazer a bola ficar exatamente sobre a linha, e mantê-la nesta posição até o fim do jogo, numa situação sempre tensa, vacilante.

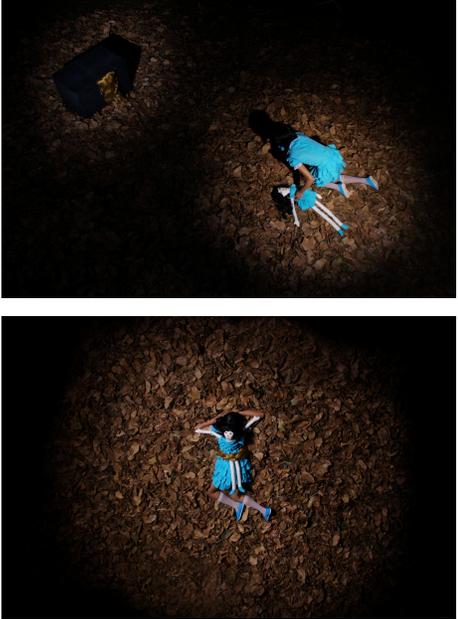
Somente nestas imagens em crise é que se pode sustentar uma dialética cinematográfica interna à fotografia mínima. Apenas nestas, construídas pela síntese e que beiram este limite, é possível haver uma montagem interna. Aqui, a idéia do acúmulo como excesso é contrária à do mínimo como potência.

Para esta análise, é primordial investigar o limite do mínimo audível, da rasura ainda visível em imagem, justamente na linha limítrofe em que se beira a invisibilidade completa pelo acúmulo. A estratégia usada neste trabalho contra a armadilha do acúmulo é a montagem.

Goldin e Sugimoto (com sua tela luminosa) parecem jogar um mesmo jogo. Ambos, por perderem, obtêm resultados opostos aos seus objetivos: no jogo infantil citado anteriormente, as bolas de gude lançadas por Goldin e Sugimoto ultrapassam a linha, da qual procuravam se aproximar o máximo possível, e entram em uma zona de anulação da jogada. A intenção para esta era a de registrar a quantidade máxima de instantes cotidianos em suas inúmeras fotografias, contudo este excesso acaba por gerar um apagamento. Já para aquele, se a intenção era capturar todos os fotogramas do filme em uma única fotografia, esta sobreposição vela a imagem, ficando por fim um nada.

Em *Variações em Azul*, a visibilidade não comporta toda a variedade de junções feitas. Quando a imagem já não mais comporta, a sobreposição passa a ser nas lacunas

entre as imagens, na ressignificação do que antes era já dado. As duas formas distintas de montagem já anteriormente apresentadas em Greenaway são usadas: a física e a intelectual, como se pode observar no que segue:

	<p><b>Montagem física:</b></p> <p>Um fotograma, o das folhas em decomposição, é inteiramente sobreposto pelo negativo a outro, o do vestido. Esta imagem de sobreposição é a síntese imagética destes dois elementos.</p>
	<p><b>Montagem intelectual:</b></p> <p>A segunda fotografia não é uma continuação lógico-cronológica da primeira. Todos os elementos que são dados na primeira imagem, apesar de separados, estão relacionados. Na segunda imagem, a ligação é conceitualmente representada por nós que amarram todos estes elementos produzindo uma junção de sentido. Na passagem da primeira para a segunda acontece uma síntese.</p>

**Figura 39:** Esquema comparativo de montagem em *Variações em Azul*.

Interessa-nos a nota mínima que faça sinfonia, a fotografia mínima que seja cinemática e a investigação destas imagens em crise ao longo deste capítulo, pelas suas formas de condensação e propostas para o problema da representação do tempo no espaço. Antes, deve-se atentar para algumas importantes diferenciações no intuito de prevenir equívocos à idéia de síntese que será firmada ao longo deste estudo.

## IX FOTO-SÍNTESE, FOTOSSÍNTESE E SINTETIZAÇÃO

Anteriormente já foi apontado o maior perigo de deturpação da idéia de ponto-síntese, que seria o ponto como morte, ponto final tomado da sintaxe que foi comparado à relação que Barthes estabelece entre *punctum* e morte. Este capítulo se propõe a analisar outras tentativas de materialização em imagem do fotograma-síntese, que, de uma forma ou de outra, tendem ao fracasso ou a uma deturpação do conceito de síntese proposto neste trabalho. Esta análise será de fundamental importância à continuidade da delimitação do raciocínio de síntese, apresentado em capítulo anterior.

Neste contexto, analisa-se a descrição que Phillipe Dubois faz do trabalho de Denis Roche:

“Fazer cinema numa única imagem, que seria como um filme, onde tudo estaria acumulado. Foto-síntese, se quisermos, em que a condensação cinematográfica seria sensível, mas **invisível** como tal. Como quando se escolhe uma ou duas fotos a serem copiadas entre 36 vistas numa cópia de contato, sente-se que de fato a ou as fotos mantidas ao mesmo tempo globalizam e **resumem** a soma das tensões de todos os instantâneos feitos (...) O ‘filme’ que uma foto de Roche é deve caber dentro de um quadro.”<sup>75</sup>  
(DUBOIS, 1994: 352)

No caso do exemplo de Roche, este ‘filme’ estaria resumindo uma outra seqüência que lhe é preexistente – o filme inteiro seria uma película de 36 poses e a fotografia-síntese a parte que melhor representa aquele conjunto. Deste, Dubois fala como invisível apenas porque está ausente, apesar de ser existente. É o restante das 36 poses no negativo do qual

---

<sup>75</sup> DUBOIS, Philippe, *O ato fotográfico e outros ensaios*, Campinas, SP, Papirus, 1994. p.352.

foi extraída aquela fotografia. Entre o exemplo de Dubois e o “instante decisivo” de Bresson<sup>76</sup> não se vê surgir nenhuma diferença significativa.

Se, no caso de Roche, a idéia é tomar uma fotografia que melhor ‘represente’ um todo; já não cabe aqui a simultaneidade, condensação na própria imagem. Portanto, não tem relação com o conceito Eisensteiniano de “imagem total”. Discorda-se dos argumentos que usa Dubois para falar do trabalho de Roche como síntese, ao menos no sentido conferido à síntese neste estudo, ou seja, *tudojuntoaomesmotempoemumtodouno*, que não teria por acepções resumir, reduzir, abreviar. Nesta análise, a síntese é diferente de sintetizar. Dubois estaria se remetendo, então, a este segundo termo, em um processo similar ao de quando se escolhe uma unidade que represente um conjunto – por exemplo, na política, em que se toma uma pessoa como representante do conjunto maior ao qual pertence. Trata-se da idéia de classe e remete-se ao ato de categorizar, organizar ou classificar – como os botânicos que arquivam um representante de cada espécie de planta, por exemplo. Portanto, este sintetizar é radicalmente distinto da visão de síntese proposta neste trabalho.

Em Sugimoto, ao contrário de Roche, não há exclusão por escolha de uma parte que represente o todo, mas sim a total ausência de escolha, fazendo com que todas estas partes reajam sobre a película fotográfica acionando uma outra forma de processo. Se Dubois diz que Denis Roche faz foto-síntese, pode-se dizer que o que a enorme tela luminosa de Sugimoto faz é fotossíntese.

<p>Fotossíntese</p> <p>Síntese pela luz</p> <p>Operação por meio da qual as plantas transformam elementos simples em elementos compostos, liberando um produto desta operação.<sup>77</sup></p>
---

---

<sup>76</sup> Bresson acreditava que existia um único instante capaz de representar uma seqüência de movimentos de forma perfeita e harmônica – o ápice da cena. Então, se em uma seqüência de filme cinematográfico, dever-se-ia escolher um único fotograma que o representasse, esta seria o “instante decisivo”, concepção esta contrária à idéia de fotograma-síntese, descrita anteriormente, em que todos os fotogramas estariam sobrepostos em um único. A idéia de Bresson é de exclusão, não de simultaneidade.

<sup>77</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

Compara-se a “foto-síntese” de Dubois à classificação das plantas – como sintetização. O trabalho de Sugimoto poderia então ser comparado à fotossíntese realizada por estas plantas – seu grande écran como um todo orgânico que pela luz agrupa em um elemento complexo suas diversas partes simples e fragmentárias – fotogramas – pela absorção da luz, e que daí também libera energia, esta que se impressiona na película fotossensível do seu negativo fazendo iluminada toda a sala escura do cinema pelo seu processo bioquímico fotográfico. O que existe de mais essencial no trabalho já não está mais lá, na tela – nela não restou nada –, está na sala, pairando por essa luz suave, que desenha o contorno de todo o ambiente; neste filete de luz sobre as cadeiras, na atmosfera sublimada da sala vazia, num espaço onde não há nada – fenômeno solitário do qual jamais se saberia coisa alguma, não fosse a fotografia que Sugimoto faz da sala como que produzindo fotossíntese.

Também no trabalho da artista plástica Cindy Sherman fala-se em síntese. Segue um comentário da atriz hollywoodiana Jamie Lee, em documentário<sup>78</sup> acerca dos instantâneos cinematográficos de Sherman, que atenta para um caráter cinematográfico de suas fotografias.

“As fotografias de Cindy Sherman são como filmes. É como se ela fosse capaz de criar todo um longa-metragem em um único fotograma. É um filme que *nunca se vê*, mas sabemos como é o seu personagem e através dele podemos intuir o argumento do filme, o que aconteceu com esse personagem [...] as imagens explicam em um único instante as mesmas histórias que os diretores de Hollywood gastam horas para explicar, e cobram milhões de dólares. Ela estava fazendo películas deste tipo, inflando um instante mínimo e convertendo-o em algo pleno de força.”

(LEE, 2004)

---

<sup>78</sup> Extraído do documentário Cindy Sherman (2004). Direção: Alina Iraizoz. Produzido para o Especial Metrópolis. Exibido pela RTVE.

E esta fala complementa-se com a da própria artista, que mais no fim do documentário declara:

“Nunca pensei em construir uma seqüência [cinematográfica] completa. Minha idéia ao fazer estas fotos era a de que as pessoas inventassem histórias para os personagens de forma que pudessem imaginar toda uma película em torno deles.”

Podem ser traçadas algumas sutis diferenças da prática artística de Sherman em relação à de Roche. Com relação a esta última, contrapondo-se a Dubois, não se pode chamar seu processo de síntese, foto-síntese, nem fotossíntese. Seria, sim, uma sintetização – uma imagem que sintetiza – ou ‘resume’. Daí deduz-se uma exclusão, um conjunto mais amplo ao qual pertence: representa-o como se fosse seu embaixador.

Já em Sherman, se é que ocorre sintetização, esta é anterior ao todo. Se ela representa um todo, este não é o das 36 poses que de fato existem, mas um todo a ser imaginado, construído pela mente do espectador. Pode-se pensar em múltiplas possibilidades, as da potencialidade imaginativa, diferentemente de Roche. A película a ser imaginada da qual fala Sherman se relaciona com o que coloca François Soulagès em *A fotofricidade*, ou seja, o negativo contendo em si todas as fotografias possíveis, não só as realizadas.

Nas citações a respeito de ambas as artistas, fala-se em invisibilidade do filme do qual seriam a síntese. Contudo, em Sherman é invisível porque não lhe é preexistente – trata-se de um filme imaginário. Já em Roche, é invisível simplesmente porque foi destacado deste filme, está distante dele apesar de existente.

Da fala de Sherman, pode-se auferir uma interessante inversão com relação a Eisenstein: este nos apresenta o todo e dele deve-se formar mentalmente uma única imagem. Já Sherman parte de uma unidade para daí fazer o espectador construir mentalmente o todo do qual esta poderia ser parte. Ela oferece o “instante decisivo” de uma cena imaginária, se é que se pode pensar em “instante decisivo” para uma seqüência não-

realizada. Todavia, Sherman parece não se preocupar com o ápice desta seqüência. Então, talvez, deva-se pensar é na potencialização do “instante qualquer”.

Daí, também, da abnegação do “instante decisivo” em favor do “instante qualquer”, pode-se destacar sua vocação cinematográfica, ainda que se trate de um filme imaginário: como afirma Deleuze em *A imagem-movimento*, o cinema é o sistema que reproduz o movimento, reportando-o ao “instante qualquer” (o que importa é a equidistância entre estes instantes).

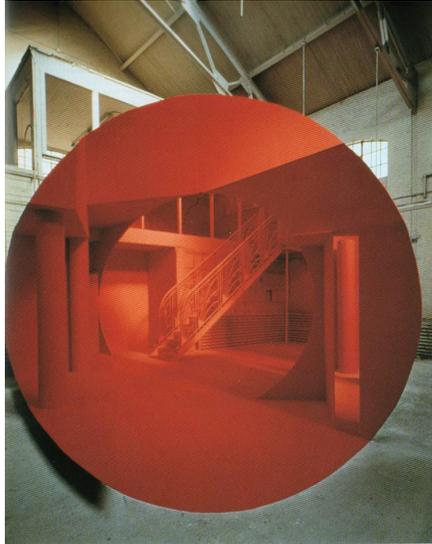
O “instante decisivo”, com a idéia de representar um todo, carrega em si a exclusão (dos demais instantes que não são decisivos, como o “instante qualquer”), em detrimento da coexistência simultânea que se busca neste estudo.

Neste momento, pode-se facilmente estabelecer outra sutil, porém importantíssima diferença entre a síntese que é defendida neste trabalho em oposição ao sintetizar problematizado por meio do trabalho de Roche, concepção esta que toma uma única unidade para ocupar o lugar do todo, por representação ou modelo, pressupondo, assim, a exclusão e levando esta análise para um caminho perigoso.

Uma unidade que represente o todo pode significar a exclusão da diferença, a dissipação da heterogeneidade por uma placidez da homogeneidade. Não podemos deixar de atentar para a ideologia implícita aos sistemas de visão que rejeitam a diferença e defendem um único modelo.

Esta seria uma maneira crítica de analisar ideologicamente o ponto de vista único a partir do qual se sustenta o trabalho do fotógrafo e artista francês Georges Rouse, que vem desenvolvendo intervenções plásticas em espaços abandonados ou prestes a serem reformados na Europa, na Ásia, no Canadá e nos Estados Unidos há trinta anos. Para realizar seu trabalho, Rouse posiciona sua máquina fotográfica de grande formato num ângulo previamente escolhido, de acordo com as características arquiteturais da construção e com a luminosidade do local. Em seguida, desenha um círculo no visor de seu aparelho com a ajuda de uma lupa. Então, começa a traçar o círculo no próprio espaço, marcando todos os elementos (pilastras, paredes, objetos...) que o formam e comparando-o com o desenhado no aparelho, até que coincidam. Havendo esta coincidência, Rouse, então, modifica completamente a estrutura arquitetônica do lugar a partir do círculo traçado:

demole paredes, corta planos, pinta as enormes áreas demarcadas em profundidade de planos na estrutura do lugar.



**Figura 40: ROUSSE, Georges. *Montréal*, 1997.**

Desta forma, o artista transforma o espaço de tal maneira que cria uma imagem virtual que vem a se atualizar, a se tornar visível, apenas quando observada de um único ponto deste espaço. Sua obra, então, funciona por metonímia, já que o reconhecimento da imagem depende inteiramente do ponto de vista que se assume. Bastaria mudar de posição para que toda a representação se perdesse.

A seguir, pode-se ver, numa das obras de Rouse, esta desconstrução quando da mudança do ponto de vista.



**Figura 41: Vista comparativa dos pontos de vista na obra de Georges Rousse.**

A simplicidade e ao mesmo tempo toda a força do investimento do argumento parece ter sido percebido e belamente trabalhado pelo programa educativo da escola francesa École Claude Bernard, na qual cada aluno escolheu um lugar dentro do espaço trabalhado por Rousse e o desenhou a partir de seu próprio ponto de vista. Uma multiplicidade então se alastrou para além da escolha do ponto de vista único proposto por Rousse.

A operação da fotografia de Rousse, apesar da idéia da exclusão implícita ao ponto de vista único, tem em comum com *Variações em Azul* o fato de ser um acontecimento criado para a fotografia. Rousse interfere na cena, constrói uma realidade. *Variações em Azul* renega uma realidade imposta, um passado congelado, mas a este ponto de vista responde, ao contrário de Rousse, com várias, múltiplas possibilidades simultâneas. Nela, o jogo é fazer o trabalho continuar a se sustentar, a se manter a cada nova versão que se apresenta.

A artista Cindy Sherman, mencionada anteriormente, é uma das que trata da questão ideológica em relação aos modelos, traçando estratégias não para negá-los, mas sim abordá-los de maneira crítica. Para a artista, a tentativa de fazer síntese não se dava apenas nos

fotogramas: buscava também condensar todos os papéis femininos em seus personagens – tratam-se de estereótipos. Sherman, sempre modelo de suas fotografias, interpreta estes papéis femininos difundidos pelos meios de comunicação (a garota, a dona-de-casa, a empregada, a mulher traída), principalmente pelo cinema hollywoodiano, como podemos perceber em sua própria fala, extraída de documentário exibido pela TVE, supracitado:

“Eu diria que minha inspiração procede dos meios de comunicação [...] Nos anos 50 minha geração foi a primeira que cresceu assistindo constantemente à televisão, que para mim é uma influência muito importante. No início queria que minhas imagens recordassem as das fotonovelas [...] na minha época, qualquer mulher era uma espécie de modelo, não em algum sentido positivo, como uma fonte de inspiração, mas um estereótipo frustrante, porque o que se espera de você é sempre uma garota que se transforma em mulher [...] as artistas de Hollywood fazem parte deste programa, por meio da televisão.”

Sherman, portanto, assume estes clichês e interpreta os estereótipos não de maneira passiva, reafirmando-os, mas sim questionando-os e problematizando-os, como se pode notar no exemplo a seguir, em que coloca em uma revista masculina fotos dela mesma como uma mulher que “poderia ter sido”<sup>79</sup> violentada:

“A série de 10 fotos horizontais que fiz foi para que parecessem com as usadas nas revistas masculinas. Esperava que um homem, ao abrir a revista, para encontrar fotos ou artigos, sentisse que algo muito sério aconteceu àquelas mulheres e se sentisse como que violentador ao se deparar com a imagem de uma mulher que poderia ser a vítima de um estupro.”

---

<sup>79</sup> Atentar para a ênfase na potência do “poderia ter sido”, ao invés do “isto foi”, que será recorrente em todo o texto.



**Figura 42: SHERMAN, Cindy. *Untitled # 93*, 1981.**

Apesar de ser uma fotografia tirada de seu próprio corpo e sob sua direção, não se trata de um auto-retrato, pois a questão aqui não é captar algo particular da artista – sua história, sua expressão, sua emoção... Enfim, não se trata da singularidade de Cindy Sherman, mas sim do que existe de genérico, de homogêneo nos clichês fotográficos, nos papéis que seu corpo está sempre assumindo. Portanto, não é Sherman representada na fotografia, mas sim os estereótipos femininos. No documentário citado, ela afirma: “eu sei que consegui quando olho para a imagem e não me reconheço mais”.

Na figura seguinte, tem-se mais um exemplo em que, apesar de a fotografia ser de uma figura humana frontal, não se trata de um retrato. Nela, Sherman assume o estereótipo da garota do interior deslumbrada ao conhecer a cidade grande.



Figura 43: SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Still, n° 21*. 1978.

Acerca do uso dos estereótipos no *still* cinematográfico, cita-se Annateresa Fabris (2003: 5):

“Chamariz publicitário, o *still* alicerça-se em uma estratégia de provocação que, por intermédio de um estímulo visual, objetiva despertar no transeunte o desejo de assistir a um determinado filme. Promessa de uma história que o espectador anseia ver, o *still* com seus aspectos sedutores e atraentes é fruto de um hábil psicólogo, capaz de despertar o apetite narrativo do público cinematográfico. Ao propor *stills* de filmes inexistentes, Cindy Sherman dá vida a um arquétipo que Danto denomina ‘A Garota’. O rosto da artista nada mais é do que uma base neutra sobre a qual vão sendo inscritas as inúmeras faces da Garota em suas múltiplas personificações, mas sempre sozinha, à espera de algo. Compêndio

dos mitos que definem as expectativas da fantasia do americano médio.”<sup>80</sup>

Pode-se perceber uma convergência entre o trabalho de Sherman e o de Sugimoto: ambos criticam o cinema hollywoodiano pelo excesso, que acaba por gerar um nada – a tela em branco de Sugimoto e a falta de expressão dos personagens de Sherman. Ambos criticam Hollywood pelos meios de massa que produzem sintetizações (aqui como modelo imposto) não como potência, mas como amortecimento, poderosa ferramenta ideopolítica das estruturas dominantes. Assim como em Sugimoto, em Sherman existe uma crítica do excesso como invisibilidade; invisibilidade não só da imagem, como no caso do écran branco de Sugimoto, mas também da invisibilidade do sujeito em sua singularidade.

Neste tópico, portanto, atentou-se para o problema ideológico implícito na sintetização, oposta à síntese que neste estudo é buscada como característica do ponto mínimo, contrário à exclusão. Concluem-se, neste tópico, portanto, as reflexões sobre as estratégias usadas pelos artistas na tentativa de chegar a uma síntese temporal (fracassadas ou não).

---

<sup>80</sup> FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003.

**X      A FALÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO ESPACIAL DO TEMPO**  
**OU**  
**O “MOVIMENTO” NA FOTOGRAFIA**

Ao longo deste trabalho já foram discutidos os perigosos rumos que se contrapõem à nossa idéia de ponto-síntese (aqui como *punctum*, já que o foco é a fotografia) como potência, macrocosmo de coexistência simultânea de impossíveis. Da utopia da síntese, o primeiro perigo de degeneração é a idéia de sintetização, que pressupõe a exclusão (viés adotado por Dubois, que afirmava ser a síntese um resumo, como um representante do conjunto) ou a tendência à homogeneização (a escolha do representante como sendo indiferente, já que todos são iguais – da qual fala criticamente Cindy Sherman, usando o seu rosto como tela neutra para tratar dos estereótipos).

Se a possibilidade de se vislumbrar a partir de um ponto um universo de simultaneidade ou de exclusão é questão de referencial, talvez o mais importante aqui seja a idéia de movimento, de capacidade de deslocamento dentro deste *punctum* pregnante. Há que se deslocar no *punctum* para percebê-lo como amplidão, imensidão. Se não há movimento, deslocamento do ponto de vista para vislumbrar outras possibilidades, cai-se em uma tendência impositiva e autoritária, como foi dito metaforicamente acerca do trabalho de Rousseau.

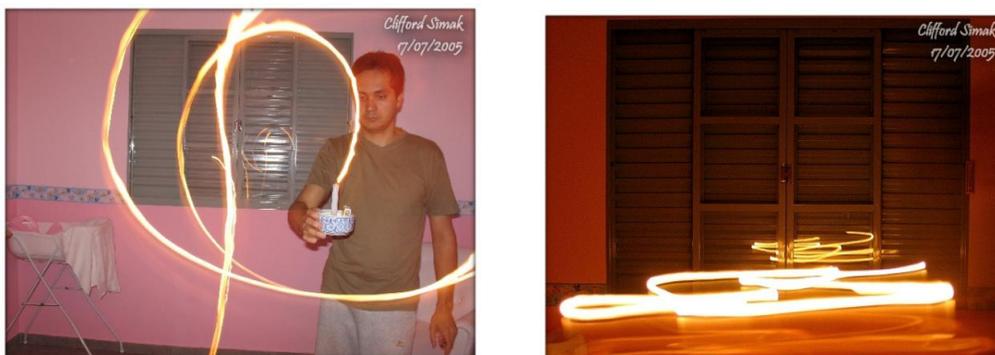
Para introduzir a noção de movimento em *Memórias Impossíveis*, segue um pequeno estudo de como diversos fotógrafos têm representado o movimento por meio da fotografia, para por fim chegar à proposta de movimento da série fotográfica apresentada neste trabalho.

Há quem considere o movimento interno à fotografia um paradoxo, pois esta, acredita-se, seria o congelamento de um único instante retirado da continuidade, do fluxo da vida; logo, o movimento do fluxo e a estaticidade do instante retido seriam antagônicos e não poderiam ser coexistentes. Esta idéia já foi combatida anteriormente, até mesmo pela explicação técnica, com o argumento de Arlindo Machado de que, independentemente dos avanços técnicos, uma fotografia sempre captura mais de um instante, por mais que a estética fotográfica insista em dissimular, ou, ainda, porque esta coexistência de instantes

na fotografia seja por vezes imperceptível a olho nu. Portanto, o que existe é um falso paradoxo, criado a partir do paradigma do instante único.

Deve-se também atentar para o fato de que considerar a fotografia como algo estático se relaciona com o vínculo que Barthes faz entre fotografia e morte. Ser fotografado seria, para ele, entregar-se a uma pequena morte, a ser hiperbolizada ao infinito e materializada no corpo cadavérico da fotografia.

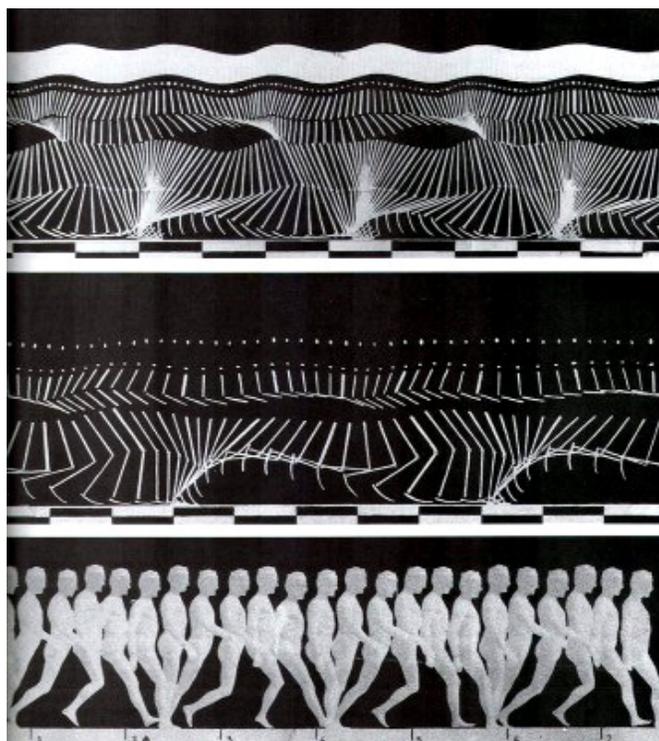
Do conceber possível um movimento interno à fotografia deduz-se abandonar a idéia de fotografia como cadáver, pois, daquilo que é morto, entende-se que não se move. Primeiramente, serão analisadas neste trabalho algumas tentativas de representação do movimento pela fotografia. A primeira consiste em se movimentar um objeto – preferencialmente luminoso – em frente à câmera, enquanto o obturador fica aberto registrando o percurso deste objeto no espaço. Assim, este rastro luminoso – segunda fotografia apresentada a seguir – seria uma tentativa de representação do movimento do objeto no espaço.



**Figura 44: Rastro provocado por longa exposição de objeto luminoso em movimento.**

Uma outra forma seria registrar em uma mesma chapa o objeto a ser fotografado em várias etapas de seu movimento. O primeiro a desenvolver este tipo de experimento foi o inglês Eadweard James Muybridge (1830). Ele dedicou-se a analisar, com finalidades não-artísticas, o movimento dos animais. Para tanto, desenvolveu um aparato fotográfico capaz de registrar mais de uma etapa do movimento do seu objeto na mesma chapa. Foi, por isso,

considerado um precursor do cinema. A seguir, pode-se observar o estudo que realizou acerca do movimento de caminhar dos corpos humanos, que é parte integrante de seu estudo completo *Animal Locomotion*:



**Figura 45: MUYBRIDGE, Eadweard. *Animal Locomotion*. 1830-1904.**

Segue uma fotografia do brasileiro Juarez Cavalcanti (1996), derivado deste mesmo raciocínio descritivo de Muybridge – compreender o movimento em todas as suas etapas. A diferença, contudo, estaria em que as várias etapas do movimento de caminhar sobre o muro são realizadas por pessoas diferentes. Contudo, neste caso vale a mesma tentativa de representação do movimento pela fotografia: apresentar seus instantes estáticos de forma descritiva.



**Figura 46: CAVALCANTI, Juarez. *Muro do cemitério em Rio Largo. Alagoas. 1996.***

Mas será possível pensar em uma fotografia que não seja a tentativa de descrição espacial de seu objeto que se movimenta diante da câmera? Haverá uma fotografia que seja, para além de seu objeto, ela mesma, movimento?

Neste trabalho foi apresentada a concepção estática e estagnada de Barthes – incapaz de gerar movimento, já que o fotografar não passa de um ‘isto foi’ atrelado à idéia de morte e a fotografia à de cadáver –, em contraposição a uma outra maneira de se conceber o movimento interno à fotografia mínima – um *punctum* com movimento interno. Este movimento, como demonstrado neste estudo, não pode ser da ordem da representação espacial do tempo, ou do registro de um objeto que se movimenta diante da câmera. Na análise aqui desenvolvida, acredita-se em uma fotografia que seja ela mesma movimento, para além do deslocamento de seu objeto. O movimento interno do *punctum* não seria mecânico, circuito fechado sem potência de novo. Defende-se, portanto, o “movimento” como mudança qualitativa (assim como a água que passa do estado líquido para o gasoso). A fotografia deveria gerar uma colisão interna entre seus elementos, de forma a gerar este confronto interno algo novo.

A fotografia, segundo esta análise, deve ser ela mesma “movimento” e deve gerar “movimento”, assim como exposto em Eisenstein, que com seu filme queria não só que o espectador percorresse sua trilha criativa, mas que também construísse a sua própria, fosse arrastado para o ato criativo.

Propõe-se pensar um movimento interno à fotografia, um “movimento dialético”, que não se relaciona com o deslocamento espacial de seu objeto, mas sim com a produção de novos sentidos para a imagem. Este movimento dialético gera uma mudança qualitativa nos elementos que constituem a imagem. Assim, esta é dotada de “intensidade”.

Agora se tornará claro o motivo que gerou a representação por linhas e pontos internos ao ponto maior o funcionamento das obras de Wesely, Saudek e Opalka, enquanto que para a imagem de Meyer não foi apresentado nenhum esquema gráfico interno ao seu *punctum* macrocósmico. Naqueles, não se trata de movimento, mas de representar passagens de tempo. E, ainda, não deixa de ser uma tentativa de representá-lo espacialmente, assim como foi realizado também neste trabalho, utilizando-se pontos e linhas – representação espacial por inscrição (conceber a fotografia como os raios luminosos que se inscrevem na superfície fotossensível). Pode-se considerar a fotografia de Wesely como uma notação, que literalmente faz linha por inscrição de passagem de tempo, como observado no detalhe a seguir:



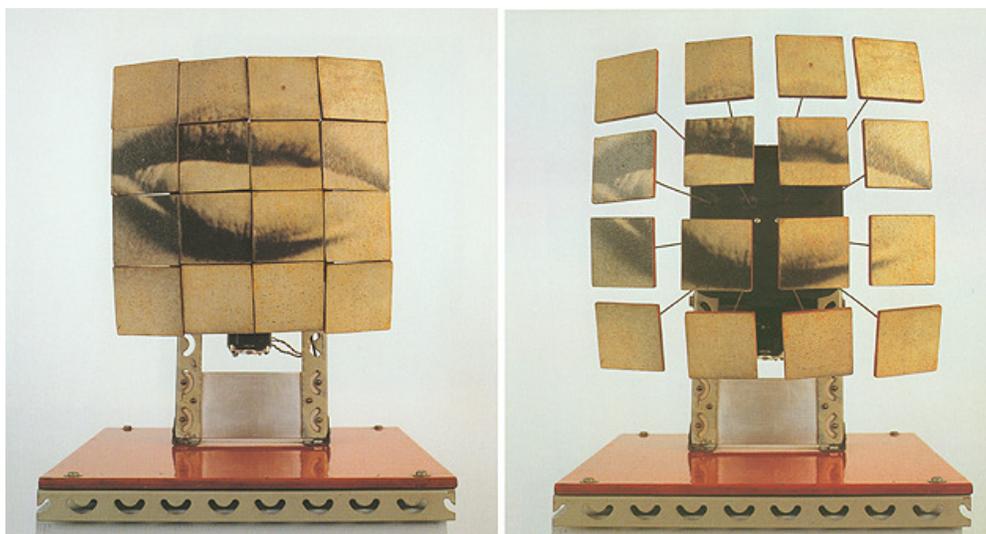
**Figura 47: WESELY Michael. Detalhe de *Potsdamer Platz*. 1997-1999.**

Já em Meyer, trata-se de “movimento”, e não se pode representar este movimento interno ao seu *punctum* síntese por linhas desta mesma forma. O movimento, afirma Bergson (1896, p.51), não está na passagem de um ponto a outro, nem está na trajetória espacial que a distância entre os dois pontos delimita. O “movimento” é uma mudança

qualitativa, uma mudança de estado, como a mudança da água para o estado líquido, sólido ou gasoso.

É por meio de uma “montagem intelectual” interna à fotografia que se pode apontar para um outro caminho na construção da fotografia mínima. Ela será dotada, mais que de uma representação do tempo, de movimento. Um movimento interno que cria sempre novos sentidos, ressignifica a imagem.

A idéia de movimento neste trabalho é oposta a um sistema mecânico, como afirma Bergson, em que todas as possibilidades encontram-se restritas em um circuito fechado, previsível. A seguir, pode-se observar o objeto eletromecânico de Waldemar Cordeiro (1967) simulando movimento da imagem de uma boca.



**Figura 48:** CORDEIRO, Waldemar. *O Beijo*. 1967. Objeto eletromecânico e fotografia p&b sobre papel.

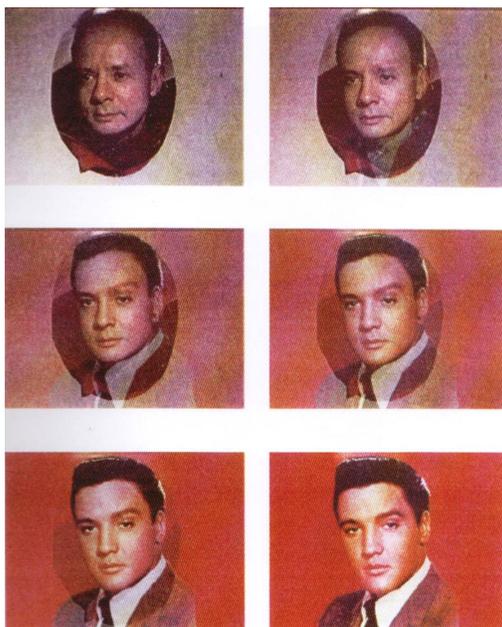
A tentativa de atribuir um movimento – mecânico – à fotografia falha na sua literalidade. Há que se buscar uma abordagem conceitual para este movimento.

Com Meyer podemos melhor apontar a direção da tese desse trabalho – a de que existe um “movimento” interno ao *punctum* (há “movimento” entre cada unidade compositiva fundamental da fotografia mínima). Este é um movimento dialético, que independe de deslocamento no espaço.

E é justamente uma mudança deste tipo que Meyer (2000) opera ao ressignificar sua memória na sua montagem fotográfica *Pais e Filhos*. Apesar de não aparecerem costuras ou intervalos temporais evidenciados – uma imagem aparentemente estática, é nele que se encontra o “movimento” em sua plenitude significativa, como se colocou no início do capítulo acerca do conceito de “intensidade”, pois ele, por meio da sua imagem, assim como Proust e sua “madeleine com chá de tília”, está ressignificando seu passado.

Nesse sentido de atribuir “intensidade” à memória, pode-se comparar Meyer a Sherman. Em lugar de interpretar os estereótipos, que tratam de uma memória coletiva, Meyer trata do que lhe é mais singular – sua própria história. Todavia, o que importa, em ambos, é resgatar o poder de afecção da memória dando “intensidade” às imagens – rasas e sem profundidade; ora provenientes da publicidade, ora de um passado estagnado.

A seguir, é apresentado um caso bem didático, até mesmo anedótico, acerca do movimento. Esta seqüência de fotografias não tem por mote representar uma passagem do tempo, mas sim uma mudança de estado. Trata-se do trabalho do fotógrafo brasileiro



Joaquim Paiva (1996), em que, por meio do programa digital de edição de imagens, vai, ao longo de seis fotografias, se transformando paulatinamente em Elvis Presley. Contudo, nesta mudança de Joaquim Paiva resta algo de mecânico. As suas etapas de transformação são um circuito fechado e pré-estabelecido (pelo programa), e o alcançam apenas na superfície.

**Figura 49: PAIVA, Joaquim. *Transformando-me em Elvis Presley*. 1996.**

A estratégia usada pelo artista plástico francês Marcel Duchamp (1921) foi outra. Ele afirmava estar já há bastante tempo inquieto, com o desejo de efetuar nele mesmo uma mudança radical. Pensou em várias alternativas, mas disse que a mudança mais

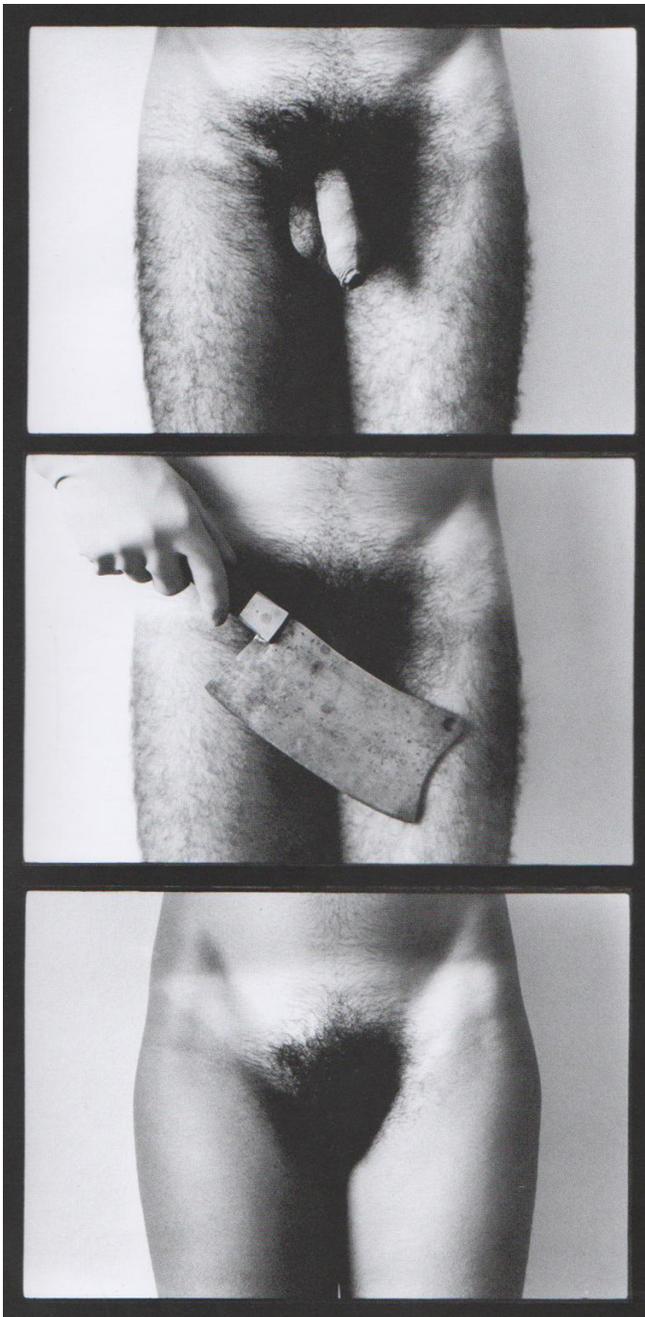
radical seria passar de homem a mulher. Contudo, não se trata aqui de sexualidade, mas de criar um personagem fictício para ele mesmo.

Ele então lançou na cena artística nova-iorquina a figura de Madame Rose Sélavy, uma artista dotada de uma ironia profunda, bem como de uma paixão por trocadilhos (evidentemente, aspectos oriundos da personalidade do próprio Duchamp). Ela pode ser considerada uma transfiguração artística de uma personalidade real do artista.



**Figura 50: MAN RAY. Retrato de Duchamp como Rose Sélavy.1921.**

Se em Duchamp a mudança de sexo tem o sentido de criar um personagem fictício, no exemplo seguinte o “movimento” (como mudança) é gerado pelo embate dos fotogramas entre si, gerando uma seqüência que dá idéia, pela sua colocação espacial, de uma relação de causa-efeito. Portanto, existe uma cronologia, mas esta fotografia não está a serviço de marcar passagens de tempo, mas sim tê-la como argamassa que sustenta um movimento.



Pela escolha do enquadramento, não se trata de captar expressões subjetivas do sujeito, ao contrário da escolha de Duchamp de fotografar o rosto de sua personagem. Importa, sim, unicamente o sexo – homem ou mulher. No caso deste trabalho, apesar de conter em si uma literalidade – do conceito freudiano de castração – ainda assim possui um movimento, pois é dotado de “intensidade”, na surpresa que se nos acomete ao provocar internamente à imagem uma tensão, pois ele torna evidente que esta literalidade só existe pela disposição assim organizada dos fotogramas, e não numa castração que tenha de fato ocorrido para ser fotografada.

Não é uma foto-registro, mas uma “montagem conceitual”. Nesse sentido, é um acontecimento que só tem existência pela fotografia.

**Figura 51: VASQUEZ, Pedro Karp. *O nascimento de Vênus* (tríptico). Década de 70.**

Se em Joaquim Paiva (1996) a transformação física é que trata do movimento pela ressignificação dos corpos, pode-se ainda pensar em um outro tipo de movimento, o do

mesmo, em que não há mudança física nem trata de passagem do tempo. Para se abordar a questão da “intensidade”, apresenta-se o trabalho da artista brasileira Ruth Lifschits.

**Figura 52: LIFSCHITS,Ruth. *Faces da Lua*, de 1995.**



Trata-se de uma mudança sutil, matizada, revelando os estados psicológicos profundos em metáfora com as fases da lua. Não se trata da transformação  $A \rightarrow B$  (como poder-se-ia pensar do exemplo de Paiva, em que este se transforma em Elvis Presley), mas de  $A \rightarrow A'$ . Em *Faces da Lua*, os recursos por ela utilizados são extremamente simples, mas seu trabalho atende plenamente à questão do movimento pela “intensidade”. Para representar mudanças tão profundas, a artista utilizou somente posições diferentes do *spot* de luz projetado sobre seu rosto – a beleza da proposta reside na simplicidade

eficiente de sua questão conceitual.

Ao mesmo tempo, é metalingüística – sua proposta está na mais perfeita simbiose com o meio que escolheu: questão de luz, de fotometria, de enquadramento... Questão fotográfica. Forma e conteúdo fundem-se.

Revela também uma consciência das implicações das escolhas proporcionadas pelo meio, em que sutis diferenças provocam profundas transformações de sentido, como já vistas na manipulação ideológica da fotografia – com o fotojornalismo, por exemplo. Ela, contudo, faz-se valer de maneira consciente de todos estes artifícios e ultrapassa a questão técnica ou da crítica do meio para apresentar um trabalho de extrema densidade e simplicidade.

Remete-se também à série *Variações em Azul*. Nela, está presente a operação de criar personagens fictícios, como em Duchamp, mas cada um destes personagens se desdobrando em vários movimentos, em vários tempos, várias transformações, como em Lifschits.



Figura 53: SOUSA, Ruth. Detalhe da série *Variações em Azul*. 2005.

São uma imagem de “intensidade” (DELEUZE, 1985: 64) – passagem da inércia do cotidiano, sempre a nos oferecer seus *signos* banalizados e automáticos, para o *signal* – aquilo que tira do fluxo, o inesperado, o susto. Poder-se-ia pensar como exemplo de “intensidade” a “estranheza”<sup>81</sup> no procedimento de deslocamento em *Variações em Azul*: a

---

<sup>81</sup> Conceito freudiano de *estranho*, qual seja, a experiência do familiar que se torna súbita e momentaneamente estranha, do qual o clássico exemplo é o Duplo.

substituição pelos duplês nos retratos de infância. É fazer surgir toda uma infinita escala cromática de variações em azul.

#### Variação

No processo de mudança, a passagem de um estado a outro, a diferença entre os estados que se sucedem.<sup>82</sup>

Nesta série, a ação do corpo faz a memória performar. Um mesmo corpo, sempre a se fazer inesperado, manifesta-se em diversas versões. Da cena ecoam várias intensidades, pela alternância de parâmetros cromáticos e de escala: tamanho da figura, dos cabelos e do vestido, a cor e os espaços entre os elementos de cena. Não são diversos personagens, mas um mesmo personagem que se apresenta em múltiplas intensidades.

Em algumas fotografias, o espaço de delimitação entre estes elementos internos é bem marcado, por uma linha de folhas ou de grama; em outras, estão postos juntos, amarrados como um nó. Em outra, eles se fundem, formando uma só imagem, tal qual um acorde musical (junção de vários sons que soam como um só).



**Figura 54: SOUSA, Ruth. Detalhe da série *Variações em Azul*. 2005.**

---

<sup>82</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

A nova imagem é formada pela sobreposição de variações da mesma imagem, assim como o novo acorde é formado pela sobreposição de variações da mesma nota – junções utópicas: imagens impossíveis, acordes impossíveis.

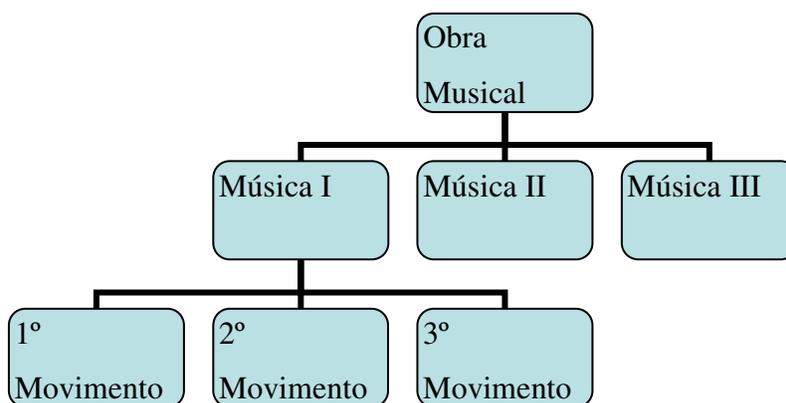


**Figura 55: SOUSA, Ruth. Detalhe da série *Variações em Azul*. 2005.**

Sobreposição por múltipla exposição:

A luz se imprime diversas vezes sobre o mesmo negativo, gerando imagens fundidas.

Desta forma, pode-se pensar na fotografia mínima exposta neste trabalho como uma única nota, mas de “intensidade” diferente. Retornando a outro item do primeiro tópico deste capítulo, pode-se agora esclarecê-lo por esta comparação: há parâmetros de luz internos à fotografia de *Variações em Azul* da mesma forma como há parâmetros de som internos à nota. Se esta fotografia não é sinfonia de uma nota só, certamente ela é movimento.



**Figura 56: Diagrama de uma obra musical.**

Sabe-se que, assim como o som é emitido por ondas de frequências variáveis, os raios luminosos que se imprimem no negativo também o são. Caso se pudesse ouvir a fotografia de *Variações em Azul* ao violino – com todas as suas variações de frequência luminosa – ela seria uma única nota, mas com *vibratto*.

<p style="text-align: center;">Variação</p> <p style="text-align: center;">Apresentação de um mesmo trecho melódico com modificações estruturais que o tornam, aparentemente, novo.<sup>83</sup></p>
--

O que se propõe como movimento não é representar passagens do tempo ou descrever um deslocamento, inscrição espacial do tempo, reprodução mecânica da mudança em um ciclo previsível. Ao contrário, é mudança de estado de um mesmo elemento, é ressignificação.

---

<sup>83</sup> <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acessado em 25 de janeiro de 2008.

## CONCLUSÃO

Este trabalho se propõe a reflexões acerca da memória. Podem-se estabelecer relações entre o caráter eminentemente lacunar desta em comparação à música e ao cinema. Desta forma, parte-se de um aspecto de semelhança entre o cinema e a música: têm entre suas unidades fundamentais – teclas e fotogramas – divisões espaciais bem delimitadas, que, combinadas em uma montagem, geram uma obra musical ou cinematográfica.

Em ambos, estas unidades têm pouco valor em si mesmas, importando a composição. Sobre este aspecto, Eisenstein coloca que todas as partes (o som, a cor, o ritmo, enfim, todos os elementos) devem estar atuando em uma harmonia, em uma junção perfeita capaz de conduzir a emoção do espectador rumo à imagem total. Kandinsky (1997: 44) reitera: “a matéria não deve ser uma finalidade em si, mas deve servir à composição (finalidade) como qualquer outro elemento (meio)”.

Outro aspecto de semelhança decorre do primeiro: se suas unidades compositivas possuem um espaço bem delimitado, necessariamente, entre eles existem lacunas. O cinema tem por sustentação justamente o espaço entre as imagens. Sabe-se que ele se faz pela sucessão de vários fotogramas de forma a gerar, pela persistência retiniana, uma sobreposição destas imagens, que resulta na ilusão de movimento, como enfatiza Deleuze (1985: 9): “Por mais que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento sempre se fará no **intervalo** entre os dois, ou seja, às nossas costas”<sup>84</sup>. Certamente, portanto, por unidades assim dispostas tendo entre si um espaço vazio, sem o qual o cinema não se faz.

Isso também é evidente na música, em se tratando especificamente do piano, que dispõe, assim como o cinema, desta organização espacial das unidades, diferentemente do violino, por exemplo, em que com a mesma posição e pressionando as mesmas cordas pode-se sair de uma nota e chegar à outra, pois elas não estão dispostas espacialmente neste

---

<sup>84</sup> DELEUZE, Gilles. *Teses sobre o movimento. Primeiro comentário de Bérson* In *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 9.

instrumento como no piano. Portanto, no piano, assim como no cinema, faz-se necessário um espaço lacunar entre as unidades, o que permite a montagem.

A própria dialética de formação da lembrança também pode ser considerada lacunar. Elas é que sustentam a montagem, que por sucessão e repetição proporcionam uma ilusão de unidade ‘sem costuras’, exatamente como a de movimento no cinema. Segue abaixo um argumento neurológico neste sentido:

“Forma-se uma assembléia neuronal (vários neurônios atuando harmonicamente e em conjunto para formar o pensamento consciente) e, numa ínfima fração de tempo, a consciência da vivência se formaria. Essa consciência seria recém-formada a partir da mobilização simultânea de um determinado número de neurônios por um período de tempo variável e, imediatamente depois de terminada sua função, seria substituída por outra assembléia (consciência), depois por outra e, sucessivamente outras [...] Esse dinamismo faz com que a substituição de uma vivência consciente pela que se segue seja muito rápida, conferindo à consciência seu **aspecto** de continuidade.”<sup>85</sup>

A memória seria então essencialmente fragmentária, porque é formada por estas ligações de ponto a outro, que são lacunas, vazios entre estas junções.

Pode-se dizer que tanto a neurobiologia quanto a psicanálise convergiram no sentido de defender que a memória não só possui lacunas, mas ela seria também essencialmente lacunar. No livro *Freud, Lacan, Bergson, Foucault: considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento*, José Coimbra (1997: 57) chega a sugerir uma memória-lacuna, em vez da tão propalada lacuna na memória. Jô Gondar, no capítulo *A multiplicidade de tempos na metapsicologia*<sup>86</sup>, afirma que a consciência, para Freud, não se

---

<sup>85</sup> CARDOSO S H. “Memória-Humana”, Revista *Cérebro & Mente*, 2000, vol. 1.

<sup>86</sup> COIMBRA, José César. “A multiplicidade de tempos na metapsicologia”. In: *Freud, Lacan, Bergson, Foucault. Considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento*. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1997. p. 86

exerce continuamente, mas em um tipo de tempo estroboscópico. Ela acende e se apaga, numa sucessão de pontos descontínuos. Todo o processo de rememoração seria, em última instância, uma questão de ligar, organizar esses pontos de alguma maneira – como no cinema, questão de montagem.

“É assim que a memória-lacuna ou o esquecimento constitutivo podem ser tomados como um convite. Retorno a uma certa série significativa cujo brilho parece ser mais intenso, e onde não podemos ver senão um ‘x’ que nos captura por completo.”<sup>87</sup>

(COIMBRA, 1997: 86)

A cada instante que os traços mnêmicos se rearranjam, produz-se um novo sentido. Nessa dessimetria que acontece na diferença do retorno é gerada uma tensão. Tal tensão não tende a um equilíbrio (como acontece na termodinâmica), mas à coexistência do que é diverso; não uma coexistência pacífica, mas conflituosa. No entanto, é justamente desse embate conflituoso que surgem diversas possibilidades de ordenação temporal.

Esse retorno, ou seja, a evocação que acontece pela lembrança, “é essencialmente um processo criativo de reconstrução” (KANDEL, 2003: 18). É um jogo de montagem, uma reorganização possível das informações que estão armazenadas. “Lembrar envolve reconstrução de uma trama coerente por meio de fragmentos disponíveis” (idem: 90).

Nesse sentido, a construção da lembrança se associa ao processo de criação artística, principalmente no que tange às práticas artísticas contemporâneas. Jorge Wagensberg (1999: 50), em seu livro *Ideas para la imaginación impura*, defende que “criar é eleger uma boa combinação de símbolos”. Para Proust, para tornar-se artista ou desenvolver signos artísticos não é necessário fazer uma obra de arte, mas enrolar e desenrolar signos. E o que se tem proposto neste trabalho senão a re-significação pela recombinação? E não seria a ressignificação dos acontecimentos arcaicos a emergência de um novo acontecimento?

---

<sup>87</sup> COIMBRA, José César. Freud, Lacan, Bérgeon, Foucault. *Considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento*. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1997. p. 94.

Remete-se a *Variações em Azul* – a imagem se sustenta justamente pela tensão que é criada ao colocar aqueles elementos juntos em um mesmo espaço. Esse retorno às imagens remotas arcaicas não se faz senão no sentido de tramar uma nova história: “Trama que no sentido, ou na memória, lança-os para além de um vivido, onde talvez um e outro não poderiam ser senão carne viva, matéria prima para uma nova história”. (COIMBRA, op. cit: 94))

Na citação seguinte, pode-se visualizar a possibilidade de juntar impossíveis – verdadeira vocação da síntese em vez da exclusão da tensão gerada pela diferença –, justamente como foi citado neste trabalho acerca de *Memórias Impossíveis*, ou seja, a “montagem intelectual” como mecanismo de funcionamento também da lembrança.

“A memória desempenha um papel decisivo nesse tipo de representação (a do tempo), que enxerga em conjunto aquilo que não se produz ao mesmo tempo. Essa síntese intelectual refere-se à capacidade que o homem tem de presentificar para si o que de fato não está presente *hic et nunc*, e de ligá-lo ao que está presente [...] Passado, presente e futuro são palavras diferentes, mas um único conceito, pois representam não apenas uma sucessão, mas a presença simultânea dessas três dimensões do tempo na experiência humana.”<sup>88</sup> (FONTES, 2000)

Ainda sobre *Variações em Azul*, considera-se que ela produz uma nova imagem unindo-se representações do longínquo – uma antiga fotografia de família – à do presente, por vínculo de semelhança – as roupas, as cores, a aparência das figuras e suas relações de parentesco, etc. A partir deste gesto, de remeter um acontecimento presente a uma imagem longínqua do passado, pode-se pensar a relação que Bergson traça entre a percepção e a lembrança. Cita-se o filósofo francês (1999: 70): “nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos

---

<sup>88</sup> FONTES, Maria Aparecida Rodrigues. *Do tempo real ao tempo imaginário: as anacronias narrativas de idosos*. In: IV CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 2000. Rio de Janeiro. Círculo Fluminense de Est. Filológico e Lingüístico - cadernos do CNLF da UERJ. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ Academia Bras. de Filologia CFCM, 2000. v. 1. p. 40.

adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere.” Para ele, a percepção que se tem do que é chamado de presente não passa de uma ocasião do lembrar. Percebe-se porque se é capaz de traçar relações de semelhança com cenas já vividas anteriormente. A percepção, portanto, dá-se somente *a posteriori*. O que é chamado de presente não é atingível. Percebe-se aquilo que já passou, sempre com um atraso – como os instantâneos fotográficos, que funcionam sempre em retardo.

E no intervalo de 20 anos imanente a *Variações em Azul*, o que se produz na hiperbolização do retardo?



Figura 57: Esquema comparativo para *Variações em Azul*.

Pode-se, então, pensar o perceber o presente – retardado – como capacidade cerebral de reconhecimento (conhece-se aquilo que já foi vivido anteriormente), como um processo primeiro de estabelecer semelhanças. Quando este “estabelecer semelhanças” não é involuntário, como o é a percepção, mas sim um processo consciente e crítico em relação à nossa própria história, pode-se dizer que surge a imagem metafórica. Para Benjamin (1997: 86), “bem saber descobrir metáforas significa bem se aperceber das semelhanças”<sup>89</sup>. Mas para o ato criativo não basta reconhecer. É preciso também saber produzir semelhanças.

---

<sup>89</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. In Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 86.

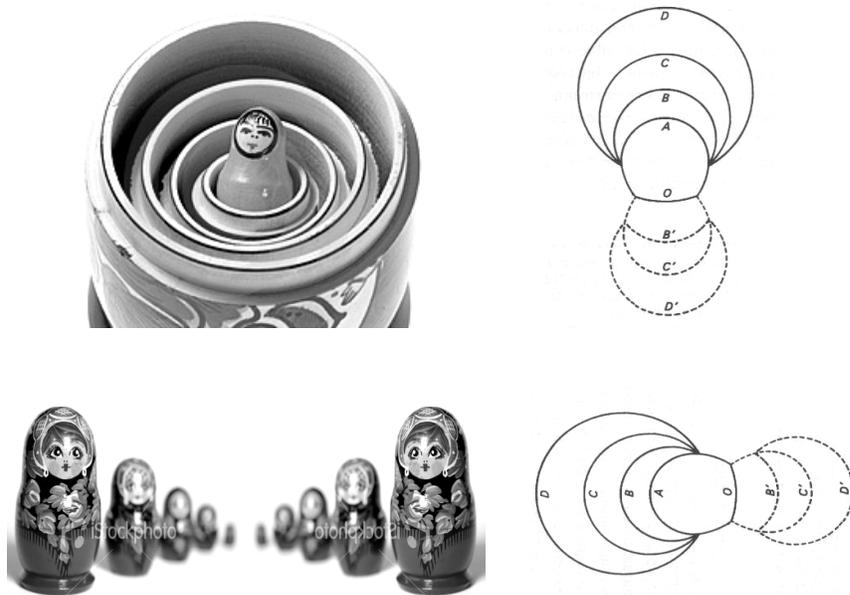
Não seria justamente este o procedimento de feitura de *Variações em Azul* em cada um de seus detalhes e objetos de cena? Comparação do tipo A está para B assim como C está para D? Assim se cria na fotografia uma lembrança da própria fotografia. Justamente como o ato de perceber, que pressupõe o lembrar.

Também no cinema de Eisenstein, pode-se dizer que a recorrência em construir metáforas acaba por criar no espectador, durante o filme, uma lembrança do próprio filme. E assim pode-se assemelhar sua dialética cinematográfica à percepção de Bergson.

Este processo em Eisenstein se dá tanto repetindo ao longo do filme cenas que já tinham sido apresentadas anteriormente – mas que ressurgem em outro contexto, sendo re-significadas e já com outra “intensidade” –, quanto pela tentativa de suscitar no espectador uma lembrança particular, da sua própria vida, ao construir as idéias por uma cadeia de associações (não uma associação livre, mas por metáfora).

Para esclarecer melhor este processo, Bergson evidencia que os objetos percebidos vão evocando uma série de circuitos, cada vez mais amplos. E é assim que Proust parte de sua “madeleine com chá de tília” e chega a toda sua infância. E é assim também que a hiperbolização do lapso temporal é desencadeado em *Variações em Azul*, pela metonímia da confecção da boneca: por ela se costura todo este lapso temporal. Mínimo que tem potência do máximo. Um ponto que contém em si outros pontos, em uma cadeia de sucessões.

Por metáfora deste mecanismo de funcionamento adotado em *Variações em Azul*, colocam-se lado a lado as *matrioskas* russas e os circuitos de Bergson: cada unidade contém em si outra menor, que lhe é semelhante, que contém em si outra e assim por diante, de tal forma que, por menor que seja a unidade, sempre será capaz de comportar outra – cada parte como potência do todo.



**Figura 58: Esquema comparativo entre as camadas de Bergson e as camadas das *matrioskas* russas.**

Bergson compara ao acorde a capacidade de juntar na imagem todos os circuitos por ela evocados: contexto, sensações, cheiros, sentimentos – emissão simultânea de uma massa de afecção.

“Esse órgão é precisamente construído de modo a permitir que uma pluralidade de excitações simultâneas o impressionem de uma certa maneira e numa certa ordem, distribuindo-se, todas ao mesmo tempo, sobre partes escolhidas de sua superfície. Trate-se, portanto, de um imenso teclado de piano, sobre o qual o objeto exterior executa de uma só vez seu acorde de milhares de notas, provocando assim, numa ordem determinada e num único momento, uma quantidade enorme de sensações elementares que correspondem a todos os pontos interessados do centro sensorial [...] mas onde está o teclado que permitirá atacar milhares delas ao mesmo tempo e reunir uma quantidade de notas simples no mesmo acorde? Em nossa opinião, a ‘região das imagens’, se existe, não

pode ser mais que um teclado desse tipo.”<sup>90</sup> (BERGSON, 1999: 150)

Pode-se considerar justamente como este acorde as diversas imagens que Eisenstein no oferece para compor a “imagem total” da cena? Não seriam notas deste acorde o “chá das cinco”, a luminosidade típica do fim do dia, o tráfego intenso do fim da jornada de trabalho?

Todavia, o acorde é regido pela dialética da montagem – tanto na música quanto no cinema – que leva à afecção, no sentido de Bergson. Portanto, não se trata apenas de pressionar teclas consecutivas para fazer um acorde, como se diria no caso das fotografias que registram instantes consecutivos (como a do rastro luminoso e a de Juarez Cavalcanti), no limite da fotografia (como em Muybridge e em Wesely), que seria como apertar simultaneamente quase toda uma oitava – da tecla *dó* à *si* no piano.

Para Eisenstein, assim como para Bergson, o perceber só se dá pela afecção, como mostra o exemplo de Proust. Deve-se seguir por este caminho uma espécie de dialética da emoção.

Eisenstein parece propor uma montagem que chega à continuidade por agrupamento de partes, recorrendo a processos de reconhecimento para tornar possível à emoção o retorno a uma “imagem total”. Portanto, a maneira de o cinema eisensteiniano organizar estes fragmentos não é puramente lógica, nem tampouco por associação livre – ela tem a principal missão de despertar no espectador uma emoção: “Nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante”. (EISENSTEIN, op. cit: 14)<sup>91</sup>

Talvez porque a emoção deva acontecer, nesse método, em decorrência da correta colocação em seqüência desta cadeia de associações capaz de formar a *imagem total* do tema, como se pode conferir, a seguir, em Eisenstein:

---

<sup>90</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 150.

<sup>91</sup> Idem. p.14.

“A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justaposição – isto é, a justaposição desses próprios elementos e não de outros, alternativos – suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema.”<sup>92</sup> (idem)

Esta emoção, portanto, acontece em decorrência do pensamento; por isso não é óbvia, não é fácil de se chegar a ela. Existe todo um conjunto de princípios desenvolvidos por Eisenstein para suscitá-la. Eles se baseiam em um estudo psicológico dos significados de cada fragmento do qual o filme se compõe. Todas as partes – o som, a cor, o ritmo, enfim, todos os elementos – devem estar atuando em harmonia, numa junção perfeita capaz de conduzir a emoção do espectador rumo à “imagem total”. Esta imagem é a lembrança específica que a montagem quer evocar no espectador.

“Vimos que no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a reunião da imagem, enquanto o segundo consiste no resultado desta reunião e seu significado na memória [...] na verdade, para conseguir seu resultado, uma obra de arte dirige toda sutileza de seus métodos para o processo.”<sup>93</sup>

Mais uma vez, pode ser estabelecida uma coincidência entre este pensamento e o esquema de circuitos de Bergson. Diante disso, conclui-se que Eisenstein propõe, assim, o seu método dialético do cinema como a descrição do processo de formação de lembranças. Eisenstein torna visível justamente a cadeia de associações de imagens, o trilhamento pelos circuitos.

---

<sup>92</sup> BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 18.

<sup>93</sup> Idem. p.21.

Eisenstein afirma que “No método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, na própria vida, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos”.<sup>94</sup> Se Eisenstein nos diz que a arte cinematográfica se baseia em um processo idêntico ao da vida, Deleuze irá dizer que a vida, sim, seria como um metacinema.

O que Eisenstein propõe é levar o espectador a percorrer a mesma trilha que o criador da obra percorreu ao construí-la. Seria uma rememoração em dois sentidos: o espectador está percorrendo novamente a trilha, a cadeia de associações percorrida na criação da obra, e também está percorrendo novamente a trilha de suas próprias experiências, suas próprias vivências. Talvez se possa pensar que essas duas rememorações são uma só, unidas, na obra, pela intersecção entre a criação do autor e a (re)criação do fruidor de sua própria cadeia associativa. Ao lembrar, o fruidor não está simplesmente reproduzindo algo já dado. Um novo processo de criação é acionado.

“A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo outro. E este é obviamente o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude e de transmiti-las com a força da tangibilidade física, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativa [...] a força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual a sua individualidade não será subordinada à individualidade do autor.”<sup>95</sup>  
(EISENSTEIN, 1990: 22)

---

<sup>94</sup> EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 22.

<sup>95</sup> Idem, p. 29.

A obra de arte cinematográfica é bem-sucedida quando é capaz de, reproduzindo o processo de rememoração no filme, suscitar no espectador a lembrança do tema ao qual o filme se propõe. Eisentein vai além: propõe que qualquer obra de arte deve se configurar para o espectador como uma lembrança. Partindo deste pensamento, a obra é bem-sucedida quando provoca no fruidor uma lembrança e o arrasta, também, para o ato criativo.

Seguindo o raciocínio suscitado por Eisenstein, esboça-se aqui outra maneira de conceber a obra quando em confronto com o espectador: ela seria como música performada, não mais partitura. É justamente desta forma que se configura a fotografia em *Memórias Impossíveis*, ratificando a pequena história de infância que dá início a este trabalho, em que a fotografia de família encontrada na caixa de sapatos leva a produzir outra fotografia, e esta, por sua vez, outra ainda. A fotografia possível sempre é a que ainda está por ser feita, ainda a ser inventada, ainda e sempre por acontecer. Assim, a fotografia em movimento se torna acontecimento, memória performada, não mais registro. A imagem impressa no papel é só partitura: cada embate com a fotografia traz à existência um novo acontecimento, uma nova versão sempre a se atualizar.

Se pudermos chamar a fotografia de arte da semelhança, dela poderemos dizer que não se presta simplesmente à reprodutibilidade, mas a materializar um pensamento, o pensamento do impossível. Se há reprodução na fotografia, aqui esta é entendida como produzir novamente.

A semelhança que se mantém entre todas as versões dos personagens criados em *Variações em Azul*, que mudam constantemente de escala, cor, contexto, é justamente o fato de serem ainda potentes, com capacidade para copular, fazer nascer outra versão destas memórias, sempre outra, sempre a próxima ... sempre tentando acontecimentalizar uma impossibilidade.

Obra e lembrança poderiam ser entendidas como um determinado mecanismo de funcionamento do pensamento. Obra seria descrição, como mapa, deste lugar-pensamento, estado pensante. Neste sentido, a obra pode ser tida como semelhante a este lugar, assim como a partitura é semelhante à música.

Assim, pode-se concluir, nessa linha de raciocínio, que a função da obra seria a de lembrança, de evocar o retorno a um estado primeiro de criação. Dessa forma, a obra seria

como um mapa, a partir do qual, por meio do processo de montagem, o fruidor seria capaz de construir uma trilha, que seria o caminho de volta ao ato criador. Se antes era só partitura – notação –, agora a música novamente se faz. A fotografia é semelhante ao acontecimento, mas ela não é senão ignição, que dá partida a um outro acontecimento, a uma outra criação. A fotografia que se propõe aqui não serve como *souvenir*, é sempre ação.

Agora, pode-se perceber porque desde o início chamou-se o ponto-síntese de potência: é capaz de conter em si não apenas os fatos, mas o imaginado, o não acontecido. Ele materializa na imagem o impossível.

A imagem em crise é uma “imagem crítica” (Benjamin) que interpela constantemente e não oferece conforto. Exige sempre um exercício dialético de transformação em novo. A síntese que daí surge está sempre a se reconstruir, pois logo o evento é fracasso e outras formas de realização se inventam como lugar. Esta dialética interna à imagem de esperança só o ato criativo é capaz de manter em seu constante movimento. Ela aponta para o que pode existir de futuro em uma imagem inventada da memória. Somente assim pode-se tornar o mínimo ponto (*punctum* sem abdicar de sua dose de renúncia, marca e ferida) audível: é nessa medida que podemos pensar no fracasso intermitente do lugar – não-lugar – da realização da fantasia como potente – a máxima potência do mínimo, que nos permite vislumbrar uma sinfonia de uma nota só.

## BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BENTES, Ivana. *Do modelo industrial ao biotecnológico*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume II. São Paulo: editora Brasiliense, 1993.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.
- CARDOSO, S. H. “Memória Humana” in Revista *Cérebro & Mente*. Número 1 - Março-Maio. Instituto Edumed. São Paulo 1997.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós Moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- COIMBRA, José César. *Freud, Lacan, Bergson, Foucault: considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento*. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas-SP: Papyrus, 1994.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio: Zahar, 1969.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

- FABRIS, Annateresa. “Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003.
- FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura : ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta, ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997.
- FONTES, Maria Aparecida Rodrigues. *Do tempo real ao tempo imaginário: as anacronias nas narrativas de idosos*. In: IV CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, Rio de Janeiro: 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha sobre o Plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998.
- JOHN, Richard. *As faces da origem – morfologias possíveis para uma poética de identificações*. Dissertação de mestrado em poéticas visuais, Instituto de Artes da UFRGS, 1998.
- KANDEL, Eric & SQUIRE, Larry R. *Memória: da mente às moléculas*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982.
- MACHADO, Arlindo. *Eisenstein - Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense. 1983
- \_\_\_\_\_. *O quarto iconoclasto e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus. 1997.
- NAVES, Santuza Cambraia. “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular brasileira”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 43, São Paulo, v. 15, n. 43, 2000.

- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ROUGE, Isabelle de Maison. *Mythologies Personnelles: l'art contemporain et l'intime*. Paris: Éditions Scala: 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- SOULAGES, François. "A fotograficidade" in Revista *Porto Arte* 22. Porto Alegre: UFRGS. 2007.
- WAGENSBERG, Jorge. *Ideas para la imaginacion impura: 53 reflexiones en su propia sustancia*. 2. ed. Barcelona: Tusquets, 1999.

*Sites acessados:*

- <http://www.webdeleuze.com>. Acesso em 24/09/2007.
- <http://www.saudek.com>. Acesso em 14/05/2006.
- <http://www.zonezero.com>. Acesso em 10/08/2006.
- <http://www.studium.iar.unicamp.br/does/1.htm>. Acesso em 12/09/2007.
- <http://aleph-arts.org/pens/ics.html>. Acesso em 02/09/2007.
- <http://www.analitica.com/bitblioteca/mer/boltanski.asp>. Acesso em 02/09/2008.
- <http://www.dicionariohouaiss.com.br>. Acesso em 25/01/2008.

*Documentário:*

Cindy Sherman (2004). Direção: Alina Iraizoz. Produzido para o Especial Metrópolis. Exibido pela RTVE