

Fotografias para falar do passado

Deusedith Junior¹

Resumo: Este artigo trata dos modos com que utilizamos a fotografia como objeto de memória. A principal referência é a obra *Errância*, de Décio Pignatari, e a relação que faz Walter Benjamin entre história e memória. Por fim, recorre-se ao evento que privilegia a imagem como tema, *Kodama*, para refletir sobre possíveis efeitos que produzem.

Palavras-chave: História. Memória. Imagem. Sentidos.

Abstract: This work deals with the memory and ways of how the photography is used as an object of memory. The main reference that is taken to think about this relation is the work of Decio Pignatari called “Errancia” and the relation that Walter Benjamin does between history and memory. The observations were done in an event that privileged the image as a theme (Kodama) to reflect about possible effects they produce in people.

Key words: history, memory, image, feelings.

Errância designa o ato de desenvolver um percurso sobre o qual não sabemos onde vai dar. O errante faz um trajeto que pode ser desconhecido ou incerto. Há, portanto, na condição do errante, certo desprendimento, desenraizamento, nomadismo próprio daqueles que não se encantam com as previsões de futuro. O que se busca não é claro; há de revelar-se somente quando o alcançar com olhar.

Mas, quando erramos em direção ao passado, sem rumo certo ou sem a certeza de que vamos reencontrá-lo? Como se dá (e em que medida) tal desprendimento? Ainda mais quando temos do passado imagens fixas, fotografias, o que nos permitirá estabelecer a condição de errância neste percurso? Como o passado recortado na fotografia pode sugerir um percurso incerto?

Décio Pignatari faz um retorno ao passado na obra *Errâncias* e encontra nas coisas e nas pessoas fotografadas para o futuro – toda foto é uma fala para o futuro – um modo de que lhe permita “uma quase intenção de biobalanco” por meio da “colagem autobiográfica de

¹ Deusedith Alves Rocha Junior, doutorando em História na Universidade de Brasília- UnB, professor do Centro Universitário de Brasília – UniCEU, tem artigos publicados em periódicos especializados, atua na área de história e é membro do “ PADÊ : estudos em filosofia, raça, gênero e direitos humanos. “ zezeu@homemdocerrado.com

pedaços de biografias alheias” (Pignatari, 2000:10). É um exercício de memória, em que lembrar significa dizer outra coisa sobre o passado. Trata-se da memória que refaz, errante, um percurso que oferece muitas possibilidades de dizer o passado, mas que não se estende ao infinito; é a memória que escolhe nos limites um acervo “biojuntado”, em que “o estar ali já é seleção e sentido, em situação de *stand by*” (Pignatari, 2000:10).

Percepções

Lugares e pessoas são ditos e vistos num exercício de memória: lembrar o presente e o ausente; perceber os esquecimentos; dizer de outro modo, como na poesia concreta: o não-verbal e o verbal, o visual e o audível, o silábico e o ideograma. Um livro de memória deve ser de lembranças e de esquecimentos. As imagens do passado são, ao mesmo tempo, o que pensamos hoje sobre ele e o que dele ficou retido na fotografia – um outro modo de pensá-lo novamente. Quando voltamos à fotografia, temos a mesma possibilidade de ver a rua nas grandes dimensões que o olhar infantil via; de ver no preto e branco da foto uma dimensão do passado, opaco, com menos brilhos e cores: “como ter ficado tão feia a rua da minha infância e adoletude?” (Pignatari, 2000:179).

Escrever sobre uma foto tirada sem a finalidade que ela agora cumpre, preencher um livro de memória é ressignificar um discurso que dizia do mundo palavras consoantes com a sua ordem, mas que, agora, duvida disso, ou outra imagem que sirva de palco/ cenário para a mesma peça. A memória não exclui modos de significar o passado. Tudo vale. O corpo todo age a experimentar o mundo e instituir-lhe ordem. O passado tem cheiro, forma, textura, sabor, sons, luminosidade, mas de tudo isso construímos uma só imagem – e é por isso que a fotografia não diz tudo sobre o passado, que revela um tempo correspondente ao percurso da luz e a sua fixação, muito pequena, portanto – e ela parece ter sido tudo o que aconteceu.

“(…) a memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma de acordo com o que emerge no momento; de modo que, longe de ser transmitida pelo modo intemporal da ‘tradição’, ela é progressivamente alterada de geração em geração. Ela porta a marca da experiência, por maiores mediações que esta tenha sofrido. Tem estampadas as paixões dominantes de seu tempo. Como a história, a memória é inerentemente revisionista, e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual” (Samuel, 1997, p. 41-45).

Que dizer então da fotografia como recurso para retornar ao passado? Podemos aventurar-nos pelo caminho da revelação do que “realmente aconteceu” e decidir que, de fato, reconhecemos esta rua em sua singularidade, e nenhuma outra ela poderia ser. Bons

argumentos, como as marcas do asfalto, os nomes das casas comerciais e a relação entre as casas e os muros sustentariam tal singularidade. Mas uma rua – qualquer uma – possui tais elementos, e é isso (entre outras coisas) que a torna uma rua. A singularidade é o fato de ter sido assim no momento da foto.

O passado exige, portanto, mais argumentos para significar a lembrança de um lugar ou acontecimento. A fotografia, que parecia falar por si, revela que é daquele que a avista que deve partir os significados que lhes dão sentidos. Só assim poderá tornar-se um relato. Para além do retorno desavisado e lúdico ao passado, uma narrativa que pretenda coerência e compromisso com a história, uma representação da realidade que ultrapasse o evidente precisam de método.

Recompondo a relação entre memória e história, inspirado em Walter Benjamin, poderíamos afirmar, em tópicos, os percursos dessa relação:

- Quando vem à tona uma lembrança que até então permanecera esquecida inaugura-se novo ponto de partida no tempo (do passado para o presente);
- Toda vez que voltamos ao passado, através da memória – como lembrança ou como esquecimento –, reiniciamos o tempo com base em um ponto que, até então, não havia sido ativado (pelo menos não necessariamente);
- Toda vez que pensamos o tempo como passado, presente ou futuro, pensamos em pontos de partida onde reconhecemos a memória (damos-lhes sentidos) e onde podemos escrever a história;
- Toda lembrança, porque parte de um ponto (o passado, no passado) e faz um percurso, estende-se no tempo e ocupa um “lugar no espaço”;
- Os “lugares” que a memória ocupa no espaço dependem mais do ponto de partida (o modo como inscrevemos o tempo, o objeto que representa o acontecimento) que do acontecimento/ fenômeno;
- Então, tempo (quando), espaço (onde) e movimento (como) resultam em memória (lembrança e esquecimento) que sempre retorna ao presente (o que muda é o ponto de partida) e permite-nos escrever a história (que não deve ser concebida como temporalidade linear sob pena de reduzir-se a uma só: a “história do vencedor”).

Assim, a relação entre história e memória resulta em um saber sobre o passado cuja forma de conhecê-lo foi determinada teórica e metodologicamente, instituindo modelos e tratamentos distintos nos modos de saber do mundo e de saber sobre o passado. Entre tais formas, o tratamento dado às imagens e, em especial, à fotografia exige o reconhecimento da condição de documento e do caráter de verdade e coerência que deve residir em todo documento, mas que se constrói pela relação dialógica que este estabelece com o investigador.

Em *Teatro da memória*, Raphael Samuel observa que o percurso da memória, a despeito da percepção antiga², é romântico, introspectivo, em que encontramos explicações ao olhar recente sobre a memória, o passado e as imagens. No “olho da história”, há que se revelar a imagem (fotográfica, no caso), uma construção que pretende representar a própria realidade “em si”, como ela se apresenta. Documento à moda antiga – da história *rankeana*, da história positivista –, a fotografia pareceu de tão grande evidência que nada mais havia a acrescentar-lhe. Ilustração, confirmação do texto escrito, é como ela chega aos livros de história e de memória.

O passado já estava dado de tal modo que não cabia mais questioná-lo. Como, então, fazer história com isso? Somente outro olhar sobre o passado permitiria ao historiador um novo olhar sobre a fotografia. Então, aos poucos, a relação entre a foto e o passado, a foto e a história, assumem novos contornos: “representação gráfica da alteridade”, na relação entre o passado e o presente, a constituição do “outro”; constituição de gêneros sígnicos que caracterizem tipos de fotografias; estruturas de narrativas, no diálogo entre o produtor, a foto e o seu espectador; “imagens arquetípicas”, as circunstâncias contextuais da produção da foto; o nome do fotógrafo (sua história) e os aspectos ideológicos da foto constituem percursos que trazem, não valores em si, mas um valor pelo historiador estabelecido, ao indagá-la. A interpretação da fotografia é um ato de desconstrução (Samuel, 1997:65); se o fazemos para dar significados à história e a memória, então podemos reconstruir a sua integralidade, pois ali dialogam o presente e o ausente, o lapso do passado e o olhar do presente.

Décio Pignatari, em *Errâncias*, estabelece com as fotografias não a possibilidade de retorno ao passado, mas de perceber, pelas ausências ou pelo distanciamento do ponto central, significados que pertencem ao passado e que só se revelariam a este ângulo do presente.

² Em Aristóteles, a memória distingue-se entre a consciente e a inconsciente. Persiste, no medievo, a “arte pictórica”, com mais ênfase às imagens que às palavras.

Nisso, o seu livro revela a intenção e o labor da seleção e da atribuição de sentidos, em ato interpretativo que constitui a memória, assim como também a história.

Ampliando o quadro que especulamos e que tem, na fotografia, um objeto de memória, podemos assegurar que as representações da realidade se fazem sobre as significações das imagens (agora, de modo mais amplo que o da fotografia) tal como as narrativas se constroem sobre os sentidos de tempo e de espaço. Em vista disso, passamos à reflexão de assertivas que poderão conduzir-nos à compreensão das significações das imagens e das suas relações com a história e a memória. Sugerimos isso com base em observações sobre um evento, o *Kodama*, que privilegiava a imagem nas mais variadas formas (fotografias, desenhos animados, revistas em quadrinhos, fantasias de personagens, álbuns).

1. As imagens chegam a nós.
2. O que fazemos com as imagens?
3. Reconhecê-las, discerni-las, dar-lhes sentidos depende de um conjunto de informações anteriores, não necessariamente sobre elas, mas que possam permitir a composição de sentidos sobre elas.
4. São esses elementos anteriores que ficam “por trás” daquilo que a imagem significa?
5. Quanto da “composição” pertence ao indivíduo e quanto dela pertence às relações sociais?
6. A imagem resiste ao tempo, mas os seus sentidos, não.
7. Representações da realidade (vivas e pensadas), as imagens são códigos polissêmicos.
8. Em que medida as imagens correspondem aos (anseios de) seus produtores e seus receptores?
9. Quando uma imagem quer significar algo, alguém quer que ela o signifique (o produtor? O receptor?).
10. Uma imagem do passado não é um fragmento dele, é um relato, uma memória. É, portanto, uma intervenção do sujeito, no presente, sobre o passado.

11. Quais devem ser as regras para a decifração do produto do encontro da imagem com o seu receptor?
12. Contra quem, contra o que, e a favor de quem ou o que produzimos e veiculamos as imagens?
13. Ver, não apenas com os olhos, é dar sentidos às formas e dá-las aos sentidos. Coisas invisíveis – mas ainda assim coisas – ganham formas através dos nossos sentidos; reconhecemo-las assim. O estoque de signos com os quais representamos o mundo aparece a nós através do corpo.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIGNATARI, D. (Docente): *Errâncias*. São Paulo: SENAC/Takano Editora e Gráfica, 2000.

SAMUEL, Raphael. Teatro da Memória. In: **Projeto História**. São Paulo, n. 14, fevereiro/1997 (Cultura e Representação), p. 41-45.