

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: A CENA AUSENTE *

Marisa Strelczenia

O mito conta que na origem da imagem encontra-se a ausência, a nostalgia, a separação dos que se amam. Relata-se a história da filha de um oleiro que estava enamorada de um jovem.

Um dia, o jovem teve que partir em uma longa viagem. Na cena de despedida, os dois amantes estão numa casa iluminada por uma lâmpada que projeta as suas sombras numa parede. Para conjurar a futura ausência do seu amante e conservar um vestígio físico de sua presença, a moça com um carvão percorre o contorno, pinta a silhueta do outro que ali se projeta. Nesse momento último e resplandescente, e a fim de abolir o tempo, a moça "tenta fixar a sombra daquele que está ainda ali mas que logo estará ausente".¹

Assim, segundo o mito, a categoria fundadora da imagem não é a necessidade de figurar ou de imitar algo que existe mas sim a necessidade de prolongar o contato, a proximidade, o desejo de que o vínculo persista. Inclusive e fundamentalmente quando o adeus é definitivo. Regis Debray assinala que a imagem nasce da morte, como negação do nada e para prolongar a vida, de tal forma que entre o representado e sua representação haja uma transferência de alma. A imagem não é uma simples metáfora do desaparecido mas sim "una metonimia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su carne"².

* Ensaio de Marisa Strelczenia sobre a série de imagens "Arqueología de la Ausencia", de Lucila Quieto

Comunicação apresentada nas *II Jornadas de Fotografía y Sociedad*, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Setembro de 2001. Publicada em CD-Rom.

Publicada em *Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad Nº1*, Buenos Aires, octubre de 2004-marzo de 2005.

¹ Philippe Dubois, *El Acto Fotográfico*. De la representación a la recepción, Barcelona, Paidós, 1994, 2da. Edición. (Na relação com o mito da origem da imagem, Dubois cita a fábula narrada por Plínio em sua *Historia Naturalis*).

² Regis Debray, *Vida, y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 1992.

A fotografia, imagem técnica, produto da modernidade, recupera essa carga mítica da origem. Walter Benjamín já apontava o paradoxo: “la técnica más exacta puede dar a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca poseerá para nosotros”ⁱⁱ.³ Aqueles que olhavam as primeiras fotos participavam de um mistério: crêem – como os que, ajoelhados em frente a uma figura religiosa, crêem que o santo os vê e escuta seus rogos – que os pequenos, minúsculos rostos fotografados podiam olhá-los a partir da imagem. A fotografia cumpre, como as primeiras imagens, a função de meio entre o que é e o que foi, entre os que ainda são e os que já não estão. Nas palavras de Roland Barthes: “La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí (...); la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”ⁱⁱⁱ.⁴

A fotografia leva ao universo iconográfico uma imagem precisa, definida, mas que em essência é um signo emanado diretamente do referente. Testemunha a presença real no passado do corpo ao qual faz referência. Nenhuma outra imagem colaborou tanto para conjurar a ausência e cumprir tão cabalmente com o mito de origem. Toda fotografia afirma que o que nela vemos encontrou-se lá, esteve lá mas foi imediatamente separado. É assim que Barthes encontra o noema da fotografia ao certificar que isto (o referente) foi.

A faculdade de atestar o que foi, de reter o que se desvanece é a memória. A memória é constitutiva da condição humana: desde sempre temos nos ocupado em produzir sinais que permaneçam mais além do futuro, que sirvam de marca da própria existência e que lhe dêem sentido.

Por oposição, quando se deseja contar a perda das qualidades do humano se menciona a impossibilidade de recordar. Na *Odisséia* se relata a

³ Walter Benjamín, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Editorial Taurus, 1987.

⁴ Roland Barthes, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, 1ra. Edición.

viagem de Ulisses por um mundo qualificado como subumano. Ulisses chega ao país do esquecimento, onde vivem os lotófagos, que se alimentam do lodo. Assegura Jean-Pierre Vernant que “quienes comen del loto dejan de vivir como los hombres, con el recuerdo de su pasado y la conciencia de quienes son”^{iv}.⁵ Também Circe, a feiticeira, quando transforma a tripulação de Ulisses em porcos e os separa do mundo humano, os bestializa porque “os faz esquecer seu passado”. “Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria”^v.⁶

A vida é em essência movimento e transformação. Mas apenas podemos tomar consciência do movimento em comparação com o que permanece imóvel. Enquanto Ulisses viajava e punha em risco sua identidade, em Ítaca, Penélope esperava. A viagem de Ulisses adquire suas verdadeiras proporções na espera de Penélope. A Odisséia se completa com o reencontro, com o regresso ao ponto de partida. Ulisses pode se perder porque há alguém que se lembra dele tal como é e não o esquece.

A memória vincula o passado ao presente, e dessa maneira produz uma dupla operação: a de abolir o tempo (porque o que foi permanece, é memorável) e ao mesmo tempo a de representá-lo (porque ao unir o antes com o agora podemos ver a transformação). O imutável é o que não tem tempo.

A mesma operação é a que a fotografia realiza. A brusca detenção, o corte do clique, a redução a um instante, põem em evidência o excluído, ou seja, a continuidade, o tempo que flui como o rio. Quem olha uma fotografia se vê obrigado a valorizar o salto entre o momento em que o objeto posou e o presente em que se contempla a imagem.

A memória enlaça o atual com o passado e a ela recorremos para rastrear a origem das coisas mas também para decifrar de alguma maneira o que virá. Assim também o casual fragmento de tempo fotografado é capaz de conter o antes e depois. Walter Benjamin assegura que frente a uma fotografia o

⁵ Jean-Pierre Vernant, *Érase una vez... El Universo, los dioses, los Hombres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁶ Joan Fontcuberta, *El Beso de Judas, Fotografía y Verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.

espectador “se siente irresistiblemente forzado a encontrar el lugar inaparente en el cual en una determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo” vi. ⁷

Perseguimos os vestígios de um tempo por vir nas imagens do passado. Marcelo Brodsky procurou seus companheiros do colégio secundário para refazer a fotografia do grupo tomada fazia quase 30 anos. Muitos aceitaram voltar a posar e se dispuseram a que nos seus corpos e faces se pudessem ler as marcas que lhes imprimiram a história social e individual. Outros escolheram não se expor à comparação. Alguns já não estão e a ausência é ainda mais reveladora. O resultado foi a publicação do livro *Buena Memoria*, um ensaio que reúne aquela primeira foto (a de “primeiro ano sexta série, turno da tarde, 1967”) com as fotos mais recentes e textos que contam brevemente o ocorrido. ⁸ Quando se olha a foto e esses adolescentes vestidos com o uniforme do colégio que se deixaram retratar já há tanto tempo, percorrem-se esses pequenos rostos buscando os sinais de suas venturas e fatalidades. Experimenta-se um balanço vertiginoso entre o ali e então da foto do secundário e o aqui e agora das imagens mais atuais (esse aqui e agora que uma vez mais ficou distante e irremediavelmente convertido em passado inacessível. O ensaio desperta a obsessão de saber agora e um por um o que foi feito deles).

Recordar consiste em reter certos fragmentos da experiência e esquecer o resto. São mais os instantes que se perdem que os que podemos conservar. “Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado” vii. É por isso que “la memoria entraña cierto acto de redención” viii. ⁹ Se premia recordando, fazendo memorável; se castiga com o esquecimento.

A câmara fotográfica também “separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores y las mantiene intactas” ix. ¹⁰ Confiamos em sua capacidade para resguardar os instantes que consideramos valiosos. “Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es

⁷ Walter Benjamin, op. cit.

⁸ Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, Buenos Aires, Editorial La Marca, 1997.

⁹ John Berger, *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1998.

¹⁰ John Berger, op. cit.

sacar fotografías”^x, garante o protagonista de “Las Babas del Diablo”.¹¹ O nada é o esquecimento, a não identidade, o indiferenciado.

Às vezes a fotografia traz mais que o que podia ser esperado. Não somente registra fragmentos do mundo mas pode recolher “el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no elegimos la imperceptible fracción esencial”^{xi}.¹²

Os acontecimentos terminam, porém, as fotografias permanecem, embora com o passar do tempo não possamos assegurar se esses momentos foram significativos em si mesmos ou se se tornaram memoráveis por terem sido fotografados.

Mas a experiência da própria fugacidade nos impulsiona a fotografar nossas vidas e as de nossos entes queridos. Assim, vamos criando o universo de imagens que resistirão à queda. Fotografamos para recordar, para tornar a habitar esse lugar em que sabemos quem somos; para, de algum modo, poder regressar a nossa Ítaca.

John Berger compara a memória com a fotografia. Assinala que antes da invenção da câmara não existia nada que pudesse manter “intactas as aparências”. Essa função era cumprida somente pela memória dos homens. Estabelecida a semelhança entre memória e fotografia, aparecem as diferenças: “las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias privadas de su significado”^{xii}.¹³

Para significar, para dar um sentido, para explicar as relações, é necessária a narração, o encadeamento. Mas as fotografias são apenas instantes. Nelas, todo tempo se encontra obstruído. Susan Sontag garante que “las fotografías por sí solas son incapaces de explicar nada”^{xiii} e que “en rigor nunca se comprende nada gracias a la fotografía”^{xiv}. “Mediante la fotografía el

¹¹ Julio Cortázar, *Las Armas Secretas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana Planeta, 1986, 20ma. Edición.

¹² Julio Cortázar, *op.cit.*

¹³ John Berger, *Idem.*

mundo se transforma em uma série de partículas inconexas e independentes”^{xv}.

14

Para Berger, o que Sontag descreve ocorre no uso público da fotografia, mas no uso privado o significado do instante é recuperado.

A fotografia pública oferece a quem a olha uma informação que é alheia à experiência; apresenta uma cena separada de seu contexto; em geral sem vínculo com o significado original do acontecimento. O instante prevalece sobre a continuidade.

Em troca, as fotografias privadas, especialmente as que integram o álbum familiar, são apreciadas e lidas em um contexto que é a continuação daquele de onde a câmara as tirou. Apesar do corte, da violência que o ato fotográfico implica, essas imagens permanecem unidas ao significado do que foram separadas. A continuidade prevalece sobre o instante. Nesses casos, “la fotografía contribuye a la memoria viva, no la suplanta”^{xvi}.¹⁵ A imagem evoca a lembrança do acontecimento familiar, sem substituí-lo. Aceita-se o corte essencial do ato fotográfico em benefício da memória. Até os mais reticentes em ser fotografados aceitam despojar-se para permanecer.

Nesse âmbito privado, as pessoas produzem suas próprias imagens e as controlam, as sujeitam, as podem significar. Quem tira as fotos são, praticamente, os mesmos que as contemplam e as valorizam. De certa forma, a violência do corte ficou temperada pela separação entre os contextos de produção, circulação e recepção. Mas retornará com todo rigor quando uma fotografia privada precisar abandonar esse âmbito primitivo para ingressar na cena pública. Essa mudança de contexto, em geral, não ocorre por escolha mas sim por necessidade.

A fotografia é empurrada, arrastada, separada da continuidade da memória viva dos membros do grupo para o mundo social de imagens fragmentadas, desconexas. A foto tomada em um ato escolar, o retrato de quinze anos, a expressão de um rosto numa boa noite, o gesto casual de uma tarde de

¹⁴ Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1981.

¹⁵ John Berger, *Idem*.

verão, se separam do relato familiar que os explica e lhes dá significado para cumprir outro papel, não o de evocar o acontecimento, mas sim o de reclamar pelo que foi, uma reclamação “indomável”, “que não se pode silenciar”.¹⁶ A fotografia é apreciada como uma via eficaz para reclamar por uma pessoa particular, não anônima, como particular é o signo fotográfico:

Chamados à solidariedade, em que os pequenos rostos das pessoas perdidas se ampliam para encher a tela televisiva. Um paradeiro desconhecido e uma imagem tratando de sujeitar, de sustentar o fio que conduza ao encontro.

Pequenas fotos publicadas no jornal a cada aniversário do desaparecimento, acompanhadas pelas palavras dos familiares mais próximos que falam àquele que não está: “não te esquecemos ...”, “nós te amamos ...”, “por teu desaparecimento deverão responder ...”, “neste dia em que te foste sem escolher ...”; “tua família que te adora e sente tua falta ...”; “te buscamos sempre e estás presente...”; “a tua querida memória”. Discurso desviado: lemos algo íntimo e destinado ao ausente mas posto propositalmente frente a nossos olhos. Uma dupla suposição toma forma: o desaparecido pode ler e o que lê pode desaparecer.

Avós e mães buscando a seus filhos e netos, iluminadas pelas fotos. Fotos usadas não para certificar que esses entes queridos existem ou existiram – para isso há o amor que não cessa – mas sim para que aquela imagem tomada antes da partida, do não procurado adeus, os atraia, volte a lhes convocar, confiando em que – como dizem os mitos – o que uma vez esteve unido, por impulso cego, persiga o reencontro.

Quando Barthes descreve a experiência de ser fotografado coloca em primeiro plano o fato de que o ato fotográfico elabora um duplo do objeto ou sujeito retratado. “La fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad”. “Me fabrico instantáneamente otro cuerpo”^{xvii}.¹⁷ Então, essa imagem privada que, a partir de uma ruptura do cotidiano, deve se fazer visível na cena pública, será um desdobramento a

¹⁶ Walter Benjamin, *Idem*.

¹⁷ Roland Barthes, *op. cit.*

reparar, como também se busca remediar a separação ocorrida. Aparentemente no momento da perda as coordenadas espaço-temporais tinham corrido. O que falta está vivo mas em outra dimensão à qual é impossível ter acesso.

Mas a imagem segue unida ao referente. É seu vestígio e lhe pertence, sente sua falta, reclama-o. Por herança mítica, confia-se que a imagem ajudará a restabelecer a ordem alterada. A fotografia pode interceder, mediar, entre o mundo conhecido e familiar e o mundo desconhecido e estrangeiro em que foi jogado, com maior ou menor violência, o ente querido.

A figura do desaparecido é a daquele que está em suspenso, em um tempo suspenso e em lugar em que a fronteira entre os vivos e os mortos, a luz e a sombra, seria incerta. Quase um espectro. Essa impressão tinham os que esperavam por Ulisses, que à medida que passavam os anos, se havia convertido em “un ser que nadie había visto ni escuchado, invisible, inaudible. Había desaparecido como si las Harpías se lo hubiesen llevado del mundo de los hombres”^{xviii}.¹⁸

Barthes chama *spectrum* ao que é fotografado, e descreve o momento em que se posa frente à objetiva como “una microexperiencia de la muerte (del paréntesis)”; “me convierto verdaderamente en espectro”; “la fotografía representa ese momento tan sutil en que no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto”^{xix}.¹⁹

Fora de contexto, as palavras de Barthes poderiam ser ditas por quem desaparece arrancado violentamente de seu entorno: “me despropian de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto, me tienen a su merced, a su disposición”^{xx}.²⁰ Quem é fotografado suporta a própria essência do desaparecimento: ser separado do tempo e do espaço, isolado, jogado para outro tempo e outro espaço.

Da mesma forma, o que aguarda nas fronteiras do conhecido também fica em suspenso. Não pode realizar nenhum ritual que comprometa a pessoa

¹⁸ Walter Benjamin, Idem.

¹⁹ Roland Barthes, Idem.

²⁰ Roland Barthes, Idem.

ausente. Penélope chega a pensar que havia sido preferível que Ulisses tivesse morrido em combate ou quando voltava com seus navios. “Entonces le hubiéramos erigido un túmulo con una lápida con su nombre. Así estaría siempre con nosotros. (...) Pero ha desaparecido del mundo, borrado, devorado, sin gloria”^{xxi}, diz.²¹

As ausências se multiplicam: ausência do ente querido, ausência do corpo referencial, ausência de ritos que permitam a passagem a outro estado, ausência de momentos comuns entre os que estão e os que não estão.

Ao começar, dizíamos que a imagem nasceu do desejo de reter o instante em que o ser amado esteve presente, próximo, tangível. Mas e se existe o amor e não a cena compartilhada? Se a cena que se almeja, a cena da intimidade, da proximidade, nunca foi, mas sim existiu e existe a necessidade de construí-la simbolicamente? Se “El pensamiento insiste en/ traerte y devolverte/ a lo que nunca fuiste”^{xxii}?²²

A imagem fotográfica confunde a verdade com o real, o real com o vivente. O que a imagem dá como certeza é o mesmo que vacila e se torna instável. Há um desequilíbrio temporal entre o objeto e sua imagem: “lo que veo efectivamente ha estado ahí y sin embargo jamás podría verificarlo verdaderamente”^{xxiii}.²³ A foto nos empurra para o referente mas nunca podemos fazer coincidir a imagem com o objeto. “Esta distancia, que está en el núcleo de la fotografía, por reducida que sea siempre es un abismo. Todas las fuerzas de lo imaginario pueden alojarse allí”^{xxiv}.²⁴ Altera-se a relação entre o real e a imagem. Quem olha pode sentir a vertigem de cair nessa fenda. Por que não recorrer a esse modo da alucinação?

Se o que toda imagem fotográfica mostra é inacessível, por que não extremar essa categoria?

²¹ Jean-Pierre Vernant, op. cit.

²² Fragmento do poema de Juan Gelman a seu filho Marcelo Ariel Gelman, publicado em *Buena Memoria*, de Marcelo Brodsky.

²³ Philippe Dubois, op. cit.

²⁴ Philippe Dubois, Idem

Se toda fotografia mostra um impossível (diz Barthes: “Vejo os olhos que viram Napoleão”), por que não deslocar e estender a qualidade do impossível?

Se alguém recorda porque existe a foto, por que não inverter a operação e a partir de obter a foto começar a recordar?

Se a imagem nasceu para “aliviar uma pena, suprir uma carência”,²⁵ por que não distrair a dor com uma imagem que tente unir o que está partido?

Se entender a foto como emanção do real no passado é considerar a fotografia “uma magia, não uma arte”,²⁶ por que não tentar fazer aparecer o maravilhoso?

“Agora podes ter a foto que sempre quiseste”, dizia o cartão com que Lucila Quieto oferecia seus serviços como fotógrafa.²⁷ Seu propósito era criar a imagem da cena ausente, impossível: os filhos de desaparecidos compartilhando hoje um tempo e um lugar com seus pais. Uma imagem íntima de uma intimidade inexistente.

Com fragmentos em si mesmos verdadeiros, construiu uma cena falsa se se a contrasta com o real, mas de uma certeza insuperável se o fundo sobre o qual se a expõe é o desejo. Gerou uma imagem em que “a garantia do ser é o afeto”.²⁸ A imagem produzida recebe os benefícios do noema da fotografia. A ela também, pelo fato de ser uma foto, refere-se, apesar do artifício que não se tenta ocultar, a afirmação implícita em qualquer imagem fotográfica: isto foi.

Em algum sentido, e inesperadamente, estamos frente a um versão transformada da história da filha do oleiro. Desta vez se projeta sobre a parede a luz e não a sombra do sujeito. No mito, no instante compartilhado e ante o adeus iminente se gerava a imagem. Agora, a existência está transbordada do adeus não querido e irreparável e gera a imagem para ter acesso à cena que

²⁵ Régis Debray, op. cit.

²⁶ Roland Barthes, Idem.

²⁷ Lucila Quieto é fotógrafa e integra a associação HIJOS. Seu pai foi sequestrado em 20 de agosto de 1976.

²⁸ Roland Barthes, Idem.

nunca existiu. A operação é inverter, antepor o efeito à causa, criar o referente por seu vestígio.

No lugar escolhido para a tomada, se projeta a imagem das pessoas desaparecidas que então iluminam essa cena em que pessoas densas, corpóreas, se dispõem a ser cortadas, suspensas, convertidas em imagens. O filho por amor ao ente que está ausente se oferece para ser arrancado e tornar-se ele mesmo um fantasma.

Nessas fotos se vêem jovens que desde o passado “como os raios emanados de uma estrela” iluminam espaços em que outros jovens se deixam banhar por essa luz, tão desconhecida quanto familiar, que viaja atravessando o tempo. Vemos os que já não estão junto com os que sentem falta e buscam reconhecer-se, seguir a estirpe, a linhagem.



São imagens com duas margens. Naquela margem, uma mulher bonita com o cabelo liso e um colar de pérolas, parece usar um lenço, será seu casamento civil, a cerimônia de graduação na universidade?; nesta margem, um jovem repete alguma de suas características e alinha seu perfil com o dela.



Naquela margem, uma mulher sentada em uma cadeirinha de praia olha a câmara, tem uma menina no colo; nesta margem, uma garota faz coincidir seu lugar com o da menina.



Naquela margem, um brinde, um festejo. O que olha a câmara é quase um adolescente; nesta margem duas mulheres sorriem para ele, rodeiam-no, integram-se à festa. Mas suas roupas destoam. Ali não faz calor nem são tão informais.

Naquela margem, um homem com finos bigodes sai do automóvel. Está em mangas de camisa, leva abertos os botões, apenas se entrevê a nudez do torso. Nesta margem, uma jovem olha a câmara, enquanto se deixa manchar pela luz e as sombras da cena anterior. E então sua pele é como a de um filhote de pantera ferido.



Naquela margem, um rapaz está apoiado no televisor, segura nas mãos um boneco de pelúcia; nesta margem a dona do brinquedo? tem os mesmos olhos que ele.

Naquela margem, há uma brisa que desordena o cabelo de uma mulher e uma menina. Também há sol. Nesta margem, não. Uma jovem enche sua casa com o reflexo daquela outra luz.



Ali, alguém sorri, se vê formoso e seguro. Aqui, um jovem oculta seu rosto, se funde na sombra.

Duas margens e entre elas o rio que as separa e as une: o tempo reduzido a um espaço, a um limite instável. Limite que é intransponível, da mesma maneira que não se pode passar do outro lado do espelho.

A fotografia por definição é corte e separação. Lucila havia escrito a partir de uma foto que sem dúvida a comovia: “hay un punto en el que no puedo participar y lo que hace que esto suceda es el soporte que la contiene, el plano absolutamente inmóvil” ^{xxv}. Barthes também se rendia ante esta lei. “No puedo profundizar, horadar la Fotografía. Sólo puedo barrerla con la mirada como una superficie quieta” ^{xxvi}. ²⁹

²⁹ Roland Barthes, Idem.

Com esse trabalho, Lucila e outros filhos de desaparecidos conseguem integrar-se à superfície plana da foto. O plano imóvel que confunde os espaços confunde também o tempo.

Houve uma primeira tomada. São as imagens distantes das pessoas queridas e ausentes. Ocorreu depois o corte mais violento e real: o do desaparecimento forçado. Corte sobre corte. E depois, com estas fotografias, um ato de redenção: voltar a cortar, voltar a fotografar, como forma de unir.



É a mesma linguagem fotográfica o que permite a aparência de que estas duas margens se unam. No instante da tomada, todos os planos que estão frente ao objetivo se integram em um só. A nova foto recebe as diferentes luminosidades sem discriminar.

E se cada foto cria um novo tempo, o do instante suspenso para durar eternamente, desta vez o instante destinado a se perpetuar contém a mesma fissura temporal. O clique reúne o passado distante ao passado recente em um só tempo.

Quem olha estas imagens contempla a tarefa épica da fotografia, exigida ao sujeitar o que irremediavelmente se separa, e atrás dela, o gesto do fotógrafo, o desejo de reunir o impossível. O espectador está obrigado a incorporá-las a um contexto, a não desconhecer os fios da história. Estas fotografias estão rodeadas por um campo cego impossível de evitar que nomeia os ausentes, a violência exercida contra as vidas das pessoas, a ignorância do que poderia ter sido e não foi.

Apesar de que com o primeiro olhar se advirta a falsidade destas imagens, quem as vê se encontra movido a participar do desejo que as originou. Podemos nos aproximar da verdade que comunicam, uma verdade que não é referencial mas sim afetiva. Quem olha se sente movido a abraçar, a piedosamente conter

a pena original que adverte nas cenas, mas também comprova que não pode reter a areia do que foi.

Talvez estes jovens que posaram frente à câmara alentem o afã de que lhes suceda o mesmo que ao protagonista do conto de Cortázar, que haja um acaso que ponha a foto em movimento, que seja a vida que fique quieta, e que na imagem possam viver o que lhes foi negado.³⁰

³⁰ Julio Cortázar, *Idem*.

-
- ⁱ “uma metonímia real, um prolongamento sublimado mas ainda físico de sua carne” (NT)
- ⁱⁱ “a técnica mais exata pode dar a seus produtos um valor mágico que uma imagem pintada já nunca possuirá para nós”(NT)
- ⁱⁱⁱ “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que se encontrava ali, saíram umas radiações que vêm impressionar a mim, que me encontro aqui (...); a foto do ser desaparecido vem impressionar-me como os raios emanados de uma estrela. Uma espécie de cordão umbilical une o corpo da coisa fotografada a meu olhar: a luz, ainda que impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que compartilho com aquele ou aquela que foram fotografados”. (NT)
- ^{iv} “os que comem lodo deixam de viver como homens, com a lembrança de seu passado e a consciência de quem são” (NT)
- ^v “Tanto nossa noção do real como a essência de nossa identidade individual dependem da memória. Não somos nada além de memória” (NT)
- ^{vi} “sente-se irresistivelmente forçado a encontrar o lugar não aparente no qual em uma determinada maneira de ser desse minuto que passou faz já tempo aninha-se hoje o futuro e tão eloqüentemente que, olhando para trás, poderemos descobri-lo” (NT)
- ^{vii} “O que se recorda foi salvo do nada. O que se esquece ficou abandonado” (NT)
- ^{viii} “A memória entranha certo ato de redenção” (NT)
- ^{ix} “separa uma série de aparências da inevitável sucessão de aparências posteriores e as mantém intactas” (NT)
- ^x “Entre as muitas maneiras de combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias” (NT)
- ^{xi} “o gesto revelador, a expressão que tudo resume, a vida que o movimento acompanha mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a fração essencial imperceptível.” (NT)
- ^{xii} “as fotografias não conservam em si mesmas nenhum significado. Oferecem aparências privadas de seu significado” (NT)
- ^{xiii} “as fotografias por si mesmas são incapazes de explicar coisa alguma” (NT)
- ^{xiv} “a rigor nunca se compreende nada graças à fotografia” (NT)
- ^{xv} “Mediante a fotografia o mundo se transforma em uma série de partículas desconexas e independentes” (NT)
- ^{xvi} “a fotografia contribui para a memória viva, não a suplanta” (NT)
- ^{xvii} “A fotografia é o advento de eu mesmo como outro: uma dissociação ladina da consciência de identidade”. “Fabrico-me instantaneamente outro corpo”. (NT)
- ^{xviii} “um ser que ninguém havia visto nem escutado, invisível, inaudível. Havia desaparecido como se as Harpias o tivessem levado do mundo dos homens.” (NT)
- ^{xix} “uma microexperiência da morte (do parêntesis)”; “me converto verdadeiramente em espectro”; “a fotografia representa esse momento tão sutil em que não sou nem sujeito nem objeto, mas sim un sujeito que se sente tornar objeto.” (NT)
- ^{xx} “me desapropriam de mim mesmo, fazem de mim, ferozmente, um objeto, me têm à sua mercê, à sua disposição.” (NT)
- ^{xxi} “Então haveríamos de ter lhe erigido um túmulo com uma lápide com seu nome. Assim estaria sempre conosco. (...) Mas desapareceu do mundo, apagado, devorado, sem glória.” (NT)
- ^{xxii} “O pensamento insiste em/ trair-te e devolver-te/ ao que nunca foste” (NT)
- ^{xxiii} “o que vejo efetivamente esteve ali e entretanto jamais poderia verificá-lo verdadeiramente.” (NT)
- ^{xxiv} “Esta distância, que está no núcleo da fotografia, por reduzida que seja sempre é um abismo. Todas as forças do imaginário podem se alojar ali.” (NT)
- ^{xxv} “há um ponto em que não posso participar e o que faz com que isso ocorra é o suporte que a contém, o plano absolutamente imóvel.” (NT)
- ^{xxvi} “Não posso aprofundar, honrar a Fotografia. Apenas posso varre-la com o olhar como uma superfície quieta.” (NT)