

FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA: DO OLHAR DE VISHNIAC À INSTALAÇÃO DE ROSÂNGELA RENNÓ

**Maria do Carmo Nino, Ana Farache
e Rosemary M. Gondim¹**

1. Introdução

Este texto pretende, precisamente, abordar dois casos em que há uma passagem da fotografia para o fotográfico e entre duas estratégias de representação da memória. No primeiro caso tratamos de algumas fotografias do russo Vishniac e sua peculiar maneira de remeter o observador para um tempo que aparentemente não mais existe, mas que se reinventa através da visão atual das próprias imagens produzidas no contexto da Segunda Guerra Mundial. O segundo caso refere-se à instalação Hipocampo, de Rosângela Rennó, na qual, apesar da "ausência" de imagens fotográficas, é pela instauração do fotográfico que a memória se rearticula e permite a relação do observador com a obra.

A noção de fotográfico abordada aqui leva em conta as reflexões da autora Rosalind Krauss (cf. KRAUSS, 1990, *passim*), para quem o fotográfico não envia necessariamente à fotografia como objeto de pesquisa, mas como objeto teórico, ao qual, refletindo a partir do meio (e não sobre ele), na busca da natureza ontológica da fotografia, questiona-se sobre o estatuto do discurso sobre a mesma. Mesmo reconhecendo a possibilidade da existência de uma pintura indicial, a autora reivindica a necessidade da conexão direta, física e de causa com o referente, como sendo o parâmetro a ser considerado para mostrar a singularidade da natureza do modelo fotográfico.

Os signos, como elementos intencionais, resultantes de convenções e sistemas, designam, mostram, apontam; já os índices constituem sinais de ordem física e portanto não intencional. Já uma

¹Maria do Carmo Nino é Doutora em Artes pela Universidade de Paris 1 e professora do PPGCOM-UFPE. Ana Farache e Rosemary M. Gondim são suas orientandas no Mestrado em Comunicação do PPGCOM-UFPE.

outra categoria de signos denominada index (como um dedo que aponta), não designam nada por eles próprios, mas indicam apenas.

Em Vishniac teremos aspectos diferenciados destas categorias no que concerne a memória e a indicação através de enquadramentos, zonas de luz e de sombra, cuja textura e estrutura ambas apontam, sinalizam certas partes do índice (impressão), acentuando, orientando a interpretação, como efeitos de campo perceptivos que transitam entre denotações e conotações e que obrigam o olho e o cérebro à compatibilizar, tencionando o que é da ordem do próximo e do longínquo, do presente e do passado.

Em Rennó, para quem foi se tornando cada vez mais importante a apropriação de textos jornalísticos e de imagens - na grande maioria das vezes anônimas - que remetessem aos usos da fotografia, assim como à materialidade da imagem fotográfica as palavras são reivindicadas como signos (ao mesmo título que os números e os sinais de pontuação) ao designarem aquilo para o qual apontam etiquetando-o dentro de um sistema reconhecido por convenções, fazendo apelo, portanto à nossa memória.

2. A fotografia de Vishniac: um olhar através da memória e da imaginação

"Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver".

Gaston Bachelard em A Poética do Devaneio



Um senhor de longas barbas brancas, como a neve que cobre quase todo cenário da fotografia. A roupa escura, um gorro enterrado na cabeça até o meio da testa. Da bengala, se percebe apenas um rastro. Segue, aparentemente pensativo, olhando com cuidado por onde pisa ou, quem sabe, vagarosamente percorrendo os caminhos de sua memória. A alguns metros, uma pessoa mais jovem se desloca com firmeza. Seguem direções opostas. O céu é quase tão branco quanto o chão. E novamente nosso olhar se volta para a mancha mais escura da fotografia: o senhor a caminhar. Ele nos parece tão presente que pensamos até em lhe oferecer o braço e ajudá-lo a chegar ao abrigo mais próximo. No entanto, ele não nos pede ajuda. Segue, cautelosamente, seu destino.

Foi retratando cenas como essa que o fotógrafo Roman Vishniac, russo naturalizado americano, nascido em 1897 e morto em 1990, preservou parte do imaginário² de milhares de judeus que viviam na Europa nos anos 30 e foram confinados em guetos, levados a campos de concentração e mortos pelo nazismo. A foto do senhor de longas barbas brancas, intitulada *Uma praça em Kazimierz*, foi produzida em Cracóvia (entre os anos de 1936 a 1939) e atualmente faz parte do acervo do Centro Internacional de Fotografia, em Nova York, que reúne cerca de três mil fotos do autor.

Vishniac tirou mais de 16 mil fotografias - das quais duas mil foram confiscadas pelos nazistas - com a finalidade expressa de salvar a memória de seu povo. Esse propósito começou a se firmar antes mesmo da Segunda Guerra Mundial quando conferiu a si, no ano de 1933, a missão de fotografar a cultura dos judeus que moravam no leste europeu. Incorporava esse dever não por ter a fotografia como profissão - na verdade havia estudado e se preparado para ser médico - mas por acreditar, alguns anos antes do que a maioria das pessoas, que o nazismo planejava eliminar a cultura judaica do continente europeu (cf. JOHNSON, 2004, p. 154).

Entre os anos de 1933 e 1939, Vishniac percorreu mais de 8 km na Polônia, Ucrânia, Tchecoslováquia, Romênia, Hungria, Latvia e Lituânia. No depoimento coletado por Johnson (Op. Cit.), ele narrou as dificuldades de sua jornada, começando pela necessidade de transportar sua câmera, uma vez que os aspectos técnicos da fotografia "estavam na sua infância. As câmeras sofisticadas de hoje em dia não eram, é claro, disponíveis então". Vishniac tinha que escondê-la tanto dos russos quanto dos alemães - naquela época um homem com uma máquina sempre era suspeito de ser um espião.

Seus temores eram grandes, foi perseguido e preso, mas nunca desistiu do seu projeto, pois, como declara anos depois, já moran-

²Empregamos o termo imaginário na perspectiva de Gilbert Durand, conforme sintetiza Rocha Pitta (2005, p. 15): "Um conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens".

do nos Estados Unidos, "meu desejo era indestrutível". E conclui: "Eu não pude salvar o meu povo, apenas sua memória. (...) Eu espero que minhas fotografias permitam ao leitor visualizar um tempo e um lugar que são plenos de lembranças" (Idem).

Vishniac encontra, assim, palavras quase perfeitas para dizer em que resultou todo seu trabalho durante aqueles anos difíceis: a preservação da memória de centenas de pessoas. Ao disparar sua máquina fotográfica de forma discreta, muitas vezes mesmo sem se deixar notar fotografando, reuniu momentos do dia-a-dia de famílias judias que vivenciavam seus hábitos na intimidade da hora da refeição e da prece, do trabalho, das comemorações religiosas e festivas, e das brincadeiras e estudo das crianças.

E foram elas, as crianças, como sua filha Mara Vishniac Kohn escreveu anos depois, "um tema que Vishniac amou especialmente, e aquele que misteriosa e espontaneamente ele capturou com comoção particular" (cf. KOHN e FLACKS, 1999, sp). No livro de Vishniac, *Children of a Vanished Word*, encontramos 70 fotografias produzidas durante três anos (1935-38) mostrando como viviam meninos e meninas nos tradicionais vilarejos e cidades judias.



Numa sala de aula meninos pensativos refletem, procuram respostas (quem sabe?) para uma questão lançada pelo mestre. A atmosfera do recinto é de tranqüilidade, as expressões suaves. Suaves como a luz do sol que atravessa a janela e, contornada pelas paredes, desenha um retângulo e ilumina um caderno aberto sobre uma mesa de estudo que intuímos ser pesada, de madeira forte, curtida pelo tempo. O olhar do menino devaneia, na face esboça um cândido sorriso. Segura o queixo com as pontas dos dedos, num gesto muito preciso, quase ensaiado.

Foi também com imagens como essa de uma escola para meninos que Vishniac preencheu, em cada instante registrado por sua máquina fotográfica, centenas de álbuns de família interrompidos. Álbuns destruídos como fotos que, em vão, rasgamos quando tentamos apagar da nossa história algo já bem fixado na memória e cultuado pela nossa imaginação.

Vishniac documentou um pedaço da história contemporânea, é verdade. Mas o que gostaríamos, no entanto, de ressaltar é a importância do seu trabalho na preservação da memória daquelas pessoas e das suas gerações futuras. Nos referimos ao que Bergson chama de *memória pura* e que "vai retendo e alinhando todos os estados em sequência, à medida que estes se produzem" (cf. HUISMAN, 2001, p. 139). Memória co-extensiva à consciência, que exercita uma atividade puramente espiritual, de contemplação e desinteresse e que não se constitui pelo hábito da repetição e sim a que se estabelece pelo significado especial de momentos vividos.

Ainda de acordo com o autor, "entre a matéria bruta e o espírito mais capaz de reflexão há todas as intensidades possíveis de memória, ou, o que vem a dar no mesmo, todos graus de liberdade" (HUISMAN, 2001, pág. 140). Primeiramente, Bergson nos remete a um conjunto de mecanismos inteligentemente interligados que nos levam a ter respostas adequadas às mais diversas interpelações. É o que define como memória-hábito e que não passaria de um instrumento motor da *memória pura* (cf. HUISMAN, 2001, p. 139). A *memória-hábito* seria então o resultado da repetição constante de algum ato, tornando-se um automatismo psíquico e muitas vezes também corporal.

Ora, como podemos verificar em algumas das imagens registradas por Vishniac ao fotografar durante anos o povo judeu em diversas partes da Europa - com a determinação de preservar aquela cultura - ele capturou muito do seu automatismo psíquico e corporal, seja nos rituais religiosos, na maneira peculiar de se vestir ou de se cumprimentar. Aqui não se levanta dúvidas quanto à importância desse registro.

Entretanto, acreditamos que caso o fotógrafo não tivesse se incumbido da missão de fotografar exaustivamente aquelas pessoas, teriam sido perdidos sim, para sempre, muito dos momentos que acontecem espontaneamente - e não impulsionados pela repetição - dotados de significados importantes para a existência humana e que registram o singular em si e por si. Seriam esses momentos, de significado especial, afetivo e espiritual que teriam escapado da história daquele grupo de famílias judaicas. E é essa memória que Vishniac conseguiu eternizar, congelar no tempo. E é justamente a memória que nos "revela uma das formas fundamentais da nossa existência que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo

que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado" (CHAUI, 1994, p. 125).

Mas haveria nesse trabalho de Vishniac, o resgate de uma outra dimensão que não a da *memória-hábito* ou da *memória pura* segundo a visão bergsoniana? Como poderíamos aqui apontar para a imaginação desencadeada ao se contemplar as imagens do fotógrafo?

Para Gilbert Durand (2002, p.22), se por um lado Bergson apontou para dimensões novas no *continuum* da consciência, por outro lado não se libertou da maneira de colocar a imagem num papel subalterno imposto pela psicologia clássica. A imaginação para Bergson reduziria a memória "a uma espécie de um contador da existência, que funciona mal no abandono mas que volta a regularizar-se pela atenção perceptiva à vida" (DURAND, Op. Cit.). Em compensação, com Bachelard a imaginação ganha um novo status pois para ele não há imagens sem imaginação. Referimo-nos aqui a sua "capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção (...) e, sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens" (cf. PITTA, 2005, p. 44).

Nessa perspectiva, acreditamos que fotos como as de autoria de Vishniac nos arrastam também para o mundo do sonho uma vez que, como nos aponta Bachelard, "o passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. [...] Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso" (2006, p. 99).

Postulamos ser esse entrelaçamento da nossa memória com a nossa imaginação que nos possibilita trazermos o passado para mais perto de nós. Ao nos depararmos com determinadas fotografias não só visualizamos cenas acontecidas no passado, como experimentamos sensações há muito vividas, há muito esquecidas.

Para fundamentar nossa observação, evocaremos Proust, autor de *Em Busca do Tempo Perdido*, uma das obras mais famosas da literatura ocidental sobre tempo e memória. Como é sabido, o escritor abraçou a fotografia logo no seu surgimento, considerando-a uma arte. "A noção segundo a qual a fotografia pode ser a única forma de sobrevivência para certas criaturas, que pode inclusive continuar a agir depois da morte delas, aparece bem cedo em Proust, em *Jean Santeuil*" (BRASSAI, 2005, p. 96).

Com essa percepção, o escritor não poderia senão saudar com fervor o surgimento da nova técnica de reproduzir imagens: "A única viagem verdadeira, a única fonte da juventude, não estaria em dirigir-se para novas paisagens mas com outros olhos, ver o universo com olhos dos outros?", indagava. Proust acreditava que com a fotografia são novos olhos que se abrem para o mundo. Olhos

diferentes do olhar humano e que, mesmo dirigidos pelo cérebro e personalidade de um operador, conservam sua especificidade, esse algo insubstituível por qualquer outra arte, uma objetividade face à realidade, a autenticidade do instante.



É numa tentativa de nos colocar num passado - neste caso só nos valendo da imaginação e de uma memória (algumas vezes nem vivida), que indagamos: como observar a fotografia *A feira* na principal praça de Lask sem não nos transportar para seu cenário. Como não sentir a luz do sol sobre nosso corpo e o vento que assanha os cabelos da menina, sobre nossa face? Como fugir da poética de tal imagem? Como negar que nosso olhar é cúmplice daquele instante? O nosso e o do fotógrafo? Os jovens e a senhora ao fundo da foto também olham para nós e testemunham nossa presença. Todos ficamos presos pelas lentes de Vishniac.

3. Hipocampo e a percepção do real em Rennó

A transição entre uma leitura proustiana de Vishniac e a contemporaneidade de Rosângela Rennó deve partir de uma colocação de Chiarelli (1997, pág. 176):

É que a poética de Rosângela Rennó rompeu de vez com as fronteiras entre a fotografia, as artes visuais e a literatura, adentrando num terreno anterior a qualquer modalidade estética instituída: o território próprio e originário da arte.

Obra realizada no ano de 1995, o *Hipocampo* é produzido dentro de uma sala vazia e escura, onde o público entra e se depara com a obscuridade. De tempos em tempos, se acende uma luz forte e efêmera, causando confusão na retina do visitante - dito de forma

radical: uma breve cegueira. De repente, essa luz que cega se apaga e aparecem textos nas paredes pintados com tinta fosforescente verde. Aos poucos, esses textos vão perdendo a luminosidade, um efeito que dificulta a leitura completa. A certa altura, todo o processo se reinicia: a sala escura e a luz forte, o aparecimento e desaparecimento dos textos na parede. Não há fotos, mas o fotográfico surge, na dimensão indicada por Farias (2001): "Fotografia? Não nos esqueçamos que essa palavra quer dizer escrita com a luz. Ao transformar textos em imagens a artista faz uso do princípio da fotografia justamente para pensá-la melhor".



O *Hipocampo* perfaz seu caminho elaborando uma maneira particular de recurso à imagem através do texto, e que, a seguir, necessariamente, vai nos remeter de volta à imagem. Rennó se desapega do que é instituído aprioristicamente (o que é texto? O que é imagem?), acreditando na possibilidade de estabelecer um discurso metalinguístico que faz transparecer um rompimento entre as fronteiras entre o verbal e o não-verbal. A opção de Rennó em trabalhar sobre textos-imagens previamente existentes aponta para uma crítica da contemporaneidade e dos seus excessos visuais, aquilo que evoca certa saturação da produção imagética e do olhar. O que se evidencia na instalação é a crítica da relação da sociedade com as imagens, a partir da constatação do vício imagético.

Com efeito, o recurso aos textos alude à formação de imagens no nosso consciente e inverte a ordem das coisas visuais por nós estabelecidas. É possível reproduzir partes de *Hipocampo*, nas quais se percebe como Rennó se posiciona em relação a este trabalho:

Se você ler uma referência textual sobre a fotografia, não precisa dela ao lado, basta um comentário para refazer a imagem mentalmente. Quando exponho o texto, obrigo o espectador a ler. Ele compreende o conteúdo e constrói sua própria imagem. De uma certa maneira ele destrói o texto que acabou de ler no

momento em que constrói uma imagem mental. Portanto, quando associo um texto a uma imagem, é como se relacionasse duas imagens. Não faço distinção entre um campo e outro. Penso sempre no sentido de criar uma certa edição, forçar uma intertextualidade visual.

Como esses trechos mostram, os textos estão sempre remetendo à imagem e à memória. A proposta diversifica-se, ora investindo nos artifícios do ato fotográfico (*"vítima de um truque de lentes e filtros"*, *"o flash de uma máquina de tirar fotografia"*, *"[...] pediam álbum da família"*), ora na percepção de uma potência associada à fotografia:

Ao conquistar o poder, o líder revolucionário prometeu livrar o país de seis demônios: apostas, drogas, prostituição, pornografia, venda de noivas e superstições. Os comunistas conseguiram avanços nessa guerra, mas as reformas capitalistas, iniciadas trinta anos depois, deslançaram uma crise ideológica que trouxe como efeito colateral o contra-ataque dois seis demônios. O próprio líder se tornou vítima de credulidades. É comum ver no país sua fotografia pendurada no espelho retrovisor dos carros, já que a imagem do dirigente revolucionário já falecido, acreditam alguns motoristas, traz sorte.

Em certo sentido, Hipocampo evoca um ensaio de Craig Owens, (REVISTA PENSAMENTO, 1989) que comenta a discussão que faz Walter Benjamin sobre o conceito de alegoria. Owens vincula a alegoria de Benjamin ao campo da arte contemporânea e, por outro lado, liga-se ao fato de que Rennó também faz referência ao conceito de alegoria de Walter Benjamin (notadamente ao afirmar ter se identificado com a noção benjaminiana de "história dos vencidos"). Ora, em Benjamin, alegoria liga-se ao "dizer o outro" ou ao "revelar o outro" - sempre dentro de uma outra conexão, noutro contexto. Hipocampo, de Rennó, é quase uma ilustração de como, na modernidade, o processo da destruição aurática a percepção da obra de arte tradicional como algo divinizado, sacralizado e se abala com a reprodutibilidade técnica inerente ao capitalismo. Ora, em Benjamin, os conceitos de aura e alegoria se aproximam no que diz respeito à representação do outro. Enquanto a imagem aurática se afirma como o distante-próximo, a imagem alegórica se manifesta enquanto ser "o outro não revelado". Ambos revelam o outro de maneira opostas: ou o outro se caracteriza pelo caráter único da obra de arte, "superior"; ou, na alegoria, o outro se evidencia como o reprimido, "fragmentado". Em Owens (Op. cit.), distingue-se a alegoria barroca (caracterizada pela tradição, que o autor reconhece como melancolia) e a alegoria moderna (caracterizada pelo rompimento da tradição pelas novas tecnologias da reprodutibilidade técnica, reconhecida pelo autor como utopia).

É a partir dessa leitura se estabelecem as diferenças entre "experiência" e "vivência": na esfera da experiência se dá a alegoria barroca, melancólica, e que se encontra em declínio na modernidade. É a

vivência que caracteriza a alegoria moderna, utópica, que se relaciona com as vanguardas, caracterizadas pelos efeitos de montagem, de fragmentação e, como defende Bürger (1993), voltadas para o rompimento com a instituição-arte. Mesmo considerando o presenteísmo inerente ao projeto da vanguarda (e que se percebe em Hipocampo), a instalação de Rennó não excluiu uma representação da memória ao romper com a imagem fotográfica no sentido estrito ou ao apontar para um possível esvaziamento do seu significado a partir da manipulação e da apropriação. Como reconhece a própria artista:

[A apropriação] é a base do meu trabalho. Não me é necessário fotografar para mostrar ou explicitar o que pretendo. Entretanto, sempre que necessário, faço "novas fotos", mesmo que sejam reproduções de outras. De qualquer maneira, o trabalho sempre gira em torno do universo fotográfico, mesmo que não da forma convencional, usada pelos fotógrafos em geral.

Estabelecendo relações inusitadas entre texto e imagem, com o objetivo de expandir o acervo de leituras possíveis, Rennó tenta estabelecer - o termo é usado por ela mesma - uma "intertextualidade visual", a partir da eclosão de um terceiro elemento: a leitura criativa do observador através da obra. Tal experiência, vivida pessoalmente pelo observador introduz a memória de cada um no quadro da estratégia de representação da instalação. Não são as imagens do outro, reconstituídas pelo observador a partir de um quadro de referências dado, mas esse outro imaginário, ou seja, a imagem desse Outro que constitui e institui o sujeito.

Conclusão

Fotografia, palavra fundamentalmente ambígua, na medida em que designa *grafia*, *escrita*, *desenho*, ficando configurada a empreitada de natureza humana; e também luz, agente físico, em relação ao qual não se pode propriamente falar de desenho nem escrita.

Neste caso a acepção de *fotográfico* partiria para a compreensão de um *efeito-foto*, no sentido clássico onde o efeito assinala sua causa e lhe basta. De natureza singular, tão eficaz quanto indicativo.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, G. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa, Vega, 1993.
- Catálogo Rosângela Rennó. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, editorial.
- CHAUI, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

- CHIARELLI, T. **Arte Internacional Brasileira**. 2 ed. São Paulo: Lemos, 2002.
- _____, et. al. **Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX**. São Paulo, Itaú Cultural, 1997.
- DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REVISTA CULT, Nº 6, janeiro, São Paulo, 1998.
- HUISMAN, D. **Dicionário dos Filósofos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- HUYSEN, Andréas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1979.
- JOHNSON, B. **Photography Speaks**. New York: Aperture Foundation, 2004.
- KOHN, M. V; FLACKS, M. **Roman Vishniac - Children of a Vanished World**. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- KRAUSS, R., **Le photographique: pour une théorie des écarts**, tr. M. Bloch, J. Kempf, Paris, Macula , 1990.
- REVISTA DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO. **"O Impulso Alegórico: Para uma teoria do Pós-Modernismo"**. Nº 5/ maio, Lisboa, 1989.
- PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo, EDUSP, 1998.
- _____. **O arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- VAN LIER, H., **Philosophie de la photographie**, Paris, Les Cahiers de la Photographie, 1983.