

2

Encontros

2.1

Memória e Fotografia

Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, To Late, Farewell.¹

A inscrição acima, que hoje me serve de epígrafe, foi antes escrita à guisa de dedicatória no verso de uma fotografia dada por Aubert à Proust. A origem dessa citação vai, entretanto, ainda mais longe: era parte de um soneto do poeta pré-rafaelista Dante Gabriel Rossetti. O nome do soneto não impressiona menos do que o “meu nome é Deve Ter Sido”; chama-se *Stillborn Love*.

A escolha da epígrafe foi bastante precisa porque me permite ir direto aos dois temas que serão aqui abordados num primeiro movimento: memória e fotografia, entrelaçadas numa *outra realidade*. Antes disso, entretanto, voltemos à lembrança dada por Aubert à Proust.

Desde 1860, quando o retrato fotográfico sobre papel se disseminou pelo mundo através da *carte-de-visite* ou do *cabinet-portrait*, passou a ser comum que o retratado oferecesse um pouco de si – através do retrato – para alguém, em sinal de estima e recordação². O retrato, que sempre continha assinatura e dedicatória, permitia ao saudoso espectador olhar o rosto daquele que *deve ter sido*, porque *não é mais*, e agora está *distante*.

Proust, que viveu sua vida *em busca do tempo perdido*, foi um entusiasta da invenção da fotografia, que deu o mundo a ser visto de outro jeito, com outros olhos, e com os olhos de outro. Algo da técnica o encantou tão profundamente que o tocou no seu modo de escrever. De acordo com Brassai³, percebo a pena proustiana como fotográfica, desejosa de captar o instante, extraí-lo do fluxo do tempo e detê-lo numa eternidade de papel. Era esse o seu artifício para mostrar o tempo que escolhe: fixá-lo em vários de seus momentos.

¹ BRASSAI. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.33-34.

² KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.82.

³ BRASSAI. op.cit. p.15-16.

Saber que “a memória é fiel e móvel”⁴ seria o bastante para montar seu par com a fotografia, também móvel e fiel. Eu poderia fixar meu argumento nesses dois adjetivos que as aproximam; mas, como fazê-lo frente a essa mobilidade que abre percursos de encontro (e desencontro) vários? Não me contento em dizer que memória e fotografia são, ambas, fiéis e móveis. Vou buscar outras aproximações, cônica de que memória e fotografia não são a mesma coisa, não querem ser a mesma coisa e sequer fazem parte de um mesmo universo; memória é substantivo abstrato e fotografia é substantivo concreto.

Quando Walter Benjamin escreveu, em 1916, “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana”, atendeu aos conselhos de Hamann e explorou os significados da palavra *logos* – razão e língua – sugerindo, então, uma expansão do conceito de linguagem: “Toda a manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem”⁵. A partir desta perspectiva é que eu pretendo fazer as aproximações entre memória e fotografia. Assim, a partir do reconhecimento em ambas de uma manifestação da vida espiritual humana, permito-me trazê-las para o mesmo universo, o da linguagem, e, desta maneira, buscar semelhanças e peculiaridades.

Dentre os elementos que possibilitam uma analogia entre memória e fotografia está a questão de ambas produzirem uma outra realidade. É preciso ressaltar a clareza de que o momento do vivido não é o mesmo da recordação, assim como o instante do clique não é o mesmo da observação. Como nos apresentou David Lowenthal: “o que hoje conhecemos como ‘o passado’ não era o que alguém houvesse experimentado como ‘o presente’.”⁶ Certamente esses tempos se correspondem, mas não se equivalem. Aí se encontra o equívoco de pensar a memória e a fotografia⁷ como expressões da realidade (clique-vivido); e não como expressões de uma realidade possível (observação-recordação) entre outras também possíveis, seja em relação às circunstâncias específicas daquele tempo pretérito, presente ou futuro. O caráter móvel deste par se refere

⁴ LE GOFF, Jacques. “Memória” In: *Memória/História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986. (*Enciclopédia Einaudi* vol.1). p. 46.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 1992. p.177.

⁶ LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. In: *Revista Projeto História*. Nº 17 Trabalhos da Memória. São Paulo: PUC-SP, 1998, p.73.

⁷ DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 2003, p.26-27.

exatamente a essa qualidade mutante relacionada aos tempos; e o caráter fiel se localiza naquele instante em que, inequivocamente, algo ou alguém esteve ali.

Pensar sobre fotografia e memória se torna interessante porque nos faz escorregar entre os tempos, numa ida e vinda; e refletir, ao mesmo tempo, no que esteve presente/ausente, no que permanece, esvaece e se transforma, e no que estará presente/ausente. Entre algumas certezas, faz-se forte a idéia de que um movimento não prescinde do outro, ou mais, é necessário realizar todo o percurso para que o movimento exista. Koselleck, assim, afirmaria: “não se pode ter um membro sem o outro. Não há expectativa sem experiência, nem experiência sem expectativa”⁸.

Tal como a experiência e a expectativa entrecruzam passado e futuro, o clique-vivido e a observação-recordação entrecruzam os tempos, num exercício em que as possibilidades não se rendem às determinações. Do passado-presente fica a experiência, uma espécie de pecúlio e de marca intransigente de algo que existiu (*a* realidade); e do futuro feito presente vive a expectativa de que algo existirá (*uma* realidade). A realidade é definida lá pelo “a” e indefinida aqui pelo “uma”.

Como já foi dito antes, em memória e fotografia o clique-vivido e a observação-recordação não se igualam ou determinam jamais, assim como “o passado e o futuro não chegam a coincidir nunca, como tampouco se pode deduzir totalmente uma expectativa a partir da experiência”⁹, ou ainda, “toda memória transmuta experiência, destila o passado em vez de simplesmente refleti-lo”¹⁰. Entretanto, aquele que não baseia a observação-recordação no clique-vivido se equivoca profundamente, pois memória e fotografia estão “saturadas de realidade”.

Nesse sentido, posso dizer que memória e fotografia são, simultaneamente, *menos* e *mais* que o passado¹¹. *Menos* que o passado porque, embora estejam “saturadas de realidade”, não são propriamente *a* realidade. Também são *mais* que o passado porque estão para além da realidade, por conformarem em si *outras* realidades possíveis, que incluem dinamicamente passado, presente e futuro.

⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semântica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993, p.336.[tradução minha]

⁹ Idem. p. 339.

¹⁰ LOWENTHAL. op.cit. p.94.

¹¹ Idem. p.110 115.

Segundo Lowenthal, “a natureza subjetiva da memória torna-a um guia a um só tempo seguro e dúbio para o passado”¹². Decerto, posso estender esta afirmação para o caso da fotografia que, junto da memória, “inspiram confiança porque acreditamos que elas foram registradas na época; elas têm *status* de testemunha ocular”¹³. Essa oscilação entre segurança e dubiedade está ligada diretamente ao traço de ambas guardarem intimidade com outras realidades possíveis. A partir do momento em que aceitamos essa relativização, torna-se mais simples conceber o “passado como um país estrangeiro”¹⁴, simplesmente porque nos damos conta da relação de alteridade que permeia os diferentes tempos. Enfim, trata-se desse estranhamento que envolve, no instante já, a lembrança de um tempo pretérito (imperfeito, perfeito, mais-que-perfeito, *continuous*); ou a sensação de que o futuro não é mais como se havia planejado; seja porque falhou ou porque escapou em razão da fortuna. No limite, resta-nos a esperança guardada pelo futuro do pretérito, a possibilidade de dizer: *começaria tudo outra vez*.

Ao pensar em memória, um dos primeiros pressupostos que me vem é o de que memória é lembrança e esquecimento, juntos em um mesmo corpo. Essa dialética me permite mais uma aproximação com a fotografia que, desde o instante do clique até o momento da observação, também se constitui de lembranças e esquecimentos.

No século XIX, por exemplo, a incessante busca pela construção de histórias nacionais foi uma das principais preocupações, tanto dos Estados quanto das artes. Esse esforço de narrativa teve que, a todo custo, se entender com as memórias, no sentido de torná-las um singular-coletivo: a história-memória nacional. Em uma conferência proferida em 1882, Ernest Renan alertava para o fato de que:

A essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido de muitas coisas. Todo cidadão francês precisa ter esquecido São Bartolomeu, os massacres do Sul no século XVIII.¹⁵

¹² Idem.p.87.

¹³ Idem.p.87.

¹⁴ Idem.p.141.

¹⁵ RENAN, Ernest. “O que é uma nação”. In: ROUANET, Maria Helena. *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: IL, 1997, p.20.

Usar como exemplo um massacre, lembrar o que deveria ser esquecido, mostra como essa dialética constituinte da memória é tensa. Além da tensão entre lembrança e esquecimento, há também uma dinâmica entre esses elementos que revitaliza a memória dia a dia, através do “plebiscito cotidiano”: cada presente, e a cada presente, os tempos devem se ajustar, “esperando que a vida conceda lembrar e esquecer, em justo equilíbrio”¹⁶.

Na fotografia, tanto a tensão quanto a dinâmica também se processam. No instante do clique, a extrema mobilidade da máquina fotográfica, a variedade de ângulos, os enquadramentos possíveis, a multiplicidade das objetivas aptas a afastar ou aproximar o indivíduo, a diversidade das telas interferem diretamente naquilo que se seleciona da realidade, fazendo lembrar ou esquecer o que se queira. No momento da ampliação, a variedade das emulsões, dos reveladores, capazes de fazer de uma pessoa inclusive irreconhecível, também exclui e inclui lembranças e esquecimentos. Há ainda o momento da observação – em geral, é plural – que pode fazer ressaltar especificidades e sombrear outras, de acordo com um desejo ou uma abordagem. Esses três momentos da fotografia devem ser combinados a três sujeitos que sempre participam dela: o operador, o referente, e o espectador¹⁷; e que imprimem a ela circunstâncias do lembrar e esquecer, seja na divulgação, numa pose ou numa saudade.

Quanto ao esquecimento, penso que Lowenthal e Roland Barthes partilham de noções/sensações bastante semelhantes. A condição de escrita de *A câmara clara* tem muitas relações com o “trabalho de luto” que Barthes exercitava em razão da perda da mãe. Ao (re)visitar as fotos dela, o que ele deseja é encontrá-la no papel:

(...) Já que a Fotografia (este é seu noema) *autentifica* a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, “tal que em si mesmo”, para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária. Aqui, a platitude da Foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o *ar*.¹⁸

¹⁶ ROSSI, Paolo. “Ricordare e dimenticare”. In: *Il passato. La memoria. L’oblio*. Bolonha: Il Mulino, 1992, p.11,[tradução minha]

¹⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.55.

¹⁸ Idem. p.159.

Lowenthal explica a sensação de Barthes traduzindo-a numa noção mais geral:

À medida que o hábito tudo enfraquece, aquilo que melhor nos faz lembrar de uma pessoa é exatamente o que havíamos esquecido. (...) Devido à ação do esquecimento, a memória que retorna (...) nos faz respirar um novo ar, um ar que é novo precisamente porque o havíamos respirado no passado, (...) uma vez que os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos.¹⁹

Barthes encontrou esse *ar* numa fotografia de sua mãe aos sete anos de idade. Era o *ar* de bondade, indefectível naquele ser que ele amava. Entre tantas boas características, a bondade ficava um pouco esquecida, até ela saltar da criança de papel.

Ainda trabalhando essa aproximação, posso dizer que o esquecimento de uma lembrança, em fotografia, é equivalente à fotografia não-revelada. Como diria Brassai, a respeito de Proust:

‘Mas o que é uma lembrança da qual não mais recordamos?’ -, para evocar a existência ou não das lembranças-fantasmas, corresponde essa outra pergunta: ‘Mas o que é uma fotografia que nunca foi revelada?’ Nenhuma lembrança, assim como nenhuma imagem latente, pode ser liberada desse purgatório sem a intervenção do *deus ex machina* que é o revelador, como o termo bem indica. Para Proust, será habitualmente uma similitude atual que ressuscitará uma lembrança, como uma substância química dá vida a uma imagem latente. O papel do revelador é idêntico em ambos os casos: transferir uma impressão do estado virtual para o estado real.²⁰

Trazer para o debate o texto de Frances Yates²¹ ajuda a acrescentar juízos e lançar luz sobre a questão da revelação. A revelação de uma fotografia pode servir como metáfora para a idéia de revelação da arte da memória. Na fotografia, antes da revelação, a imagem já se encontra impressa, mas num estado de latência; assim como na mnemotécnica, em razão dos exercícios, as imagens agentes também se apresentam latentes.

É especificamente no que diz respeito às fotografias e às imagens agentes que o trabalho de Yates pode colaborar neste momento. Uma experiência de Simônides sugeriu que os princípios da arte da memória, da qual se considerou inventor, deveriam ser: os lugares e as imagens mentais das coisas que se

¹⁹ LOWENTHAL.op.cit. p.96.

²⁰ BRASSAI. op.cit. p.156.

²¹ Ver: YATES, Frances. *La arte del memória*. Madrid: Taururs, 1974.

desejasse recordar ²². Como a autora elucida, “o *locus* deve ser um lugar que a memória possa apreender com facilidade”; e as *imagines* são “formas, marcas ou simulacros” do que se deseja recordar ²³. Assim, *locus* e *imagines* são imagens construídas como artifícios da arte da memória, o que ajuda a compreender a supremacia conferida ao sentido da visão, desde aqueles tempos.

No livro *Ad Herennium* pode-se ler, a respeito das imagens que se deve buscar e evitar para o exercício de uma boa memória:

(...) Assim a natureza manifesta que ela não se excita com um evento ordinário e comum, apenas se são movidos a aparições novas e surpreendentes. Deixemos então que a arte imite a natureza, encontre o que aquela deseja, e proceda segundo as diretrizes daquela. (...). (...) queremos construir imagens que não sejam correntes ou vagas, mas ativas [imagines agentes] (...), pois isto assegurará em si mesmo a presteza da nossa recordação delas. ²⁴

A releitura deste trecho me remeteu imediatamente a idéia de *punctum* que Barthes apresenta n’A *Câmara Clara*. Isto porque, para que a imagem seja eficiente é preciso que algo salte dela e vá ferir o espectador como uma flecha. Além disso, o *punctum*, essa partícula agente da imagem, não está pré-determinado por uma norma técnica ou estética, mas antes pela subjetividade do próprio espectador, ou no caso dos antigos, do próprio orador. Assim, os mestres da mnemotécnica poderiam apenas ensinar o método, nada poderiam fazer quanto à escolha dos lugares e das imagens para seus discípulos. Como afirma Barthes:

Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*. ²⁵

O autor do *Ad Herennium* e o autor d’A *Câmara Clara* não se referiam à mesma coisa propriamente. No entanto, esse exercício de aproximação se torna possível, e bastante interessante, quando percebemos o rico caráter alusivo das analogias. Tal como memória e fotografia estão longe de serem a mesma coisa,

²² Idem. p.14.

²³ Idem. p.19.

²⁴ *Ad Herennium*. Apud YATES. op.cit. p.23.

²⁵ BARTHES. op.cit. p.69.

imagines agentes e punctum também não são. O que faz com que esses elementos se aproximem é nada mais do que um exercício de *associação*²⁶.

Uma vez tendo chegado até aqui, pretendo assinalar uma última aproximação entre memória e fotografia: a questão do arquivamento e da sua manipulação. A fotografia como um fragmento do passado é, ao mesmo tempo, o artefato e o conteúdo que ele contém. Daí a relevância do seu arquivamento, porque, de uma ou outra forma, leva consigo a memória de um tempo.

Páginas adiante se apresentará um estudo sobre uma ínfima parte do acervo de Augusto Malta, fotógrafo oficial da cidade do Rio de Janeiro entre os anos 1903 e 1936. Neste caso, especificamente, era do interesse do fotógrafo e da prefeitura que os originais fossem guardados e organizados devidamente. Entretanto, não são poucos os casos de apagamento de arquivos, seja por razões pessoais ou que envolvam uma coletividade. Como ressaltou Paolo Rossi: “reemergir de um passado que foi apagado é muito mais difícil do que lembrar coisas esquecidas”:

(...) Já freqüentava o Instituto para os Arquivos Históricos e estava convicto de que um país onde até o passado é incerto e a memória pode ser suspensa, o arquivo é tudo: a palavra desaparece e os livros podem mudar, mas o arquivo resiste à manipulação da história, é como a pedra, suplica à consciência, um dia ou outro ele reclama.²⁷

Os arquivos, ao contrário do que E. Mauro pensava, não resistem a todas as circunstâncias, tampouco suplicam à consciência. Harald Weinrich já alertou para o fato de que: “(...) nenhum arquivo do mundo pode crescer tão depressa quanto cresce a complexidade do mundo, e com isso a quantidade de informação disponível”²⁸. Os próprios arquivos devem selecionar a memória que vão salvar. Os critérios para tanto – não nos importa aqui se bons ou ruins – são em si veículos de esquecimento. Além disso, os documentos arquivados não possuem fala própria. É preciso que os pesquisadores se interessem, e que estes, por sua vez, apresentem de maneira clara os seus objetivos e metodologia, uma vez que suas conclusões não são unívocas.

²⁶ YATES. op.cit. p. 38. A autora, numa referência a Quintiliano, considera a razão da importância do fundamento da associação para a memória.

²⁷ E. Mauro. Apud. ROSSI. op.cit. p.27-28, [tradução minha]

²⁸ WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 285.

No caso da fotografia, a imagem que se apresenta não nos conduz apenas a uma cadeia de códigos, a um contexto, mas nos conduz à certeza de que algo esteve ali. A fotografia é, entre tantas coisas, uma partícula do seu referente. Uma partícula de luz, que emanou daquele corpo e que foi gravada no papel. O que vemos na fotografia, o *studium*²⁹, escapa ao escoamento do tempo e sobrevive em uma espécie de instante infinito, enquanto durar. Desaparecida essa outra realidade, que é simultaneamente da fotografia e da memória, - seja por ato voluntário ou involuntário – é como se fosse possível morrer pela segunda vez. Extinguem-se o artefato e seu conteúdo, a fotografia e a memória.

2.2

Instantâneo e História

2.2.1

A aproximação

Sobre a tarefa do historiador, na avaliação de Jean Quilien, na introdução ao opúsculo do autor, é o texto fundador da história como ciência, o primeiro trabalho teórico que consegue arrancar o conhecimento histórico da filosofia da história, e constituiu-lo como disciplina autônoma, instituindo uma relação nova entre história e filosofia. Dessa maneira, Humboldt tentou conjugar, através da articulação, duas dimensões: a determinação do trabalho do historiador e a pesquisa da qual se preocupa na história. Para ele, a compreensão dos sentidos da história não podia se efetuar nem pela especulação filosófica exclusivamente nem pelo trabalho empírico, mas exigia sua simultânea cooperação, imperativamente para articular o sentido e o fato. Além disso, o autor se confrontou com essa antinomia que aparece em toda reflexão aprofundada sobre história, a antinomia entre necessidade e liberdade, ou ainda, ordem e acaso³⁰.

De todo *Sobre a tarefa do historiador* o que temos de mais simples é o seu primeiro parágrafo. Já no primeiro período Humboldt anuncia qual seja a tarefa:

²⁹ BARTHES. op.cit. p. 45.

³⁰ Jean Quien. “Introduction” In: HUMBOLDT, Wilhelm von. *La tâche de l'historien*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1985, p.10-12.

A tarefa do historiador consiste na exposição dos acontecimentos. Tanto maior será seu sucesso quanto mais pura e completa for essa exposição. Esta é a primeira e inevitável exigência de seu ofício, e, simultaneamente, o que ele pode pretender de mais elevado.³¹

Entretanto, o porquê do seu texto não poderia se esgotar por completo em três linhas. E, de fato, não é o que acontece. No primeiro período, Humboldt nos fala sobre a tarefa mais evidente do historiador, mas que, por si só, não constitui por completo seu ofício. Logo ele acrescenta:

Visto por este lado, o historiador se mostra receptivo e reproduzidor, jamais autônomo e criativo.³²

A partir de então, tudo o que segue dizendo *Sobre a tarefa do historiador* consiste no desenvolvimento do que ele propôs teórico-metodologicamente para a história, e que marcaria profundamente um tipo de fazer e pensar histórico, que se prolonga até os dias de hoje.

Para a execução desta aproximação, interessam mais as noções de *acaso*, *fantasia* e *idéias*. No entanto, se tomadas de maneira estanque, ou seja, deslocadas da proposta geral feita por Humboldt, elas perdem força. Por conta disso, proponho uma primeira avaliação rápida e mais geral sobre as questões indicadas pelo autor.

Resumidamente, Humboldt dedica sua atenção primeira ao *fato*, *evento*, ou *acontecimento* na história.

Mal se obtém o esqueleto do dado através da crua triagem do que realmente aconteceu. O que se adquire através desta triagem é o fundamento necessário da história, seu material, mas nunca a própria história. Parar neste ponto significaria sacrificar uma verdade autêntica, interna e fundamentada em um contexto causal, em prol de uma outra, superficial, literal e aparente.³³

Parte-se, então, do pressuposto de que a história é composta por fatos. Cada fato possui, por sua vez, uma parte interior e outra exterior.

No mundo dos sentidos, porém, o acontecimento só é visível parcialmente, precisando o restante ser intuído, concluído e deduzido. O que surge deste mundo se encontra disperso, isolado, estilhaçado, permanecendo alheio ao horizonte da

³¹ HUMBOLDT. op.cit. 2001, p.79.

³² Idem, ibidem.

³³ Idem. p. 79-80

observação imediata o elemento que articula estes fragmentos, que põe o particular sob sua verdadeira luz e que dá ao todo sua forma. A observação imediata só capta a concomitância e a seqüência das circunstâncias, jamais o contexto causal interno no qual exclusivamente se encontra a verdade essencial.³⁴

A parte exterior se dá à vista rapidamente; é, portanto, simples de ser identificada e analisada. A parte interior, entretanto, fica muitas vezes invisível, permitindo apenas uma apreensão incompleta daquele fato.

A verdade do acontecimento baseia-se na contemplação a ser feita pelo historiador ao que acima chamamos de parte invisível do fato. Visto por este lado, o historiador é autônomo, e até mesmo criativo; e não na medida que produz o que não está previamente dado, mas na medida que, com sua própria força, dá forma ao que realmente é, algo impossível de ser obtido sendo meramente receptivo.³⁵

Uma sucessão de fatos pode surgir e ser ordenada de acordo com a *necessidade* ou com a *liberdade*.

O elemento, em que se move a história, é o sentido da transitoriedade da existência no tempo e ainda a dependência em relação às causas passadas e simultâneas; a tais sentimentos se contrapõem a consciência da liberdade espiritual interna e o conhecimento racional de que a realidade, a despeito de sua aparência contingente, articula-se por uma necessidade essencial.³⁶

Ambas estão relacionadas ao fluxo da natureza e da ação humana, mas uma permite uma aproximação com a previsibilidade, enquanto a outra rejeita qualquer ordenamento *a priori*, configurando-se, assim, como algo surpreendente. Cada manifestação desse tipo, seja da necessidade ou da liberdade, deve ser respeitada na sua *individualidade*, com as suas *singularidades*, ou seja, não se deve exigir da liberdade a regularidade e previsibilidade comum à necessidade, tampouco se deve acomodá-la forçosamente numa narrativa pacificadora da sua volúpia.

O historiador também precisa buscar o necessário e, ao contrário do poeta, não deve submeter o elemento material ao domínio da forma da necessidade, mas sim às idéias que lhe servem de leis e se preservam incorruptíveis no espírito.³⁷

³⁴ Idem, ibidem.

³⁵ Idem, p.80.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Idem, ibidem.

É preciso que o historiador esteja atento para o que foge à *ordem*, enfim, ele deve levar em conta o que é o *acaso*.

É infinito o turbilhão de acontecimentos mundiais, que rompem por todos os lados, gerados da condição do solo terrestre, da natureza da humanidade, do caráter das nações e dos indivíduos; mas que também podem surgir do nada, plantados como milagre, dependentes de forças intuitivas e obscuras, visivelmente urdidas por idéias eternas, profundamente arraigadas no seio da humanidade.³⁸

Voltemos ao *fato*. Para sua compreensão por completo, é necessário chegar àquela parte interior do evento, invisível. Se só tomarmos o fato pela sua superfície, teremos uma exposição e compreensão capenga de *sentido*.

(...) “Compreender” não pode ser resumido, de jeito nenhum, à mera transferência subjetiva, e muito menos a uma simples reprodução objetiva. Deve, na verdade, ser a ação simultânea de ambos os meios. Pois, e de uma vez por todas, a compreensão consiste na aplicação de uma totalidade previamente dada a algo novo e específico. Onde duas essências encontram-se inteiramente separadas por um abismo, não há ponte que torne possível o encontro, e para que se compreenda a si mesmo, é necessário já se ter obtido esta compreensão de si em um outro sentido. Na história, é muito claro este caráter de fundamento preliminar exercido pela compreensão, uma vez que tudo que age na história mundial já se movimenta na essência do homem.³⁹

Para que se alcance o sentido é preciso que se tome o fato como um todo, na sua *realidade*, na sua *essência*, na sua *verdade*.

A verdade do acontecimento bem pode parecer simples, mas é o que há de mais elevado a ser pensado. Se conquistada integralmente, nela se desvelaria, como uma cadeia necessária, aquilo que condiciona o real.⁴⁰

O historiador digno deste nome deve expor cada evento como parte de um todo, ou, o que é a mesma coisa, a cada evento dar a forma da história.⁴¹

Se assim procedermos, logo encontraremos a *idéia*, que é, no limite, o elemento a partir do qual se realiza o reconhecimento, a crítica e a tessitura da história.

Assim, entende-se por si mesmo que as idéias provêm do próprio seio dos eventos, ou, para dizer de modo mais preciso, provêm do espírito através da

³⁸ Idem. p.81.

³⁹ Idem. p.85.

⁴⁰ Idem. p.80

⁴¹ Idem. p.82.

consideração dos eventos a partir de um sentido autenticamente histórico; as idéias não precisam ser tomadas de empréstimo à história, como se fossem um elemento meramente adicional, um erro em que facilmente cai a dita história filosófica.⁴²

A idéia, por sua vez, não é tangível ou dada, mas é desenvolvida pelo espírito, apercebida pela sensibilidade, acompanhada de um tanto de *fantasia* ou *imaginação*.

Pode parecer duvidoso fazer com que se toquem, mesmo que seja em um ponto, as áreas do historiador e do poeta. As atividades de ambos, porém, têm afinidades inegáveis. Pois se a exposição feita pelo historiador, como já foi dito antes, só atinge a verdade do acontecimento se houver complementação e articulação do que à observação imediata se mostra incompleto e fragmentado, tal conquista só é possível ao historiador, caso ele, como o poeta, use a fantasia. Fica porém afastado o risco da total supressão das diferenças entre as duas áreas quando se vê que o historiador subordina a fantasia à experiência e à investigação da realidade. Subordinada, a fantasia não age livremente, razão pela qual é melhor denominá-la “faculdade de intuição” e “dom de estabelecer conexões”.⁴³

Enfim, o que temos é que o assentamento da tarefa do historiador – do conhecimento histórico como conhecimento de tipo científico – implica na determinação: do seu objeto, o real histórico; do seu método, os procedimentos ligados à obra para apreender as diferenças desses objetos dos da Natureza. Uma reflexão sobre a história não pode fugir da questão decisiva: a da correspondência do objeto apreendido – construído pelo discurso do historiador – e da realidade efetiva – que existe independente da consciência histórica. Assim, o objetivo primeiro do historiador não é o de produzir uma obra bela, como o artista, mas uma obra verdadeira.

2.2.2

O Contato

O importante na arte não é buscar, é poder encontrar.⁴⁴

⁴² Idem. p.84.

⁴³ Idem. p.80.

⁴⁴ Pablo Picasso. Apud: Ronaldo Entler. “Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes” In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005, p.277.

Esta frase de Picasso importa muito nesse momento do texto porque devemos partir da idéia de que é preciso ter olhos de ver. O historiador ou o fotógrafo, no momento em que se deparam com o fato ou o referente, precisam ter olhos que permitam o encontro. A busca, efetivamente, tem mais a ver com a dimensão da *recepção* e da *reprodução*, enquanto o encontro se relaciona mais intimamente com a *criatividade* e *autonomia* do autor.

Tendo em vista que o universo está longe de se esgotar no princípio do controle e do virtuosismo, nota-se através dos acasos na história e na fotografia que se deve estar mais aberto para aquilo que surpreende e que, a princípio, pode até turvar o entendimento, mas costuma ser pleno de significado.

Para a consecução de imagens incisivas, faz-se necessário, “esgotar as possibilidades do óbvio”⁴⁵, rodeá-lo de modo a reconhecer seus limites, para então desdobrar a forma com vistas à obtenção de novas possibilidades expressivas. Dessa maneira sucede com a fotografia, sobretudo no momento do enquadramento e da composição, ou seja, o momento do recorte do espaço. Com o historiador, em linhas gerais, também não é muito diferente. De acordo com Jean Quilien⁴⁶, o historiador deve reter o essencial, dar conta do particular, que é a verdadeira matéria da história, a qual Humboldt denominou individualidade, onde se empregam os espaços da totalidade e se apreende a coerência interna entre os eventos. Tal como o artista, ou mesmo o fotógrafo, ele visa ao “conhecimento da verdadeira forma, a descoberta do necessário, a exclusão do contingente”. Em fotografia, comumente se fala em “limpar” a imagem, retirar do seu enquadramento tudo aquilo que não importa para a mensagem que se pretende transmitir. Quando se faz uma fotografia com “sujeiras”, mesmo que sutis, o todo da imagem fica comprometido, assim como é com a história. De um modo geral, tanto o historiador como o fotógrafo lidam com circunstâncias que não controlam plenamente, e os elementos enquadrados por ambos nem sempre estão ao alcance de sua percepção por completo.

Humboldt, em seu *Considérations sur les causes motrices dans l’histoire mondiale*, alerta para a circunstância de que o que se produz no mundo se deixa reconduzir por uma das três causas seguintes: a natureza das coisas, a liberdade do

⁴⁵ Antônio Arcari. Apud: FATORELLI, Antônio Pacca. *A Fotografia*. Dissertação de mestrado. UFRJ/ECO, p.121.

⁴⁶ QUILIEN, Jean. op.cit. 1985, p.30.

homem e a intervenção do acaso ⁴⁷. Assim, a história é o lugar da colaboração efetiva da necessidade e da contingência: é na história que se articula a necessidade – o curso visível condicionado pelas causas e efeitos – e a contingência – a emergência de uma grande individualidade, que surge de uma maneira imprevisível e faz de repente uma entrada de força nesse curso. A passagem seguinte é bastante significativa e corrobora com o que foi dito anteriormente:

(...) e como o mistério de toda a existência se encontra na individualidade, todo o progresso da história mundial da humanidade está baseado no grau da liberdade e da singularidade de seus efeitos recíprocos. ⁴⁸

Assim, quando se toca o domínio da liberdade, todo cálculo se interrompe; a novidade, o inaudito ou o estranho podem surgir de repente de um grande espírito ou de uma vontade pulsante, que não pode ser julgada a não ser por um quadro extremamente amplo, e segundo um outro critério. É justamente essa parte da história a qual se pode chamar de bela e entusiástica, porque ela é dominada pela força criadora do caráter humano, confirma Humboldt nas suas considerações sobre as causas motrizes na história mundial ⁴⁹.

Reinhart Koselleck defende que, temporalmente, o acaso é uma categoria pura do presente. Nem é dedutível do horizonte de esperança para o futuro, mesmo que seja como irrupção repentina; nem se pode experimentar como resultado de motivos passados, uma vez que, se o fosse, já não seria acaso. O acaso é apropriado como algo desconcertante, novo, imprevisível indicando sempre para uma incomensurabilidade das conseqüências. Para ele, precisamente aí pode estar contido o especificamente histórico ⁵⁰.

O fotógrafo, ao buscar imagens, percorre o que lhe é exterior como quem revira o mundo em busca de um elemento que possa ganhar um novo significado. Dessa maneira, recuperam-se fragmentos comumente preteridos pela atenção e análise dos observadores, sejam eles imperceptíveis ou desinteressantes, e com o ato fotográfico acabam por se apresentar num outro contexto, enredados pelas especificidades dessa linguagem imagética.

⁴⁷ HUMBOLDT, Wilhelm Von. *Considérations sur les causes motrices dans l'histoire mondiale* Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1985, p.61.

⁴⁸ HUMBOLDT. op.cit. 2003, p. 88.

⁴⁹ HUMBOLDT. op. cit. 1985, p.63.

⁵⁰ KOSELLECK. op.cit. 1993, p.156.

O instantâneo fotográfico, tomado na fração de milésimo de segundo, dá lugar a um tipo de composição errática e em aberto. Entre o ato de olhar e o de fotografar, o cenário inteiro se modifica. Muitas câmeras manuais, no exato momento do clique, em decorrência do movimento de espelhos na caixa preta, acabam enegrecendo a vista do fotógrafo.

O momento captado pela fotografia é sempre esse tempo impensado e aleatório, esse centésimo de segundo destituído de controle, em que o caso não pode ser abolido por uma intenção. [...] é preciso considerar que cada tomada de câmara corresponde a um intervalo de exposição ínfimo, escolhido mais ou menos arbitrariamente entre inúmeros outros intervalos próximos. Daí porque se pode falar de um certo caráter aleatório da imagem obtida pela câmara: pode-se dizer que o obturador que torna visível a luz na película é ele próprio cego e governado pelo acaso.⁵¹

Na fotografia, controle e acaso já não são pólos definidores de qualidade, mas ferramentas que dialogam na busca de novas possibilidades estéticas. Na história, o mesmo diálogo se faz necessário, entretanto, o objetivo primeiro do historiador é outro, que não o da beleza, mas, sim, de alcançar a realidade na sua forma essencial da verdade.

Segundo Georg Simmel, a aventura, como um nó, mas num processo eterno, é um dos aspectos fundamentais da vida que se encontra no jogo “entre acaso e necessidade, entre os fragmentos da realidade exterior e o significado unitário da vida desenvolvida a partir de dentro”⁵². A forma da aventura, que pode ser entendida aqui como sendo também a forma do acaso, se expressa por extrapolar o contexto da vida; é como um “corpo estranho em nossa existência, que, no entanto, é de alguma forma ligada ao centro.”⁵³

O fotógrafo não é capaz de assenhorear-se absolutamente de todos os elementos presentes no seu campo visual, em razão disso, seu poder de escolha e seu domínio se encontram sempre limitados. O constante movimento das coisas no mundo abre prerrogativas para a insurgência do acaso. Nem o fotógrafo mais habilidoso conseguiria retirar esse imponderável do campo do aleatório antes da formação da imagem. Aqui, o acaso não diz respeito às circunstâncias inesperadas que podem ser avaliadas antes do clique, mas ao desconhecido e ao imperceptível,

⁵¹ MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Espetacular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.43-44.

⁵² SIMMEL, Georg. “A aventura”. In: *Simmel e a modernidade*. Brasília: EdUnB, 1998.p.174.

⁵³ Idem. p. 171-172.

a todos os elementos que o fotógrafo não é capaz de discernir, analisar, menos ainda evitar, no momento eleito para a foto.

Essa circunstância, entretanto, é agravada por uma peculiaridade da técnica fotográfica: o momento de fazer a fotografia tem sempre um fim abrupto a partir de uma ação bastante simples, que determina o instante de exposição do filme à luz. Essa operação comumente se dá numa fração de segundo, fixando e congelando um breve instante.

Walter Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, tratou o acaso como uma centelha, conferiu a ele o estatuto de aura. Nós costumamos ver o mundo num constante fluxo, já a fotografia é um pedaço de tempo e espaço, bidimensional, em papel, que nos mostra os elementos do mundo de uma maneira que só pode ser apresentada ali. Assim, a aura é “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome do que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’.”⁵⁴ Lembrando de Humboldt, pode-se afirmar então que a aura é a parte interna do acaso; ela não é exatamente o que se encontra exposto na superfície da foto, mas ela é o que significa na foto, e que costura a fotografia por dentro e por fora, que a religa com a objetividade do seu referente, e que, numa certa medida, apresenta a subjetividade do fotógrafo-autor.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha de acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que percorre inconscientemente.⁵⁵

A aura é também, numa outra medida, a *idéia*, na concepção de Humboldt, uma vez que de tanto olhar, observar, pesquisar, analisar uma figura singular o “instante ou a hora participam de sua manifestação”⁵⁶, permitindo, dessa maneira, que se chegue a condição exata da urdidura dos eventos e dos sentidos. Aí então, provavelmente, possa se dizer da “conquista de sua existência na realidade”.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.93.

⁵⁵ Idem. p. 94-95.

⁵⁶ Idem. p. 100-101.

O número de forças criadoras na história não se esgota naquelas que aparecem imediatamente nos eventos. Mesmo quando o historiador examina todas as especificidades e suas respectivas inter-relações (...) ainda assim restará algo cuja atuação é mais poderosa, que não se mostra imediatamente, mas que atribui a cada força um princípio que as impulsiona e orienta: são as idéias, que, de acordo com sua própria natureza, situam-se fora do círculo da finitude, mas que organizam e dominam a história mundial em cada uma de suas partes.⁵⁷

A idéia se expressa então de duas maneiras; primeiramente como uma direção que em seu movimento gradual que, de início, ao se mostrar invisível, depois visível e ao fim irresistível, acaba englobando muitas particularidades em lugares diferentes e sob condições diversas; e, depois, como produção de forças que não podem ser deduzidas em todo o seu escopo e majestade pelas circunstâncias que a acompanham.⁵⁸

Jean Quilien esclarece que “a idéia está no fenômeno, mas ela não é como um elemento separado, que se pode abstrair. Não se pode dizer: a realidade é composta de evento e idéia, de fato e sentido, mas: ela é evento e idéia, fato e sentido. A idéia tem um estatuto ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, ela reuni em si as duas características opostas da objetividade e da subjetividade. Nos parece que é isso que Humboldt quer dizer quando ele escreve que a compreensão dos eventos é ‘o produto de uma unificação entre seu modo de ser e o sentido que o observador traz de acréscimo, a mais’.”⁵⁹

Sem referente não podemos falar em fotografia; sem fotógrafo muito menos: um exterior, outro interior, decifráveis um pelo outro, em relação. Essa imperiosa dependência ocasiona uma experiência singular, disposição incomum dos agentes: imanência do sujeito, aderência do objeto. Diante de uma imagem fotográfica se tem a certeza de não estar diante de uma fantasia do autor⁶⁰. Assegura-se também de que o objeto não se apresenta por si, pura emanção luminosa. O mesmo poderia ser dito para história: sem exposição do fato e crítica do historiador não existe história. Ambas as coisas se relacionam numa interdependência para que se possa cumprir a tarefa do historiador; para que se possa afirmar que “a história é o lugar da criação dos sentidos na temporalidade.”⁶¹

⁵⁷ HUMBOLDT. op.cit. 2001, p.87.

⁵⁸ Idem. p.87.

⁵⁹ QUILIEN, Jean. op.cit. 1985, p.39.

⁶⁰ Devo ressaltar que esta afirmação não vale para a fotografia digital.

⁶¹ QUILIEN, Jean. op.cit. 1985, p.39.

A fotografia – pelo fato de ser formada através do contato luminoso – e a história – por não prescindir dos fatos – deixam em evidência um caráter de impressão, que dificulta vê-las como arte. Entretanto, nenhuma dessas narrativas seria possível sem a fantasia como componente. É através dessa criatividade ou imaginação que o fotógrafo e o historiador, como artistas, conseguem conferir expressividade ao que percebem.

Tanto a fotografia como a história são imagens derivadas de algo que as antecedeu. Todavia, tanto a imagem fotográfica como a escrita do historiador são experiências inaugurais, autônomas, no sentido de que instituída a representação ela passa a valer por si e pelos valores que desencadeia a partir da sua própria forma.

É importante ressaltar que nem a atividade fotográfica nem a tarefa do historiador são exercícios de tradução de um padrão de visualidade e percepção a outro, seja da linguagem fotográfica ou escrita. Ocorre efetivamente que o que se observa, seja referente ou fato, é de natureza diversa em relação às linguagens do fotógrafo e do historiador. Por sua vez, o que eles criam é irredutível ao universo da experiência da realidade, ou seja, é impossível duplicar o mundo ⁶².

Enfim, o que temos é que tanto a produção de uma imagem como a produção de sentido no tempo, devido ao seu caráter ambíguo e dual, permite que se acomodem outros novos significados a cada contexto que se apresentem. Nesse sentido, a tarefa do historiador e do fotógrafo é presente e infinita.

⁶² FATORELLI. op.cit. p.77-78.