



**A IMAGEM-MEMÓRIA  
OU A *MISE-EN-FILM* DA FOTOGRAFIA NO CINEMA  
AUTOBIOGRÁFICO MODERNO**

Philippe Dubois

## INTRODUÇÃO

Já faz alguns anos que minha pesquisa sobre as imagens se pretende, deliberadamente (e cada vez mais), transterritorial, ou seja, no cruzamento de diversas formas de representações visuais. Dos meus trabalhos do início dos anos 1980, sobre a fotografia (1994), aos mais recentes, sobre o vídeo (2004), cada um à sua maneira tentava abordar um modo de imagem tecnológica no que ela possuía, esteticamente, de mais essencial (sua “especificidade”). Hoje em dia, não vejo mais a possibilidade, na nossa paisagem (audiovisual e teórica), de falarmos de uma arte por si só, como se ela compreendesse um campo autônomo, isolado, autárquico. No plano teórico, penso que não há mais utilidade nem pertinência em se tratar apenas da fotografia em si, ou do cinema como ontologia, ou do vídeo como suporte específico. Ao contrário, acredito (e já comecei, aqui e ali, a abordar nesse sentido as relações transversais entre cinema, fotografia e vídeo<sup>1</sup>) que, de fato, nunca se está tão bem colocado para tratar fundamentalmente de uma forma de imagem que ao vislumbrá-la a partir de uma outra, através de uma outra, dentro de uma outra, por uma outra, como uma outra. Essa visão oblíqua, deslocada, parece frequentemente oferecer aberturas mais eficazes para se atingir o que está no cerne de um sistema. Entrar pela grande porta central, prevista para isso, e onde tudo já se encontra organizado para ser visto frontalmente, parece-me menos aguçado, menos pertinente, menos desbravador, que esgueirar-se sorrateiramente por uma pequena

---

<sup>1</sup> Por exemplo, no que se refere às relações entre cinema e vídeo, meus textos: “Vídeo e cinema: interferências, transformações, incorporações” e “Os ensaios em vídeo de Jean-Luc Godard: o vídeo pensa o que o cinema cria” (ambos incluídos em *Cinema, Vídeo, Godard*, 2004). Quanto às relações entre fotografia e cinema, ver por exemplo meu artigo: “Les Métissages d’images”, in *La Recherche photographique* (número dedicado a *La création photographique européenne de 1970 à 1990*), Paris, 1992. Ver igualmente, por outro lado: Raymond Bellour, *Entre-Imagens - Foto, Cinema, Vídeo*, trad. Luciana A. Penna, Campinas: Papirus, 1997.

entrada lateral, capaz de revelar coisas inéditas (jamais vistas *assim*) e geralmente mais significativas e originais. Deformar os territórios com imagens (o ponto de vista daquele que sabe o que significa mover-se) é muitas vezes mais penetrante e fascinante que observá-las sabiamente de frente, lá onde elas se apresentam e onde, finalmente, fazem barreira.<sup>2</sup>

Portanto, praticar intencionalmente o enviesamento. Partir, por exemplo, da simples ideia de que o melhor *revelador* da fotografia encontra-se, sem dúvida, fora dela. Neste caso, tentar aprender algo a respeito da fotografia pelo viés do cinema (ou então o inverso). Em suma, colocar-se na dobra (no sentido deleuziano<sup>3</sup>) de interseção que articula esses dois meios, tão frequentemente considerados antagônicos. Por exemplo, haveria algo que nos fale mais (e melhor) sobre as questões fundamentais do imaginário fotográfico que, digamos, o *Blow up – Depois daquele beijo* (*Blow-up*, 1966) de Antonioni, filme princeps nessa área? Ou, então, haveria algo mais nodal que *La Jetée* (1962) de Chris Marker para compreender, fotograficamente, a natureza do cinema (e vice-versa)? Ou ainda, ao refletir sobre o estatuto teórico e estético do *fotograma* fílmico, não nos encontramos, de certo modo, no coração da dobra citada acima, ou seja, diante de um objeto “inominável”, que se encontra além da fotografia e aquém do cinema, mais que um e menos que o outro, sendo um pouco dos dois ao mesmo tempo? Etc.

Acredito que exista entre cinema e fotografia, considerando o conjunto de figuras relacionais possíveis, uma massa considerável de problemáticas transversais, de casos de figuras relativamente ricas e singulares. Claro que não se trata aqui de abordá-las todas. Mas dentre o conjunto diversificado (há muitas portas de acesso lateral ao edifício), escolhi uma que gostaria de trabalhar mais em detalhe e em profundidade: trata-se dos filmes de fotógrafos comprometidos com a autobiografia.

Vou me concentrar, com efeito, no que diz respeito à *mise-en-film da fotografia*, através da obra de cinco autores que são, ao mesmo tempo, mestres da *autobiografia moderna*: Raymond Depardon, Agnès Varda, Robert Frank, Chris Marker e Hollis

---

<sup>2</sup> N. T.: O autor emprega aqui a expressão “faire écran” que, apesar de oriunda da psicanálise (significando: bloquear, fazer barreira), é comumente utilizada pelos teóricos de arte franceses por sua ambiguidade, em relação à opacidade da imagem ou da tela de cinema (*écran*, em francês).

<sup>3</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.



Frampton. Por que essas escolhas? Por que esses autores e por que essa problemática da autobiografia? Há, de fato, justificativas externas e razões intrínsecas a essas escolhas.

Do lado das justificativas externas, os dados são simples. Elas dizem respeito aos diversos parâmetros que reúnem os cinco nomes citados: primeiro, Depardon, Varda, Frank, Marker e Frampton são, além de e *tanto quanto* cineastas, fotógrafos. A maior parte deles foi, primeiramente, fotógrafo e só depois cineasta, ou seja, chegaram ao cinema pela fotografia: às vezes, para retornar a ela; outras vezes, apenas passando por ela; ou, então, ficando dos dois lados ao mesmo tempo, não parando, enfim, de ir e vir de uma ao outro, sem distinção *de classe*. Fotógrafos e cineastas indissociavelmente e, a cada vez, inteiramente. Poderíamos mesmo associar a eles o rótulo de “cine-fotógrafos”. Além disso, esses cinco “cine-fotógrafos” são mais ou menos contemporâneos: todos começaram sua obra nos anos 1950 (desenvolvendo-a paralelamente ao longo das décadas seguintes), inscrevendo-se com vigor no embalo das diversas mudanças cinematográficas que marcaram esse período (a *nouvelle vague*, o documentário e os engajamentos políticos na França; o cinema independente e *underground* nos Estados Unidos). Historicamente e esteticamente, podemos afirmar que esses cinco nomes pertencem, plenamente, ao que chamamos de “modernidade cinematográfica”, ou seja, um cinema pessoal, crítico e reflexivo, autêntico e irônico, subjetivo e desapegado, um cinema do despojamento e da opacidade, da interrogação de si e da inquietação existencial, do risco e da experiência, que se recusa à transparência objetiva e ao controle, seguro de si mesmo, que encarnava a grande forma clássica. Essa coincidência histórica não se dá, evidentemente, por acaso: a autobiografia é, por excelência, uma problemática *moderna*.

Pois se encontra aí a razão mais fundamental da escolha da autobiografia: cada um dos cinco “modernos” aqui convocados realizou ao menos um filme que parte dessa postura enunciativa particular, a do “relato de si” por imagens e sons: *Os anos reveladores* (*Les Années-déclat*, 1983) de Raymond Depardon, *Ulisses* (*Ulysse*, 1982) de Agnès Varda, *Conversações em Vermont* (*Conversations in Vermont*, 1969) de Robert Frank, *Se eu tivesse quatro dromedários* (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966) de Chris Marker e *Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton – os cinco filmes que analisarei aqui – partem todos do que poderíamos denominar “um cinema do Eu”, ou seja, da mise-en-scène do sujeito feita por si próprio. Se histórias nos são contadas neles, são

sempre as histórias de cada autor singular, que acaba selando com o espectador o famoso *pacto autobiográfico* (segundo a fórmula de Philippe Lejeune<sup>4</sup>), ou seja, a identidade genérica e explícita do autor, do narrador e do personagem. A escolha da autobiografia, como tópico comum em nosso *corpus*, certamente não deixa de apontar problemas teóricos gerais importantes. O debate sobre o assunto, aliás, tornou-se suficientemente abundante após os ensaios de Elizabeth Bruss<sup>5</sup>, de Philippe Lejeune<sup>6</sup>, dos colóquios e encontros de Bruxelas<sup>7</sup>, de Valença<sup>8</sup> e de Montreal<sup>9</sup>, do texto de Raymond Bellour<sup>10</sup> etc. Para além dessas discussões (podemos falar, verdadeiramente, de autobiografia no cinema? como conciliar a autenticidade subjetiva singular da autobiografia com o coletivismo sempre artificial e objetivante que impõe a realização de um filme? que distinção fazer, nesse terreno, entre ficção, documentário e ensaio pessoal? etc.), o maior interesse na escolha dessa problemática é que, por um lado, a autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, ou seja, permite de certo modo um autoquestionamento do dispositivo: voltado para si mesmo, o sujeito não tem outra opção de exterioridade senão pondo-se em cena, logo tornando presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem; por outro lado, e talvez sobretudo, a questão da autobiografia posiciona a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória. Que isso passe pelo filme ou pela fotografia (ou, com maior frequência, pelos dois ao mesmo tempo), a autobiografia instaura uma reflexão essencial sobre a noção de imagem mental. E é isso que me interessará aqui, em primeiro lugar, porque é isso que faz com que se identifique, num único nó teórico, a tripla questão do cinema, da fotografia e da vida psíquica do sujeito.

---

<sup>4</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.

<sup>5</sup> Cf. BRUSS, Elizabeth. “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”. In OLNEY, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

<sup>6</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. “Cinéma et autobiographie: problème de vocabulaire”, in *Revue belge du Cinéma* n. 19, 1987; *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986; *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980; *Le Pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.

<sup>7</sup> Colóquio dirigido por Adolphe Nysenholc na Universidade Livre de Bruxelas, em 1986, com o título: *L'écriture du Je au cinéma*, cujos atos foram reunidos na *Revue Belge du Cinéma*, n°19, Bruxelas, 1987.

<sup>8</sup> Encontro de Valença (França), organizado por Françoise Calvez e Dominique Paini, em 1984, sob o tema: *Lettres, Confessions, Journaux Intimes* – com catálogo de mesmo título.

<sup>9</sup> O Mês da Fotografia de Montreal, em 1991, tinha por tema *A Autobiografia*, com catálogo sob a direção de Nicole Gingras.

<sup>10</sup> Cf. BELLOUR, Raymond. “Autoportraits”, in *Communications* n. 48, Paris: Seuil, 1988, p. 327-387.

Com efeito, ao examinarmos os filmes citados de nossos “cine-fotógrafos”, reparamos imediatamente que esse “cinema do Eu” passa sempre pela *mise-en-scène da fotografia*. O “Eu” autobiográfico só se instaura pelo intermédio obrigatório da imagem fotográfica. Um não funciona sem o outro. Cada um desses filmes começa, portanto, propondo, *à sua maneira*, uma dupla questão: primeiro, “como (fazer) falar a foto (no e pelo filme)?”; segundo, “por que a foto é o objeto transicional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema?”. E a única resposta a essas questões encontra-se no fato de que cada um desses filmes de fotos é tipicamente um *filme de dispositivo*: a foto não marca a inscrição autobiográfica do “Eu” senão através de um dispositivo particular (uma configuração singular de imagem e palavra) que articula psiquicamente a relação foto-cinema num todo orgânico. Esse dispositivo é por si só tão significativo quanto as fotos que ele veicula. O que significa que esse dispositivo é, de certo modo, sempre teórico, tanto conceito quanto forma, tanto maquinação quanto maquinaria.

Daí a escolha das cinco obras supracitadas (a *mise-en-film* “fautobiográfica”). Retive esses filmes porque cada um deles representa exemplarmente um dispositivo teórico tipo (um grande modo de funcionamento das imagens mentais) e que, postas juntas, essas cinco formas particulares *fazem sistema*. Dito de outro modo, cada um dos filmes escolhidos corresponde, para mim, a um *modelo* abstrato: cada filme é um dispositivo de imagem e de palavra, de cinema e de foto, que se revela exatamente comparável a um modelo de memória e de imagem mental. Esses modelos teóricos, como veremos, são quatro. Eles foram elaborados em campos de reflexão situados fora do território e dos objetos com os quais estamos acostumados a lidar (a retórica da Antiguidade, a psicanálise e a estética histórica), mas penso que estas convêm perfeitamente para aquilo que nos ocupa. E, postos aqui em perspectiva, alinhados sobre o mesmo eixo, eles constroem juntos uma interpretação fundamental da questão (moderna, se for o caso) da relação do sujeito com a imagem. Apenas para enumerá-los, antes de fazê-los trabalhar sobre os cinco filmes selecionados, direi que se trata, primeiramente, do modelo das *Artes da Memória*, desenvolvidos na tradição retórica antiga e cuja melhor descrição foi fornecida por Frances A. Yates num livro de referência incontornável.<sup>11</sup> Em seguida, trata-se de um duplo modelo analógico, cujas

---

<sup>11</sup> YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Unicamp, 2007.

faces são complementares: o da metáfora das ruínas (de um lado, Roma<sup>12</sup>, de outro, Pompeia<sup>13</sup>) e o do processo fotográfico<sup>14</sup>, para designar o funcionamento do aparelho psíquico (traços mnésicos e primeira tópica). Finalmente, recorreremos a um último modelo, tomado de empréstimo à estética histórica desenvolvida por Walter Benjamin: o modelo da *aura* aplicada à obra de arte.<sup>15</sup> Trabalho da *Memória*, do *Inconsciente* e da *Aura*. Esses modelos distintos operando (implícita, mas exemplarmente) em cada um dos filmes aqui analisados formam, globalmente, um sistema de posturas bastante articulado: todos remetem à concepção de um estatuto psíquico e metafísico das imagens que a autobiografia “cine-fotográfica” revela com força. Todos eles sugerem que, no fundo, a *mise-en-film* fotográfica da autobiografia moderna é menos uma questão de imagens reais do que um jogo sutilmente variado de *imagens mentais*.

### 1. Ars memoriae: *Os anos reveladores*<sup>16</sup> de Raymond Depardon

*Sócrates*: Dê-me o prazer, pelo bem da conversa, de admitir a existência, no interior de nossa alma, de um molde de cera, maior em alguns, menor em outros, feito de uma cera ora mais pura, ora mais suja, ora mais resistente, ora mais fluida, ou ainda com a consistência desejada em outros. / *Teeteto*: Sim, admito. / *Sócrates*: Então, digamos que isso seja um dom da Memória, Mnemósine, mãe das Musas, e que tudo que queremos recordar daquilo que vimos, ouvimos ou concebemos pessoalmente vem imprimir-se nesse bloco de cera (...). Digamos que daquilo que coube no molde nos recordamos, conhecemos pelo tempo que essa imagem possa existir inscrita na

<sup>12</sup> Cf. FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. In *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

<sup>13</sup> Cf. FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

<sup>14</sup> A metáfora fotográfica (relativa à máquina fotográfica, bem como ao processo de revelação química do negativo e do positivo) aparece várias vezes nos escritos de Freud para figurar o funcionamento do aparelho psíquico. Ver, particularmente: Sigmund Freud, *A interpretação dos sonhos* (cap. 7), Rio de Janeiro: Imago, 1987.

<sup>15</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” (1931) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935). In *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasilense, 1994.

<sup>16</sup> <http://video.google.com/videoplay?docid=9080142781475830584>

cera; mas que caso ela se apague ou seja incapaz de deixar sua marca, então a teremos esquecido, não a conheceremos.<sup>17</sup>

*Os anos reveladores* é um média-metragem realizado em 1983 por Raymond Depardon, a partir de uma encomenda dos Encontros Internacionais da Fotografia de Arles, através da qual o fotógrafo-cineasta deveria evocar, diante do público, sua obra e seu percurso ao comentar suas próprias imagens. Dessa encomenda, que respondia a um ritual espetacularizante de verão (as tradicionais noites ao ar livre no teatro antigo em tela grande), Depardon fez um filme carregado de sobriedade e simplicidade, de humildade e frontalidade, cujo dispositivo de base deriva diretamente da situação de encomenda, mas interiorizado, reduzido à escala humana e devolvido a uma intimidade indispensável. Vemos, de fato, um desfile de imagens (fotos e trechos de filmes), rigorosamente organizado de acordo com o eixo da cronologia (de 1957 a 1977) e comentado *ao vivo* pela voz hesitante e discreta do próprio Depardon, cujo rosto em primeiro plano surge de vez em quando, pontuando com suas enunciações frontais a sucessão de imagens que se sucedem diante de nossos olhos (e dos seus), como o filme da sua vida, restituindo, progressiva e ordenadamente, uma memória inteiramente feita de imagens, desde as primeiras fotos tiradas quando ainda era criança, na fazenda da família de Villefranche-sur-Saône, até a morte de seu pai em 1977. Assim, durante cerca de uma hora, Depardon *expõe-se*, sóbria e obstinadamente, com sua mistura sutil de distância e cumplicidade, lucidez e hesitação, que caracteriza todo seu trabalho.

Creio que podemos considerar o dispositivo *depardoniano* como exemplar de uma *mise-en-scène* “classicamente modernista” de autobiografia fotográfica. O dispositivo do filme se apoia em três pontos e uma pequena máquina: 1) uma linearidade cronológica simples e contínua, que molda o desenrolar discursivo das imagens ao longo dos eventos; 2) uma palavra em relação direta com as imagens, com os tremores, oscilações, hesitações, retenções, silêncios e insistências que isso implica, presentificando, assim, o ato de leitura das imagens do passado por um presente histórico da palavra; 3) uma dupla frontalidade, das imagens de memória que desfilam na tela (nossa e de Depardon) e do enunciador *in* que (nos) conta e aponta (com o dedo)

---

<sup>17</sup> Platão, *O Teeteto*, 191 c-d.

as imagens que se encontram à sua frente: uma dupla frontalidade (apelo e franqueza) que pertence, ao mesmo tempo, ao enunciado (as fotos) e à enunciação (o narrador Depardon), ambas postas frente a frente e face a nós. Sucessividade, frontalidade e risco do ao vivo. Sentimento de passada em revista, de escorregadela em superfícies de imagens-telas, de varredura de uma vida cuja memória não é tanto atravessada quanto tocada de leve e, por isso mesmo, mostrada e ocultada, dita e calada.

Quanto à “pequena máquina”, trata-se obviamente da que Depardon concebeu para a apresentação-desfile de suas imagens: uma espécie de pequena mesa luminosa, de dimensões reduzidas, iluminada de dentro, com uma janela na parte superior e instalada face ao diretor, sob seus olhos, com a qual ele faz passar, manualmente, através de uma rolagem lateral da direita para a esquerda, tiras de imagens-fotos levemente ampliadas, selecionadas e reunidas por ele para recuperar seu percurso (auto)biográfico. Uma unidade de visionamento pessoal e íntimo, de certo modo, mas que funciona também como um (retro)projektor que possibilita uma projeção, bastante ampliada, das imagens sobre uma parede-tela atrás de Depardon, às suas costas, e voltada aos espectadores. O som reproduz com insistência o barulho característico dos movimentos de rolagem das imagens no dispositivo, que ocorrem ao ritmo das palavras e do olhar de Depardon. Impressão de virar as páginas de um álbum de vida, ou melhor, de desenrolar o rolo de um volume de memórias que teria sido preservado. Ao longo do filme, ao longo das fotos, ao longo da vida, que formam aqui uma mesma e única trança.

Em sua simplicidade e evidência, o dispositivo de Depardon parece representar com exatidão uma versão atualizada dos famosos dispositivos da *Arte da Memória*, tais como encontramos na grande tradição da Retórica da Antiguidade e dos quais Frances A. Yates fez a arqueologia definitiva em seu livro de referência: *A Arte da Memória*. Lembremos que a “arte da memória” nasceu na Antiguidade grega e nos foi transmitida através de alguns textos latinos (*A Oratória*, de Cícero, o *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, e o *Ad Herennium*, de autor desconhecido), nos quais é definida como uma das cinco grandes categorias da Antiga Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*). Concebida como um conjunto de regras que permitem ao orador inscrever facilmente na virtualidade de sua memória tudo aquilo que ele necessita para discursar o mais eficazmente possível – ou seja, um procedimento artificial de



mnemotécnica, através do qual um conjunto de dados pode ser estocado e organizado, podendo-se encontrar nele, instantaneamente, um elemento preciso –, a arte da memória baseia-se, de fato, na relação de duas noções absolutamente fundamentais: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*).

Cícero: “Para exercer essa faculdade do cérebro (que é a Memória), deve-se escolher, no pensamento, *lugares* distintos, formando em seguida *imagens* das coisas que queremos guardar, arranjando-as nos diversos lugares. Assim, a ordem dos lugares conserva a ordem das coisas, pois as imagens lembram as próprias coisas. Os lugares são como prateleiras de cera sobre as quais se escreve; as imagens são como as letras nelas traçadas” (*De Oratore*, II, 86, 351-354). Eis a definição de base da *Ars Memoriae*. Cícero sintetiza claramente os dados: os lugares (que são sempre vários e devem formar uma série precisamente ordenada, sendo essa a base do sistema) são espaços vazios, invariáveis, molduras, receptáculos. São superfícies virgens suscetíveis de receber as *imagines* que, por sua vez, são cheias (de sentido), porém transitórias. Os *loci* compõem a estrutura do dispositivo da memória. Logo, é imperativo que eles se encadeiem segundo uma lógica relativamente “automática” na nossa cabeça. Devemos lembrar-nos deles “naturalmente”, na ordem, a fim de reencontrá-los a qualquer instante. Assim, dentre as formas mais habituais de arquitetura dos *loci* figuram a disposição dos cômodos numa casa, a disposição das partes do corpo humano, os alfabetos visuais, a sequência dos signos do zodíaco, a organização espacial dos teatros, etc. Qualquer topografia que se possa percorrer facilmente em pensamento, pois parte integrante de nosso saber. Assim, os mesmos lugares, uma vez que não precisamos mais nos lembrar das imagens contidas neles, podem ser reutilizados para receber um outro conjunto de imagens destinadas a outro trabalho da memória. Como diz Frances Yates, retomando uma das metáforas mais correntes em todos os tratados da antiguidade: “os *loci* são como prateleiras revestidas de cera que permanecem quando aquilo que se escreveu nelas foi apagado, prestando-se a um novo emprego”.<sup>18</sup>

A propósito das *imagines*, cada autor insiste no fato de que elas não devem, sobretudo, ser indiferentes. Elas serão, portanto, essencialmente simbólicas e alegóricas, compostas e quase articuladas. Se desejarmos que o dispositivo funcione direito, são

---

<sup>18</sup> YATES, Frances A. *Op. cit.*

necessárias imagens impressionantes, que escapem ao nosso cotidiano, imagens ativas (*imagines agentes*, diz o autor do *Ad Herennium*, que indica ainda: “geralmente esquecemos o que acabamos de ver ou ouvir na vida cotidiana, enquanto nos lembramos muito bem dos incidentes de nossa infância” [III, 22]. Freud diz o mesmo: questão de trauma e de imagens mentais). Por outro lado, vê-se também que há nas artes da memória uma espécie de dupla natureza que trabalha as *imagines*: por um lado, a referência constante à *escrita*, às figuras do escritural (o autor anônimo do *Ad Herennium* propõe mesmo esta definição: “a arte da memória é exatamente como uma *escrita interior*”); por outro lado, elas traduzem obviamente a valorização que se dá ao sentido da *visão* (Cícero novamente: “de todas as nossas impressões, as que se fixam mais profundamente no espírito são aquelas que nos foram transmitidas pelos sentidos; porém, de todos os nossos sentidos, o mais sutil é o da visão; recorrer à imagem é, logo, o meio mais seguro de conservar a lembrança de alguma coisa, quer seja uma palavra ou um pensamento” – *De Oratore*, II, 87, 357). Deve-se, portanto, traduzir tudo em imagens. A memória será visual ou não será. Mas o exercício visual dessa memória só será possível em pensamento. Tudo se encontra aí. Em uma fórmula: “*escrita interior em imagens*”. É aí que se unem arte da memória e fotografia: como mnemotécnica mental.

Se na época da antiguidade grega e latina a arte da memória é, essencialmente, um ramo instituído da Retórica, ou seja, se sua finalidade principal é determinada pelo auxílio que ela propicia ao orador na gestão eficaz de seu discurso, mais tarde, na Idade Média e na Renascença – como o livro de Yates demonstra com precisão –, a *Ars Memoriae*, guardando e aprimorando ao extremo os mesmos procedimentos de base (*loci + imagines*), permite-se outras questões, muito mais epistêmicas, passando a outros terrenos, em particular: a ética e a filosofia moral (no decorrer da Idade Média gótica), a pintura (Giotto, sobretudo nos afrescos da basílica de São Francisco de Assis, nos quais a vida de São Francisco é pintada e organizada nas paredes de acordo com a tradição das artes da memória, a fim de permanecer inscrita no espírito dos fieis que só precisarão percorrer em pensamento a igreja para recordarem os episódios da vida do santo), a literatura (Dante, especialmente em sua descrição do Inferno), o ocultismo (Giordano Bruno) e o teatro (Robert Fludd e o *Globe Theatre*).

Compreende-se, a partir daí, que a fotografia, considerada no que ela possui de mais central, é sem dúvida uma das formas modernas que melhor encarna um certo prolongamento das artes da memória. As placas sensíveis substituíram as prateleiras de cera. E pouco importa o suporte, já que tudo se passa, de fato, na interioridade do pensamento do sujeito. Pois, se a Memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente em outro sentido que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia vista mais (ou tanto quanto) como fenômeno psíquico, do que como atividade óptico-química, considerada como máquina de memória, logo composta de *loci* (o receptáculo, a janela que enquadra) e de *images* (as impressões, o que desliza para dentro do quadro e desfila).

É aí que o filme de Depardon opera como um revelador exemplar, na medida em que trabalha exatamente essa dimensão do fotográfico. *Os anos reveladores* funcionam, abstrata e literalmente, como uma arte da memória. A “pequena máquina” depardoniana (unidade de visionamento pessoal e de retroprojeção pública) e o próprio filme (que não passa de uma pura e simples extensão dela) são precisamente construídos como a articulação de *images* (o desfile de imagens-lembranças que passam) e de um *locus* (a janela-moldura, a tela, cujo fio organizador é obviamente a ordem cronológica, que permanece). E a dupla natureza, “física” e “psíquica”, do conjunto do dispositivo repousa na *mise-en-film* das imagens de memória, ou seja, na maneira como as fotografias, enquanto objetos materiais e palpáveis (manipuladas pelas mãos de Depardon, arrastadas através da janela-moldura, seu dedo indicador apontando um detalhe na imagem), são re-tomadas pelo cinema, portanto recuperadas por um processo de imaterialização visual ligado ao caráter inconsistente e impalpável de qualquer imagem projetada (e, singularmente, da imagem temporal do cinema). Após uma visão clássica do filme de Depardon, só nos resta, a nós espectadores, como sempre, uma memória de imagens, com toda a inconsistência que isso implica, porém uma memória de imagens que não passavam, elas próprias, de imagens de memória: uma autobiografia fotográfica tornada filme (*mise-en-film*). Uma dupla inconsistência. Imagens duplamente mentais. É essa “fraqueza”, que só o cinema podia revelar, que garante toda a força da fotografia.

## 2. A escavação nas estratificações de uma imagem-múmia: *Ulisses* de Agnès Varda

Ao preparar o espetáculo de Arles, eu me dei conta que uma das minhas fotografias tinha ficado vinte anos no meu ateliê, colada à porta de um armário. Esta fotografia era tão obviamente importante que me intrigava. Esse questionamento tornou-se o tema de um curta metragem: *Ulisses*. (...) Entre descobertas e frustrações, esse pequeno filme ensinou-me mais sobre mim mesma do que muitas conversas.<sup>19</sup>

Em 1982, mais ou menos ao mesmo tempo em que Depardon trabalha em seus *anos reveladores*, Agnès Varda realiza um filme que também se pretende autobiográfico e que se apoia na fotografia: *Ulisses*. “Ulisses” é, ao mesmo tempo, o título do filme, o título da foto que serve de base ao filme e que foi tirada por ela mesma 28 anos antes, em 1954, e o nome de um dos protagonistas da foto e do filme (que aliás é um apelido, como se descobre no final do filme). *Ulisses*, o filme, é construído a partir de um dispositivo cujo princípio é exatamente inverso ao de Depardon: se ele recorre, para evocar 20 anos de sua vida, ao modo diacrônico de um desfile contínuo e cronologicamente ordenado de imagens, Varda opta pelo *corte sincrônico*, a partir do qual uma única foto basta para refazer o trajeto (ida e volta) de 28 anos de vida. A foto de referência, mostrada no primeiro plano do filme, torna-se objeto de uma verdadeira investigação através de várias ondas sucessivas, que funcionam como escavações arqueológicas que vão descascando, estrato por estrato, a imagem original em todos os seus níveis de potencial significação. Assim, a estrutura do filme passa pelas seguintes etapas:

- 1: apresentação e descrição simples da foto-objeto (a marca intacta do passado, congelada para sempre numa única imagem, “definitiva”, mas “enigmática”).
- 2: primeira fase da investigação: encontrar os protagonistas presentes na fotografia (um homem, uma criança, uma cabra), todos 28 anos mais velhos, e tentar fazê-los recordar essa experiência. Resultado: nulo. O homem (o egípcio Fouli Elia, que era modelo na

---

<sup>19</sup> VARDÁ, Agnès. “Ulysse”. In *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994, p. 135-136.

época, tornando-se mais tarde encarregado das fotografias da revista *Elle*) não quer mais se lembrar; a criança, agora um adulto (e dono de uma livraria no Marais) é incapaz de formular um efeito de memória (é sua mãe, Bienvenida, presente no momento da foto, que toma a frente, lembrando-se *no lugar dele* e com emoção, ao falar com Varda sobre a doença do filho e o trabalho-amizade que as unia na época); e a cabra morta, ainda que reencarnada em uma de suas semelhantes, limita-se a devorar sua própria imagem em silêncio. Nenhuma, ou quase nenhuma, lembrança. A fotografia, para aqueles dentro dela, virou letra morta, buraco negro e memória vazia. Mas nós, espectadores, podemos enxergar, dentro e através do filme, o trabalho concretizado em 28 anos de vida. Um trabalho de esquecimento e apagamento, um *trabalho real do tempo*, do qual o filme é a marca.

2 bis: Já que a criança adulta ficou quase muda, Varda avança sua investigação junto a outras crianças (atuais), com a mesma idade de Ulisses no momento da fotografia, usando inclusive um desenho feito por ele quando pequeno, inspirado pela foto; mas tampouco surge algo construtivo, apenas algumas reflexões básicas sobre a comparação entre a foto e a pintura.

3: Segunda grande onda de escavação: a pesquisa sobre o contexto histórico. “O que acontecia em 9 de maio de 1954?” (data da foto)? Varda, num vasto inventário à moda de Prévert, enumera tudo o que ela pôde encontrar revirando os arquivos e os cinejornais da época (vale tudo: política, internacional e nacional, sociedade, cultura, etc.). Mais uma vez, a revisão não confere à imagem uma explicação que lhe garantisse consistência ou preenchesse a lacuna que ela apresenta (“nada aparece nessa imagem”). Um dado (importante, mas voltarei a isso mais tarde) é fornecido ao final: a fotografia foi tirada em maio de 1954, no mesmo ano em que Varda roda, em Sète, seu primeiro filme, *La Pointe courte*, depois de anos como fotógrafa no TNP [Théâtre National Populaire].

4: Enfim, uma última onda de explorações leva Varda a interrogar a própria fotografia, excluindo todo e qualquer dado externo: é o devaneio por interpretação livre lançando mão, sobretudo, dos mitos e da mitologia (como manda o nome, Ulisses). Mas mesmo essa interrogação aberta só aparece na forma de um jogo, no qual todas as interpretações seriam possíveis (“numa imagem, vê-se aquilo que se quer ver”), como se a fotografia

não tivesse nada de particular que lhe definisse o sentido e o valor, de uma vez por todas.

5: Não resta, assim, grande coisa a fazer. Depois que a mãe de Ulisses nos diz que esse era um nome emprestado, afetivo (seu verdadeiro nome é Antonio), voltamos uma última vez (no plano final) à foto do início, agora sem narração. “A imagem está aí, isso basta”. Presença opaca de uma fotografia que resiste, obstinada e obcecadamente, para sempre muda e enigmática, apesar das escavações, apesar da revelação das camadas de sentido possível. A fotografia não fala. Aquilo de que ela é apenas o rastro não volta à superfície da consciência do sentido verbalizado. Ela é, e permanece, no âmbito de um certo inconsciente da imagem, fora do alcance de qualquer palavra. É indiretamente, e por assim dizer de maneira muda, pelo próprio fato de que esse filme existe, que esta fotografia nos coloca diante dos olhos cerca de 28 anos de vida de Agnès Varda.

Pois, se um sentido devesse surgir de *Ulisses* (o filme e a foto, ligados de forma indissociável) seria, para mim, o seguinte: que se Varda não consegue, mesmo ao penetrar em sua fotografia, percorrendo suas camadas sedimentadas, dar a ela uma densidade semântica (a imagem resiste aos golpes de picareta e lixa, permanecendo pura superfície sobre a qual derrapam as tentativas de consistência, de exumação de sentido) é porque ela só se debruça sobre a própria imagem. No entanto, se considerarmos o filme que se apodera dessa fotografia e desse trabalho, outra coisa surge então: o *devir-cinema* da fotografia de Varda. *Ulisses* (não é à toa que se trata de uma dupla denominação) é a operação pela qual Varda se torna (e se designa) cineasta *nas costas* da fotografia. Entre o primeiro e o último plano do filme (com a mesma foto), sem dúvida nada de decisivo veio explicitamente esclarecer a imagem-enigma em seu conteúdo, para além da simples existência do próprio filme. Para passar do primeiro ao último plano, foi necessário o filme. É ele que fornece *sua* densidade à imagem. A consistência da foto só existe no cinema e através do cinema. E se Varda escolheu esta fotografia de maio de 1954, foi sem dúvida (inconscientemente?) porque nesse ano ela deixou de ser fotógrafa para se tornar cineasta. O *corte sincrônico* escolhido pode ser realmente qualificado como tal. Trata-se de um gesto retrospectivo literalmente auto-bio-gráfico: escrever sua própria vida através de um filme que se apoia numa “última” fotografia para revelar o quanto ela estaria implicitamente “fecunda” do cinema que estava por vir.

Esse é o sentido da fotografia “Ulisses”: o fato de já conter, virtualmente, sem sabê-lo, um filme que só se revelará 28 anos mais tarde. Esse é o sentido do filme de mesmo nome: o fato de construir um dispositivo cinematográfico cujo objetivo é nos fazer aceitar o devir-cineasta de seu autor-fotógrafo como algo que sempre existiu e que era necessário fazer emergir do fundo inconsciente da memória das imagens. Varda arqueóloga de sua própria memória, que faz um trabalho de analista, exumando do seu inconsciente fotográfico o seu *ser* cinematográfico. E este só pode surgir de um movimento repentino, posterior, de uma única imagem-corte que havia registrado tudo alguns anos antes e que redescobrimos, integralmente, como uma múmia surgida da terra em seu estado original. *Ulisses é Pompeia*.

### **3. As ruínas empilhadas de uma vida fotográfica: três filmes autobiográficos de Robert Frank**

Adoraria fazer um filme que misturasse minha vida, no que ela tem de mais privado, e meu trabalho, que é por definição público, um filme que mostrasse como os dois polos dessa dicotomia se juntam, se cruzam, se contradizem, tanto lutando um contra o outro, quanto se completando, dependendo do momento. (...) Se aceito a melancolia e as dificuldades ligadas ao fato de utilizar meu trabalho passado, eu preferia que essas fotografias antigas aparecessem no filme como elas me aparecem hoje, do mesmo modo bizarro e desarticulado, mas como coisas que integram meu cotidiano. Quero usar essas reminiscências do passado como objetos estranhos, meio enterrados, oriundos de um outro tempo, objetos dotados de uma curiosa ressonância. Objetos que perturbam, que falam, que se fazem de mortos e que quase sempre justificam o interesse que lhes dedicamos. Adoraria fazer um foto-filme, estabelecendo um diálogo entre o

movimento da câmera e a emulsão da imagem fixa, entre o presente e o passado, o interior e o exterior, a frente e o verso.<sup>20</sup>

Robert Frank é o fotógrafo essencial que conhecemos. E o cineasta que não vemos suficientemente ou que esquecemos com demasiada frequência (parece-me inacreditável que duas das mais importantes publicações-catálogos-manifestações sobre o “cinema do Eu” – a de Valença, em 1984, e a de Bruxelas, em 1986-87 – ignorem completamente o trabalho de Robert Frank, como se ele não existisse). O itinerário de cineasta (f)autobiográfico de Frank (que distinguiremos aqui de sua produção “ficcional” que vai de *Pull My Daisy* a *Candy Mountain*) é pontuado por vários filmes que correspondem a momentos marcantes de sua própria vida. Dentre eles, há três que formam juntos uma espécie de dispositivo estruturado: *Conversations in Vermont* (1969), *Life Dances On...* (1980) e *Home Improvements* (1984-85). Esse tríptico relata as interrogações de Frank sobre si mesmo, sobre sua vida passada e singularmente sobre a história de suas relações com as crianças, Pablo e Andréa. Essas interrogações, essa memória paterna, essa exposição retrospectiva de si, passam quase obrigatoriamente pela fotografia, todas as fotografias de Frank, as públicas e as privadas, as conhecidas e as íntimas, os contatos e as cópias, todas as categorias confundidas, num amontoado e numa desordem “inevitáveis”. Passam também pela palavra, não tanto pela voz off, na retaguarda e em segurança, que reconstrói e organiza posteriormente, costurando (refletindo) e cicatrizando, mas sobretudo pelo diálogo direto, pela conversa sem amarras (e altamente arriscada) com os protagonistas de outrora, seus próprios filhos, que se redescobrem “no calor da hora” nas inúmeras imagens que seu pai havia tirado, que eles retomam, trocam, rejeitam, exploram, empilham, passam de mão em mão.

Os três filmes sucedem-se numa relação estreita e dolorosa com a história efetiva da vida de Robert Frank: eles pontuam a história de uma progressiva e terrível perda. O primeiro, *Conversations in Vermont*, é uma tentativa de reencontro do pai com seus filhos. Frank, após haver reunido em casa uma grande quantidade de suas fotos, parte para a fazenda de Vermont, onde se encontram seu filho Pablo e sua filha Andréa. Ele tenta recuperar um pouco do tempo perdido que os separou, conversando com os

---

<sup>20</sup> FRANK, Robert. “J’aimerais faire un film...”. In *Robert Frank*, Photopoche n. 10, Paris: CNP, 1983.



jovens a respeito da lembrança e da imagem que eles guardaram de seu pai. As coisas não são simples. A memória só vem com muita dificuldade e algum incômodo. Sentimos que já existem algumas fissuras. Uma espécie de emaranhado de emoções e pensamentos, relações pessoais, palavras e imagens misturadas que nada mais são que o reflexo da maneira desordenada de filmar de Frank, pela qual tudo fica sistematicamente agitado, abalado, tremido, varrido por um olho-câmera que não para quieto, que busca (desesperadamente?) tecer os fios de tudo aquilo que encontra. Era uma primeira tentativa, ainda não totalmente infeliz, de um reencontro familiar no qual as fotos, em sua confusão, serviam como pontos de ligação possíveis a recordações improváveis, e no qual a distância e o desajuste já operavam. O segundo filme, *Life Dances On...*, surge onze anos mais tarde e é muito mais doloroso. Ele foi feito logo após a morte de Andréa, num acidente de avião quando ia a Tikal, na Guatemala (no qual também morreu seu namorado e colaborador Dany Seymour). Trabalho de luto. O pai Frank retorna a suas fotos como a um bálsamo. Imagens-cicatrizes. Questionamento de si. Resta o filho, Pablo, que Robert Frank vai, mais uma vez, encontrar para falar, para filmar com sua namorada. As coisas são, ao mesmo tempo, simples e duras. O desregramento acentua-se, num processo que transforma a vida em ruínas pelas e nas imagens. Finalmente, o último filme do tríptico, *Home Improvements*, é o mais terrível. Desta vez, é o filho que não se encontra mais lá. Ficamos sabendo que ele foi internado. Frank filma em torno do Bronx State Hospital. Não resta mais nada, mais ninguém com quem falar. Frank, órfão de seus filhos perdidos, encontra-se em sua “residência” de Mabou, na Nova Escócia, diante do oceano selvagem. Há o inverno gelado e a tempestade. Ele está recluso, com sua companheira June (cujas imagens são, por vezes, assustadoras), num estado de privação extrema. O filme é rodado em vídeo de meia polegada. As fotos parecem ter se tornado inúteis. Imagens do fim do mundo. O passado, a vida, tudo parece tão distante, definitivamente perdido, enterrado. Um sentimento de perda irremediável invade tudo. É o fundo da ruína de si. O fundo de si como ruína.

Se Depardon ordenava sobriamente e rigorosamente as imagens-memória de sua vida, fazendo-as desfilar com regularidade em sua pequena máquina e diante de nossos olhos, narrando à distância, com uma cumplicidade contida, era para erigir de um só golpe o monumento de sua própria história. Se Varda, partindo de uma única imagem

escolhida a dedo, operava investigações e escavações sucessivas, camada por camada (trabalho visual elaborado de diagramação da foto filmada na truca de animação), era para instaurar, no final das contas, através do inconsciente trabalho do tempo, o devir-cinema de sua fotografia. Frank, por outro lado, apresenta um trabalho perturbador sobre as fotos, que é o da multiplicidade e da desordem, da acumulação e do estilhaçamento, do movimento selvagem e do amontoado desarranjado. O caos dos fragmentos, o empilhamento dos destroços. Eis a modalidade da autobiografia fotográfica frankiana. Até a perda derradeira, a decomposição generalizada das referências, a dissolução do sujeito. Ao ato constitutivo de si como cineasta (no reverso da fotografia e através de um filho emprestado) de Agnès Varda, opõe-se o gesto “destitutivo” de si como pai (no reverso da fotografia e através do cinema) de Robert Frank.

Pois, por trás (ou por baixo) desse trabalho das imagens e do relato, trata-se justamente de um *processo psíquico*, do qual a obra de Varda e a de Frank encarnam cada uma, por assim dizer, dois modelos de base exclusivos e complementares um ao outro. Desvio por uma dupla metáfora freudiana. Como sabemos, Freud não cessou, ao longo de seus escritos, de definir a vida psíquica em termos de *aparelho*, colocando um acento sobre a ideia de dispositivo, transmissão e transformação de energia, bem como sobre a ideia de funcionamento e trabalho (a elaboração psíquica), de organização no espaço, disposição com funções localizadas (as tópicas), etc. Esse aparelho psíquico tem, sobretudo para Freud, valor de modelo, ou seja, como ele mesmo dizia, de “ficção”. Trata-se de tentar fazer *ver*. Daí haver toda uma rede de metáforas variadas visando a aproximar-se, através de uma mecânica visível, do dito aparelho, jogo de analogias comparativas, sempre determinadas, frequentemente reafirmadas, retomadas, declinadas e, ao mesmo tempo, negadas, renegadas, declaradamente imperfeitas ou pouco sérias. Compulsão à visualização, sempre desmentida pela reiteração da “infigurabilidade” dos processos psíquicos. Dessas metáforas (há especialmente uma, bastante célebre, do “bloco de notas mágico”, o *Wunderblok*, sobre a qual não discorrerei aqui), eu destacaria duas que repetem com bastante exatidão, ao que parece, a postura respectiva dos dois filmes de Varda e Frank: a metáfora arqueológica e a metáfora fotográfica.

#### 4. A arqueologia das ruínas do inconsciente: os modelos de Roma e Pompeia

A metáfora arqueológica aparece várias vezes no texto freudiano. Duas de suas principais ocorrências encontram-se: uma, no início de *O mal-estar na civilização*, na famosa comparação entre Roma, Cidade Eterna e Arruinada; outra, na não menos célebre análise do simbolismo de Pompeia, Cidade Petrificada, em *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen*. Roma e Pompeia: dois tópicos arqueológicos, ao mesmo tempo próximos e opostos ou, antes, complementares. Ainda que não tenha jamais desenvolvido uma verdadeira teoria da memória como tal, Freud tampouco deixou de girar em torno de uma interrogação a respeito dos modos de inscrição do passado no psíquico: é a questão geral da “conservação das impressões psíquicas”, a questão dos chamados “traços mnésicos”. Roma e Pompeia são, no caso, duas respostas, distintas, a essa questão.

Em *O mal-estar na civilização*, o postulado freudiano é claramente enunciado: “nada na vida psíquica pode se perder, nada desaparece do que foi formado, tudo é conservado de uma maneira qualquer e pode ressurgir em determinadas circunstâncias favoráveis, por exemplo, durante uma regressão” (FREUD, 1969).<sup>21</sup> É justamente por se dar conta do sentido desse princípio fundamental que Freud recorre a “uma comparação tomada de empréstimo a um outro domínio”: o da arqueologia romana. Roma como objeto paradoxal: ora *Ruína* (acumulação de camadas históricas, sedimentação, estratificação – todos os tempos da História superpostos num único e mesmo lugar, mas sempre sob forma de fragmentos mais ou menos destruídos, incompletos, Roma como acúmulo insano de destroços, restos, detritos, Roma como retalho da História); ora *Cidade Eterna* (a própria imagem da perenidade, o imaginário da conservação integral através do tempo). De um lado, a realidade: os destroços, os traços parciais, as faltas, os buracos; de outro, a fantasia: o sonho impossível de manutenção do todo, em seu lugar, integralmente. Uma Roma imaginária, como um imenso palimpsesto arqueológico:

---

<sup>21</sup> FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. *Op. cit.*

Imaginemos, agora, que Roma seria um ser psíquico, onde nada do que se produziu um dia se perdesse e onde todas as fases recentes de seu desenvolvimento conviveriam harmoniosamente com as antigas. No caso de Roma, isso significaria (...) que em lugar do Palazzo Caffarelli, todavia sem a necessidade de demoli-lo, elevar-se-ia, novamente, o templo de Júpiter Capitolino, e não apenas sob sua forma definitiva do Império, mas também sob sua forma etrusca primitiva.

E Freud levaria essa utopia da representação às últimas consequências: “bastaria, então, ao observador, *mudar a direção do seu olhar ou seu ponto de vista*, para fazer surgir um ou outro desses aspectos arquitetônicos” (grifo meu). Questão de ângulo de visão e de rotação permitindo uma espécie de transparência do olhar. Roma, cidade virtual, como as memórias de mesmo nome, onde bastaria, mentalmente, mudar o olhar para que cada vista (logo, literalmente, uma vista mental) revelasse um aspecto intacto, imagem após imagem, camada após camada, como um folhado de fotografias acumuladas – e tridimensionais. Em resumo, um holograma ou uma imagem de síntese.

É claro que, a partir desse ponto, Freud só pode hesitar sobre a impossibilidade de figurar espacialmente sua ideia arqueológica. Donde a negação, inevitável:

Continuar com esse delírio seria desprovido de sentido, pois ele conduz a representações que não são mais concebíveis e que se tornam absurdas. Se queremos traduzir no espaço a sucessão histórica, só podemos fazê-lo colocando espacialmente as coisas lado a lado; a mesma unidade de lugar não tolera, de modo algum, dois conteúdos diversos. Logo, nossa tentativa parece uma brincadeira inútil.<sup>22</sup>

O que ainda falta a Freud, nesse momento, para encarnar sua “visão mental”, é portanto um dispositivo de topografia visual (uma tópica tecnológica) que permita precisamente

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

atualizar essa virtualidade: uma máquina-palimpsesto (o “bloco de notas mágico”, o *Wunderblok*, será, precisamente em 1925, esse instrumento exemplar).

A outra metáfora arqueológica, a de Pompeia, já opera obviamente no texto de Jensen, *Gradiva*, cujo subtítulo é “fantasia arqueológica”. Freud, como sabemos, em sua análise do relato de Jensen, lerá nele, essencialmente, o simbolismo do recalque: “o recalque que, a um só tempo, torna o psíquico inacessível e o conserva intacto, não poderia ser melhor comparado que ao sepultamento, como aquele que Pompeia sofreu, e graças ao qual a cidade pôde renascer através do trabalho da pá”.<sup>23</sup> Ao concentrar-se na analogia recalque/ sepultamento (e em seu corolário: retorno do recalcado/ exumação), Freud consegue avançar sua ideia de preservação integral e inalterável do passado. Pois essa preservação só é possível graças à “instantaneidade” relativa do sepultamento que fez de Pompeia, no final de uma catástrofe única, uma cidade subitamente posta em suspensão, para sempre. Pompeia só nos dá de seu passado *uma* imagem, uma única camada/ fatia histórica, mas quase intacta. Daí, ao contrário de Roma, seu aspecto *unheimliche* (sua inquietante estranheza), daí seu aspecto “maravilhoso” (o conde de Jensen vai nesse sentido) e ainda quase “miraculoso” (sabe-se que o cineasta Roberto Rossellini, ao final de seu *Viagem à Itália/Viaggio in Italia*, 1954, utiliza precisamente Pompeia e a exumação de dois corpos ainda entrelaçados, das cinzas, para figurar, aos olhos de Ingrid Bergman, a própria revelação, do fundo de seu inconsciente, de seu amor perdido, recalcado, o que a conduzirá ao verdadeiro milagre final). Pompeia: uma verdadeira *cidade fotográfica*.

Em suma, Roma e Pompeia, enquanto metáforas arqueológicas, oferecem a Freud a imagem de dois regimes de temporalidade distintos, ambos ilustrando, de maneira complementar, o funcionamento do aparelho psíquico: de um lado, um tempo do acúmulo, da continuidade, da duração, da contemplação, da expansão, do excesso – mas fragmentário; de outro, um tempo da apreensão, do corte, do instante, da ruptura, da unicidade – mas totalizante. Obviamente, a dificuldade encontra-se no fato desses dois regimes serem exclusivos um em relação ao outro: ou trata-se de Roma, a multiplicidade das camadas, porém sempre parciais; ou então de Pompeia, a integralidade preservada, porém singular. O sonho impossível, para Freud, é obter os

---

<sup>23</sup> FREUD, Sigmund. *O delírio e os sonhos na 'Gradiva' de W. Jensen*. *Op. cit.*

dois *ao mesmo tempo*: a multiplicidade e a integralidade, Roma e Pompeia, a duração e o instante. Encontrar algo como uma “mudança da direção do olhar” que articularia conjuntamente Roma e Pompeia. Pois o aparelho psíquico é, evidentemente, as duas coisas unidas. Todos temos, no fundo de nossa psique, uma Roma e uma Pompeia, indistintas, interiores, íntimas. Os traços mnésicos cravados em nosso inconsciente encontram-se, ao mesmo tempo, sempre lá e sempre inteiros. Somente sua ascensão à superfície é seletiva. Todas as virtualidades encontram-se registradas, mas as atualizações na consciência, as revelações, ocorrem pontualmente, de acordo com mil procedimentos que atuam como filtros (atos falhos, sonhos, lapsos, associações, projeções, etc.). O analista, como o arqueólogo, está ali para favorecer a emergência, cavar, raspar, explorar, atualizar, revelar. O analista-arqueólogo é aquele que age como o fotógrafo, fazendo passar as imagens latentes ao estado de imagens manifestas – podendo ser imagens (ou lembranças) tela, imagens deslocadas, transferidas, condensadas, manipuladas por todas as formas de trabalho da dinâmica psíquica.

Vemos, espero que com clareza, como os filmes de Varda e Frank retomam a dupla metáfora arqueológica sugerida por Freud. O tríptico *Conversation in Vermont*, *Life Dances On...* e *Home Improvements*, de Frank, encarna evidentemente o modelo das ruínas romanas: o empilhamento dos fragmentos, a memória parcial e acumulativa, restos de uma história cujo fantasma seria uma impossível preservação integral, sempre carente, necessariamente cada vez mais perdida. Como diz o próprio Frank:

Não tenho a intenção de interpretar minhas fotografias, de atribuir-lhes um sentido particular, um sentido histórico. Esse gênero de informação não me interessa. Se aceito a melancolia e as dificuldades ligadas ao fato de utilizar meu trabalho passado, eu preferiria que essas fotos antigas aparecessem no filme como elas me aparecem hoje em dia, do mesmo modo bizarro e desarticulado, mas integrantes do meu cotidiano.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> FRANK, Robert. *Op. cit.*

Ao contrário, o *Ulisses* de Varda, com sua foto-múmia examinada em detalhe, é obviamente trabalhado pelo modelo de Pompeia: um único bloco de espaço-tempo preservado intacto desde “os tempos de outrora” (aquele da Varda-fotógrafa, durante o recalque cinematográfico) e exumado (por quanto tempo ainda?), nos “novos tempos” da Varda-cineasta. Ela declara:

Um outro modo de misturar as duas visões é refilmando as fotografias. Adicionar à imagem fixa a proposta de olhá-la segundo uma duração determinada. Fazer viver, reviver o que é fixo através da vida do olhar.<sup>25</sup>

É claro que essas figuras arqueológicas, que nos permitem ler os filmes de fotos em questão, só encontram algum sentido ao se remeterem, *deturpando-as*, às metáforas freudianas: não enxergar, como Freud, nos fenômenos psíquicos ruínas, mas ao contrário tomar as práticas “ruinescas” de fotógrafos-cineastas como processos psíquicos. Assim, a fotografia, tal como ela é *revelada pelo cinema* de Frank ou Varda, surge como uma forma de trabalho do inconsciente.

## 5. O inconsciente fotográfico

Aliás, reside aí o sentido exato da outra grande metáfora desenvolvida por Freud para descrever o funcionamento do inconsciente, que é justamente a metáfora fotográfica. Não falarei aqui, para não pesar, senão da parcela da metáfora que diz respeito ao processo químico fotográfico, negligenciando deliberadamente a parcela óptica, o sistema “objetiva-câmera” – análogo ao sistema “Percepção-Consciência” – que determina e regula a entrada das impressões psíquicas no aparelho até sua inscrição na placa sensível do inconsciente. Esta fase, dita progrediente e diurna, será considerada aqui como resolvida. Os traços mnésicos já se encontram, portanto, no fundo da câmara escura. É o que se passa a partir daí (a fase regrediente e noturna) que vai nos ocupar. A

---

<sup>25</sup> VARDA, Agnès. *Op. cit.*, p. 131.

“química” do inconsciente é, com efeito, frequentemente descrita por Freud em termos fotográficos, por exemplo, na *Introdução à psicanálise*:

Para chegarmos a uma ideia exata, admitamos que cada processo psíquico existe, primeiramente, num estado inconsciente, passando, em seguida, à fase consciente, mais ou menos como uma imagem fotográfica começa sendo negativa e só se torna a imagem definitiva após haver passado para o estado positivo. Todavia, assim como nem toda imagem negativa torna-se necessariamente positiva, nem todo processo psíquico inconsciente transforma-se necessariamente em processo consciente.<sup>26</sup>

Freud parece desconhecer a expressão “imagem latente”, mas é evidentemente o termo que melhor convém àquilo que ele descreve. De fato, Freud mescla as noções de imagem latente e imagem negativa, apesar de distinguir claramente, como se sabe, os três estágios: o do *inconsciente* (o estado de latência propriamente dita da imagem fotográfica: quando não há absolutamente nada a ver, nem ao menos se sabe o que ali se inscreveu), o do *pré-consciente* (a imagem encontra-se ali, mas negativa, semivisível, invertida em seus valores, pouco reconhecível, ainda não verdadeiramente atualizada, mas à espera de sê-lo) e o do *consciente* (a imagem positiva final, luminosa). Eis a definição clássica da (primeira) tópica do aparelho psíquico.

Parte-se do inconsciente, do estado de latência das impressões psíquicas vistas em sua pura virtualidade como se fossem fotos tiradas. À espreita no fundo, inacessíveis ao olhar que só opera na luz, os traços mnésicos estão ali, duráveis e infinitos, latentes e à espera. De quê? De um futuro bastante incerto, indeterminável. Pois a Revelação, a passagem (por intermédio do negativo: o pré-consciente como reserva) em direção à positividade da imagem manifesta não ocorrerá nem de repente, nem de modo seguro. O gesto de dar à luz essas impressões será ao mesmo tempo progressivo, sinuoso e seletivo (há filtros, telas, defesas, portas ou janelas mais ou menos cerradas, “mordomos” que vigiam a passagem; há resistências, mecanismos de defesa; há provas

---

<sup>26</sup> FREUD, Sigmund. *Introduction à la Psychanalyse*. Paris: Payot/ PBP, 1973, p. 275-276.



a serem vencidas). Algumas impressões, para sempre escuras, permanecerão enterradas em sua negatividade profunda. O caminho em direção à aparição positiva depende de muito trabalho.

Só atingem a luz, de fato, alguns fragmentos, pedaços, restos mais ou menos (in)completos, mais ou menos (de)formados. Finalmente, pode-se dizer que o positivo é uma espécie de *ruína exposta*, como Roma: um resíduo mais ou menos mal conservado, destruído pelo tempo, sempre parcial; enquanto que o negativo seria, antes, como Pompeia: uma *ruína encoberta*, logo, ainda relativamente intacta, preservada, que só se torna verdadeiramente ruína ao ser desenterrada e exposta à luz do dia (passagem ao positivo). Freud, em *O homem dos ratos*, diz: “Pompeia só tomba em ruínas agora, após ser desenterrada”.<sup>27</sup> Essa cidade encoberta, que é o negativo, pode vir inteira, de uma só vez, à superfície, do fundo do buraco negro onde ela aguardava; ou então permanecer ali, mais ou menos completamente, deixando transparecer apenas alguns fragmentos enigmáticos, indecifráveis; ou ela pode ainda nem deixar transparecer sua existência. Latência eternizada. Se, por um lado, tudo é inscrito na memória psíquica e ali permanece gravado, nem tudo volta. O recalque é originário e haverá sempre restos perdidos, parcelas não reveláveis à consciência. Haverá sempre uma parcela de imagem invisível, ou melhor, *haverá sempre algo de invisível na imagem*. Haverá sempre uma espécie de latência no positivo mais garantido, a virtualidade de algo que se perdeu (ou se transformou) pelo caminho. Nesse sentido, a foto será sempre *assombrada*. Ela será sempre, em (boa) parte, uma imagem fantasma.<sup>28</sup>

## 6. A parada, a distância e a aura: *Se eu tivesse quatro dromedários*<sup>29</sup> de Chris Marker

Com seus quatro dromedários  
Dom Pedro de Alfarrobeira  
Correu o mundo e o admirou.

<sup>27</sup> FREUD, Sigmund. *L'Homme aux rats*. Paris: PUF, 1974, p. 219.

<sup>28</sup> Cf. GUIBERT, Hervé. *L'Image fantôme*. Paris: Éd. de Minuit, 1981.

<sup>29</sup> [http://www.dailymotion.com/video/xawmtx\\_si-j-avais-quatre-dromadaires-chris\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xawmtx_si-j-avais-quatre-dromadaires-chris_creation)

Ele fez aquilo que eu queria fazer.

Tema: Um fotógrafo amador e dois amigos comentam imagens tiradas em várias partes do mundo.<sup>30</sup>

De Marker, o mais secreto dos cineastas (quem conhece seu rosto? ou seu “verdadeiro” nome?), sabe-se que ele é tanto escritor ou fotógrafo quanto diretor de filmes, e sobretudo que ele define a si mesmo, antes de tudo, como um viajante e uma memória. Uma espécie de placa sensível e receptora que passeia pelo mundo, observa os seres e as coisas, registra suas impressões e as recupera como pensamentos destacados, sob as mais variadas formas: livros, fotos, filmes, memórias informatizadas. Para ele, as diferenças de suporte não têm, em si, o menor sentido. Por exemplo, ele fará filmes tratando o cinema como se fosse fotografia (imagens-objeto, fixas ou não) com um texto (escrito ou em narração *over*); ou então publicará seus filmes (rodados ou não) sob forma de livros, intitulando-os *Commentaires* [Comentários]. E toda essa composição de imagens e palavras é sempre, de uma maneira ou de outra, um *relato de viagem*. Que seja do Japão, da Sibéria, de Cuba, de Pequim, de Paris, da África ou da América, Marker, de tempos em tempos, nos manda notícias, através de livros, fotos ou filmes. A “carta” torna-se, assim, uma das formas privilegiadas do discurso de Marker, o que faz dele, sem dúvida, um dos primeiros a haver sistematicamente praticado o “documentário autobiográfico”. Quem não se lembra da abertura de *Carta da Sibéria* (1958): “Eu vos escrevo de um país longínquo...”. Ao mesmo tempo, seus filmes não são um relato de sua própria vida, no sentido dos *Anos reveladores* de Depardon, ou do tríptico de Frank. Marker fala, antes, dos outros, do mundo, das pessoas e das paisagens que ele encontra, dos animais que ele venera e das sociedades cujo espetáculo ele assiste. É o modo pelo qual ele fala e o tipo de olhar que ele lança sobre essa aparente exterioridade – um olhar feito de ironia e fascinação, de amor e distância, de simpatia e crítica, um olhar de sábio e de camponês, ao mesmo tempo – que propicia a incomparável personalização assumida (o “Eu”) da abordagem “documentarista” de Marker.

---

<sup>30</sup> MARKER, Chris. “Si j’avais quatre dromadaires”. In *Commentaires II*. Paris: Seuil, 1967, p. 83-87.



De todos os seus filmes, *Se eu tivesse quatro dromedários* é certamente o mais autobiográfico (talvez junto com *Sem sol/ Sans soleil*, 1983, que é mais tardio e mais complexo) e seguramente o mais fotográfico (além do inesquecível *La Jetée*, que é de outro mundo). O filme é de 1966 e apresenta-se como um passeio através do nosso “pequeno planeta” (título da célebre coleção de livrinhos de viagem criada e dirigida por Marker na editora Seuil), a partir de uma vasta seleção de fotografias tiradas por ele ao longo de sua vida itinerária. Esse “álbum de fotos de viagem”, trabalhadas na truca de animação, *compõe* literalmente o filme, que é constituído unicamente de imagens fixas. Filme *de* fotos, no sentido mais materialista do termo, assim é o dispositivo-imagem de *Se eu tivesse quatro dromedários*. Aparentemente bastante anti-cinematográfico, trata-se de um relato de viagem cuja figura visual é a parada (na imagem), ou seja, o gesto de *por à distância um objeto de memória*. Pois essa presença exclusivamente fotográfica do mundo garante à memória uma realidade “objetual”: não as recordações, mas a imagem dessas recordações, não o movimento fluido e ininterrupto (da vida, do cinema, do presente), mas a interrupção distanciada do tempo no interior desse mesmo movimento. A separação (pondo-se ligeiramente de lado, sobre o acostamento) a partir da qual ver e falar tornam-se possíveis. Defasagem fundamental que dá todo seu valor singular à estratégia da (f)autobiografia markeriana, e que é reiterada pela narração que vem *dublar* as imagens fixas sequenciadas.

Essa narração é, de fato, tão essencial quanto a figura da parada fotográfica das imagens na constituição do efeito-distância. Na trilha sonora, a voz over de Marker nos “conta”, a seu modo, suas fotos, ou seja, suas “impressões” de viagem (seu amor pelos rostos e pelas mulheres russas, sua visão da Coreia, Cuba ou Islândia, sua descoberta da África negra, suas reflexões sobre a sociedade francesa etc., *com o auxílio* das fotos). As imagens se sucedem sem ser organizadas por uma sequência cronológica (a história da vida de M.) ou uma distribuição geográfica (a volta ao mundo no sentido das agulhas de um relógio). Elas simplesmente se encadeiam, com toda liberdade, por sobreposição ou desvio, por aproximação ou contraste, com efeitos de reiteração, *ao sabor do discurso* que as acompanha e as “autobiografa”. Essa narração não é, no fundo, nem narrativa, nem descritiva, nem anedótica e tampouco temática, mas subjetiviza seu objeto; ela remete os objetos-imagens a esse sujeito distanciado e deslocado que as observa de viés, um sujeito “triplicado” (um “fotógrafo amador dialogando com dois amigos”) – figura

que ele retoma em *Sem Sol* – sempre com o duplo efeito, tão inimitável, de amor e distância, de fascínio e inteligência divertida, que caracteriza seu cinema. Daí – e eis o essencial da contribuição markeriana a nosso sistema – as fotos adquirirão uma espécie de força interior: designadas, faladas, elas possuem, ao mesmo tempo, um forte *valor de exposição* que se converte em *valor de culto* pela estratégia do distanciamento. Sua *aura* bastante singular é fundada sobre esse dispositivo de conversão, sobre essa valorização quase ritual da própria exposição.

Reconhecemos nessa formulação a famosa terminologia utilizada por Walter Benjamin ao evocar a “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.<sup>31</sup> Recordaremos, particularmente, da célebre definição da aura que ele propôs mais de uma vez: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Nessa definição genérica de uma noção que permite medir o valor simbólico de uma obra de arte, Benjamin destaca um verdadeiro *princípio de distância*, que ele afirma como irredutível e fundamental, já que opera mesmo na maior proximidade possível do objeto. A aura seria, assim, produzida como um efeito dialético na percepção da obra de arte, um efeito criado por essa tensão entre o distante e o próximo, ou antes, pelo distante mais fundamental contido, mantido no próximo mais factual. Ao definir desse modo a essência da aura, Benjamin, segundo seus próprios termos, só faz

transpor a fórmula que designa o valor de culto da obra de arte: o que está essencialmente distante é o inacessível, e a principal qualidade de uma imagem que serve ao culto é a de ser inacessível. Por sua própria natureza, ela encontra-se sempre ‘distante, por mais próxima que possa estar’.<sup>32</sup>

Em outras palavras, uma obra de arte, tal como uma grande pintura clássica (consideremos os afrescos de Giotto narrando a vida de São Francisco de Assis na Basílica de Assis), é dotada em seu contexto histórico de um enorme “valor de culto”

---

<sup>31</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*

<sup>32</sup> *Ibid.*



(tudo o que faz dela um objeto único, preso ao ritual de um culto, tudo o que faz dela um objeto tanto de crença como de visão), mas esse valor original, gerador de aura, tende a se diluir à medida que essa obra é reproduzida, difundida, banalizada (por exemplo, pela fotografia), ou seja, à medida que o seu “valor de exposição” aumente. Essa é a versão elementar que frequentemente se retém do texto de Benjamin. Esquece-se, com frequência ainda maior, que ela só concerne, de fato, a um problema de uso particular do meio: a foto como instrumento de reprodução das obras de arte. Trata-se de um enorme equívoco querer aplicar essa análise limitada à fotografia como um todo ou em seu princípio. Trata-se mesmo de uma contradição, pois ao contrário dessa concepção restritiva, acredito que o “valor de culto” da imagem realiza-se, mais que nunca, no dispositivo fotográfico, muito mais plenamente que na maioria das outras formas de imagem. De todas as artes da imagem, com efeito, a fotografia é sem dúvida aquela na qual a representação encontra-se, ontologicamente, mais próxima de seu objeto, já que ela é sua emanção física direta (sua impressão luminosa), colando-se literalmente à sua pele (já que ambos encontram-se intimamente ligados); mas ela é igualmente, e não menos ontologicamente, aquela na qual a representação guarda uma certa distância do objeto, mantendo-o, insistentemente, como um objeto separado. E é exatamente isso que o filme de Marker coloca em jogo.

Pois é a separação que funda todo o efeito do olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador que não cessa, diante da imagem, de passar do *aqui-agora* da foto ao *alhores-anterior* do objeto; que não cessa de olhar intensamente essa imagem (perfeitamente presente, como imagem), de perder-se nela, para melhor saborear o efeito de ausência (espacial e temporal), o lado intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação. A foto como instrumento da viagem no tempo e na memória. Ver – algo que esteve necessariamente ali (um dia, em algum lugar) e que se encontra tão presente imaginariamente, quanto efetivamente desaparecido – sem jamais poder tocar, pegar, beijar, manipular essa mesma coisa, definitivamente perdida, para sempre trocada por um substituto metonímico, um simples vestígio de papel que ocupa o lugar de única lembrança palpável. Frustração tão forte quanto o substituto indicial, ao assinalar a ausência efetiva do referente, ela se oferece, enquanto representação, como um objeto concreto, material, dotado de uma consistência física real (todo o fetichismo da imagem fotográfica vem dessa dupla

postura: a foto como objeto pode ser tocada, enquadrada, colecionada, encerrada, queimada, rasgada, beijada, ainda que ela só nos deixe ver o intocável, o inacessível, a memória, a ausência). Em fotografia, nada mais há que uma imagem, separada, deslocada, trêmula em sua solidão, assombrada pela intimidade que partilhou, por um instante, com o real para sempre perdido. É essa assombração – feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real, de virtualidade memorial na efetividade de um vestígio – que nos faz amar as fotografias, garantindo-lhes toda sua aura: *única aparição de um distante, por mais próximo que ele possa estar*.

É nesse sentido que *Se eu tivesse quatro dromedários*, tanto quanto uma viagem em nosso pequeno planeta, é igualmente uma viagem no tempo. E na memória, ou seja, no e pelo pensamento. Exatamente como *La Jetée*, que faz disso o próprio tema de sua ficção “futurista”: “é a história de um homem marcado por uma imagem de infância” – só que aqui, contudo, no terreno autobiográfico. Um pouco também como *O fundo do ar é vermelho/ Le Fond de l’air est rouge*, 1977 (mas ali no terreno da memória das lutas políticas e sociais). Enfim, trata-se justamente de uma das principais figuras de toda a obra de Marker, todos os “gêneros” confundidos. E a distância necessária para que essa viagem temporal possa acontecer só se encontra a partir da imagem-objeto, parada, passível de ser observada de fora, como um pensamento palpável sobre o qual pode-se fixar. Eis a função da imagem fixa fotográfica em *Se eu tivesse quatro dromedários* (bem como em *La Jetée*): *ver seu próprio pensamento em imagens*. E poder viajar no tempo. Trabalho da memória e da distância. A foto tornada filme, mas permanecendo fotográfica (o filme de imagens fixas como reverso do fotograma, como cinematograma), porque a fotografia é, em seu fundamento, o próprio instrumento da distância psíquica. É justamente o valor de exposição inerente ao fotográfico que é aqui reaplicado no e pelo cinema de imagens fixas, a ponto de marcar uma retomada do valor de culto sobre essas mesmas imagens, ex-postas, refeitas como imagens-pensamento, imagens auráticas, veneradas pelo culto da memória e da fixação: “a história de um homem marcado por uma imagem de infância”.

## 7. A experiência sintética: *Nostalgia*<sup>33</sup> de Hollis Frampton

Eu ampliei então, desmesuradamente, essa porção do meu negativo. O grão da película acabou borrando os traços da imagem. Fica indistinto. Até onde se pode julgar, fica desesperadamente ambíguo.

Contudo, o que eu *acredito* ver nessa parcela de imagem me enche de tamanho medo, de um terror e um desgosto tão completos que eu não ousaria, sem dúvida, jamais tirar qualquer outra foto.

Está ali! Olhe! Você vê o que eu vejo?<sup>34</sup>

Ao contrário dos quatro autores precedentes, Hollis Frampton, igualmente fotógrafo e cineasta, consubstancialmente, não pertence ao mundo dos cineastas do real e do documentário (“documentira”) subjetivo. Ele pertence, antes, ao chamado “cinema experimental”. Talvez essa diferença de acento (acho profundamente que não há clivagem possível entre os dois campos) explique o fato de podermos enxergar em seu filme, *Nostalgia*, uma espécie de *experiência de síntese* das quatro experiências-modelo examinadas até aqui. Em todo caso, essa dimensão “experimentalista” favorece claramente a utilização que Frampton faz de todas as posturas da autobiografia fotográfica *mise-en-film*, com uma perversidade sem par, ao criar armadilhas à vontade para o espectador, para o crítico e para si próprio, brincando com iscas diversas, misturando realidade e ficção, verdadeira e falsa autobiografia – essa outra maneira de se contar, entre verdade e mentira, sendo talvez, no final das contas, mais “subjetivamente documental” que qualquer outra.

*Nostalgia*, realizado em janeiro de 1971, é um filme de 36 minutos divididos em 13 planos-sequência que apresentam 13 fotografias de Frampton. Cada uma dessas fotos representa um momento na vida do autor, de 1958 a 1971, desde sua estreia como fotógrafo em Nova York até a data do filme. Elas se sucedem em ordem cronológica. Em voz over uma narração descreve, situa, comenta cada imagem. Desfilam, assim, autorretratos de Frampton, retratos de amigos artistas (Frank Stella, James Rosenquist, Michael Snow), visões pessoais de lugares e objetos diversos. Até aí, nenhuma

<sup>33</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=voMDL1TgTh4>

<sup>34</sup> Narração de Hollis Frampton na última sequência de *Nostalgia*.

novidade: um dispositivo simples e linear, bem “arte da memória”, que nos faz pensar, incontestavelmente, nos *Anos reveladores* de Depardon. Frampton e Depardon fundam, através de seus filmes, uma memória que é a história de suas vidas fotográficas. Mas claro que as coisas estão longe de se limitar a essa primeira descrição.

Assim, surge a primeira deformação relativa a esse esquema demasiado simples: as 13 fotografias são mostradas *consumindo-se* uma a uma, em tempo real, sobre uma placa elétrica aquecida. A duração de cada plano-sequência é determinada pelo tempo necessário para que a foto, de início intacta, escureça progressivamente de dentro para fora (e de baixo para cima), contorcendo-se e reduzindo-se a um pedaço de papel carbonizado, tornando indecifrável qualquer representação. Auto-de-fé iconoclasta e fascinante experiência do tempo. O efeito psíquico produzido pela visão contínua dessa consumação literal e simbólica é intenso, como se sentíssemos ao vivo, profundamente, fisicamente, essa carbonização de imagens-memória, essa redução dos fragmentos de uma vida que termina em cinzas. Vemos o irremediável concretizar-se diante de nossos olhos. Imagens que queimam, certamente sinal de um gesto radical: o da destruição e do desaparecimento de tudo, mesmo da recordação e do passado; o da ferida e do sofrimento (pensamos nos três filmes de Frank, marcados igualmente por um sentimento de perda irreparável). Mas aqui esse sofrimento “nostálgico” é apresentado sem qualquer *pathos*. O próprio Frampton insiste nisso, ao lembrar, acerca do título do filme, que

em grego, a palavra *nostalgia* significa ‘as feridas do retorno’. A nostalgia não é uma emoção que cultivamos mas que sofremos. Quando Ulisses – reparem, Varda não está longe – volta para casa, a nostalgia são os golpes que ele leva e não os pequenos prazeres colhidos na viagem. No meu filme, há uma revisão de certo número de golpes que levei durante os anos em que fui fotógrafo em Nova York.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> FRAMPTON, Hollis. “Interview by Scott MacDonald”, in *Film Culture* n. 67-69, 1970, p. 158-180.



A foto como golpe, a queimadura como cicatriz: um é o exato prolongamento do outro. Queimar uma foto não passa de uma perpetuação do próprio processo fotográfico: a foto nada mais é que uma superfície sensível (como uma alma) queimada pela luz que a atinge; aqui, ela é corroída do interior pela mesma coisa que a fez nascer: a luz e o tempo.

Por outro lado, há uma outra operação importante proposta pelo dispositivo de *Nostalgia*, aproximando-o, desta vez, não dos filmes de Frank ou de Varda, mas do de Chris Marker: a relação que se instaura entre as imagens e a narração. Percebe-se, no decorrer da visão-escuta do filme, que existe uma defasagem de uma unidade fazendo com que o texto que se ouve num dado momento não corresponda à imagem que se vê na tela, mas justamente à imagem seguinte que só virá depois, quando essa narração tiver terminado (e a narração relativa à imagem posterior tiver começado). Essa defasagem sistemática implica, no conjunto do filme, que não se ouça a narração correspondente a primeira foto e que não se veja a última das 13 imagens descritas, ou seja, que se trata de fato de uma série de 14 unidades, das quais uma é sempre (parcialmente) ausente, seja no início, pelo texto, seja no final, pela foto; e, logo, também sempre (parcialmente) presente, pois se tem a foto (sem o texto) da primeira e o texto (sem a foto) da última. Tal defasagem consiste, obviamente, numa maquinaria de distanciamento, que lembra a distância típica de Marker, com sua inteligência irônica e seu senso refinado do jogo, mas aqui num modo mais “estrutural” e menos “humanista”.

Desse ponto de vista, aliás, Frampton revela-se infinitamente perverso. Pois se deve observar essa narração defasada bem de perto para se dar conta de suas ambiguidades extremamente calculadas. O próprio texto que é dito encontra-se recheado de meias-verdades e absolutas mentiras, de afirmações duvidosas e armadilhas sutis, de manipulações de todos os gêneros e total ficção. A autobiografia que se oferece é apreendida através de uma grande brincadeira de esconde-esconde com a realidade. Seria tedioso fazer o inventário de todos os gestos de manipulação e desvio em ação nessas palavras. Alguns são facilmente identificáveis: por exemplo, não é a voz de Hollis Frampton que ouvimos fazendo o relato autobiográfico, mas a de seu amigo Michael Snow. Onde a graça da décima primeira sequência, justamente dedicada a Snow (“*If you look closely, you can see Michael Snow himself, on the left, by transmission, and my camera, on the right, by reflection... I believe that Snow was*”

*pleased with the photograph itself, as I was*”). Além disso, há uma grande circulação de datas, deliberadamente fictícias (sequências 6, 10 e 12, por exemplo); ou ainda as evidentes provocações (a sequência 9 mostra a foto de dois banheiros, enquanto a narração a “interpreta” como “a imitação de uma crucificação da Renascença!”). É claro que um dos primeiros efeitos dessas manipulações resulta em jogar uma dúvida generalizada sobre todo o projeto de Frampton. Abalado pelas suspeitas, ele sobrevive, contudo, pois há também verdades evidentes e constatações incontestáveis. Indiscernibilidade geral. Logo, com essa autobiografia semi-fictícia, semi-autêntica, boiamos na incerteza e na interrogação praticamente a cada frase ou a cada imagem. E isso produz, finalmente, *um efeito de verdade pela ficção*. O cúmulo é aliás atingido com a última sequência (aquela em que a imagem não será mostrada, como a foto do Jardim de Inverno em *A câmara clara* de Roland Barthes), na qual Frampton dá livre curso, de início, à mentira negativa pura e simples (“*I must confess that I have largely given up still photography*”, quando na verdade ele nunca abandonou a prática fotográfica); em seguida, à ficção, à citação, à paródia e ao humor: ele inventa – será mesmo? – toda a história de uma fotografia “arruinada” pelo sujeito ter sido coberto por um caminhão no momento de tirá-la, mas na qual ele teria descoberto, mais tarde, no laboratório, a partir de ampliações sucessivas – viva *Blow up!* –, “alguma coisa” (“*something*”) que se refletia no retrovisor do caminhão, o qual refletia um reflexo numa vitrine (!), um “pequeno detalhe” que o grão do filme tornava apenas reconhecível, mas que o encheu de tamanho medo, de um pavor insuportável, “*that I think I shall never dare to make another photograph again*”. E *Nostalgia* termina com essas palavras, a propósito de uma imagem invisível, logo mental, *a última imagem* de uma autobiografia maior que a vida, por sua falsidade perversa: “*Here it is! Look at it! Do you see what I see?*”. A verdade da autobiografia framptoniana reside no próprio ato dos desvios parciais e das semi-falsificações.

Como não pensar, diante desse dispositivo, e para concluir com uma última referência a Freud que faz praticamente a síntese de tudo que se atravessou até aqui, no famoso conceito de *lembrança-tela*, desenvolvido juntamente com *A interpretação dos sonhos* (1899)<sup>36</sup>, que ilustra um mecanismo psíquico bastante semelhante ao trabalho do

---

<sup>36</sup> Cf. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

sonho, fazendo agir ao mesmo tempo a memória, o deslocamento e o recalque. O que seria a lembrança-tela? A exposição de uma memória deslocada, uma imagem substituída aparentemente simples e evidente, claramente ali, mas em lugar de uma outra, ausente, encoberta, recalcada. É preciso saber atravessar a tela, como o analista, para tentar acessar a imagem original, o negativo original. Aliás, em sua tipologia das lembranças-tela, Freud distingue “as lembranças-tela positivas e as lembranças-tela negativas, cujo conteúdo encontra-se em oposição ao conteúdo reprimido”.<sup>37</sup> Dupla face, jogo de um pelo outro. É preciso saber erguer o véu que oculta, abandonar o olho, sempre demasiado cego, para acessar o canal abstrato da memória. “As fotos são lembranças que trazemos ao plano exato de separação entre o olho e a memória”.<sup>38</sup>

Quanto à foto? Não se deve acreditar (demais) naquilo que se vê. É preciso saber não ver aquilo que se mostra (e que se oculta). É preciso saber ver além, ao lado, através. É preciso buscar o negativo no positivo e a imagem latente no fundo do negativo. É preciso ir da consciência da imagem à inconsciência do pensamento. É preciso trilhar, uma vez mais, o trajeto que o aparelho psíquico-fotográfico faz, sem fim, do olho à memória, das aparências ao irrepresentável. É preciso atravessar as camadas, os estratos, como o arqueólogo. Uma foto nada mais é que uma superfície. Ela não tem profundidade, mas possui uma fantástica espessura. Uma foto esconde sempre (pelo menos) uma outra, embaixo dela, atrás dela, em torno dela. Questão de tela. Aí começa a ficção em que consiste toda autobiografia.

(Ensaio inédito em francês e em português,  
publicado apenas parcialmente em inglês  
in PETRO, Patrice (ed.) *Fugitive Images: from Photography to Video*.  
Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 152-172.  
Traduzido do original em francês por Cristian Borges)

<sup>37</sup> FREUD, Sigmund. *Introduction à la Psychanalyse*. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>38</sup> GUERRESCHI, Jean. “Territoire psychique, territoire photographique”, in *Les Cahiers de la photographie* n. 4 (*Le Territoire*), 1984, p. 73.

### **Philippe Dubois**

Professor da Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle, dedica-se a estudos no campo da estética da imagem e da figura, havendo publicado no Brasil *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993) e *Cinema, Vídeo, Godard* (2004).

### **Referências Bibliográficas**

BELLOUR, Raymond. “Autoportraits”, in *Communications* n. 48, Paris: Seuil, 1988, p. 327-387.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia” (1931) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935). In *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasilense, 1994.

BRUSS, Elizabeth. “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film”. In OLNEY, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FRAMPTON, Hollis. “Interview by Scott MacDonald”, in *Film Culture* n. 67-69, 1970, p. 158-180.

FRANK, Robert. *Robert Frank*, Photopoche n. 10, Paris: CNP, 1983.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. *O delírio e os sonhos na ‘Gradiva’ de W. Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *L’Homme aux rats*. Paris: PUF, 1974.

\_\_\_\_\_. *Introduction à la Psychanalyse*. Paris: Payot/ PBP, 1973.

\_\_\_\_\_. “Sur les souvenirs-écrans”. In *Névrose, psychose et perversion*. Paris: PUF, 1973, p. 113-132.

\_\_\_\_\_. *O Mal-estar na civilização*. In *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GUERRESCHI, Jean. “Territoire psychique, territoire photographique”, in *Les Cahiers de la photographie* n. 4 (*Le Territoire*), 1984, p. 64-74.

GUIBERT, Hervé. *L’Image fantôme*. Paris: Éd. de Minuit, 1981.

LEJEUNE, Philippe. “Cinéma et autobiographie: problème de vocabulaire”, in *Revue belge du Cinéma* n. 19, 1987.

\_\_\_\_\_. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.

\_\_\_\_\_. *Je est un autre*. Paris: Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_. *Le Pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.

MARKER, Chris. *Commentaires II*. Paris: Seuil, 1967.

VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.

YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Unicamp, 2007.