

A fotografia como alegoria do outro.

Rafael Pagatini

Mestrando em Poéticas Visuais pelo PPGAV – UFRGS e Bacharel em Artes Visuais pela mesma instituição (2009), realizou intercâmbio de estudos na Universidade do Porto, Portugal (2008). Foi premiado no V Prêmio Açorianos de Artes Plásticas nas categorias: Troféu RBS, Prêmio Especial de Incentivo, Artista Revelação e Destaque em Gravura. Recebeu o primeiro prêmio do concurso Ibema Gravura, Curitiba, PR (2011). Trabalha principalmente criando cruzamentos entre fotografia, vídeo e gravura.

Resumo. A percepção do tempo-espaço tem sofrido profundas transformações na atualidade e tem influenciado o desenvolvimento de uma cultura da memória. A utilização da fotografia nesse contexto tem se propagado cada vez mais, por ela carregar em seu interior a relação entre perda e permanência como seu principal paradigma. O presente estudo investiga a contribuição da fotografia como ferramenta de significação do mundo contemporâneo. Assim, conceitos como *fotograficidade* e alegoria são discutidos como uma reflexão sobre a especificidade do meio fotográfico.

Palavras-chave. tempo, memória, fotografia, alegoria.

Photography as an allegory of the other.

Abstract. The current perception of time-space has undergone profound transformations and has influenced the development of a culture based on memory. The use of photography in this context has spread increasingly, for it carries in itself the paradigmatic relationship between loss and permanence. This study investigates the contribution of photography as a tool of signification in the contemporary world. Therefore, concepts such as *photographicity* and allegory are discussed as a reflection about the specificity of the photographic medium.

Keywords. time, memory, photography, allegory.



A arte contemporânea aproxima cada vez mais as questões artísticas, estéticas e conceituais aos meandros do cotidiano. Expandindo as fronteiras do percebido como arte, ela se insere em questões políticas, econômicas e midiáticas, possibilitando não só uma contemplação das obras apresentadas, mas também uma verdadeira reflexão do estar e do ressignificar do mundo. Em uma época em que as tecnologias da informação aumentam a percepção da velocidade do tempo e eliminam as barreiras geográficas entre países, o tempo, o espaço e a memória tornam-se questões nucleares da produção artística.

Espaço, Tempo e Memória.

A percepção e a fruição que se tem do tempo-espaço no mundo contemporâneo são fortemente determinadas pela globalização. Em *Condição Pós-Moderna*, David Harvey apresenta-nos um panorama das transformações culturais, políticas e econômicas que, segundo o autor, produziram a compressão do tempo-espaço na sociedade das décadas de 70 e 80, como em um “mergulho no turbilhão da efemeridade” (HARVEY, 2010, p. 263). Essas circunstâncias desenvolveram-se em torno do homem contemporâneo que, movido por um novo movimento na ordem financeira, observa mudanças efetivas em suas ações cotidianas e na “capacidade de lidar com as realidades que se revelam à nossa volta” (HARVEY, 2010 p. 275).

As práticas sociais são direcionadas pelas conexões entre indivíduos no desenrolar da vida diária numa sociedade. Esses cruzamentos são o motor que promove representações comuns da organização do espaço e do tempo, ao definir as relações entre a comunidade. Harvey chama a atenção para o fato de, na chamada pós-modernidade, ocorrer uma crise da experiência do espaço e do movimento. Esse fato, segundo o autor, é fruto de uma mudança substancial na representação das categorias do tempo e do espaço na estrutura social como um todo.

Assim, mudanças flagrantes, como a valorização da memória, tornaram-se uma das preocupações nucleares na atualidade, na qual há um novo paradigma que contrasta com a importância dada ao futuro na modernidade. Desta forma, notamos que, nas imbricações entre tempo e espaço, floresce a história como um novo entendimento sobre o processo de internacionalização da economia. Desde os anos 60 surgem novas pesquisas que investigam a possibilidade de alternativas para o desenvolvimento de novas narrativas, não limitadas à historiografia tradicional, mas chamando a atenção para as minorias e para os excluídos sociais.

As tecnologias da informação possibilitaram o barateamento das relações e ligações entre espaços geográficos distantes, criando um mundo totalmente



conectado e vigiado. Nesta aldeia global, tempo e espaço desaparecem como dimensão de pensamento e de ação humana. As facilidades do transporte aniquilam a consciência das distâncias do globo, e o capital, como os produtos, giram ao redor do mundo. Assistimos à proliferação de empresas transnacionais que não possuem seu capital centralizado em nenhum país, mas em uma rede global.

Esses fatos contrastam com a valorização dada à memória coletiva e individual que começou a ganhar cada vez mais força na contemporaneidade, trazendo questões complexas, como o limiar entre o desenvolvimento de uma memória *fetichizada*, que faz parte do jogo econômico, e a memória como um gesto de resistência e descompasso à globalização e a uma vida nômade e sem raízes, estabelecendo um movimento cultural que permite criar a sensação de pertencimento a um determinado grupo. Enquanto na modernidade o tempo era analisado como flecha que indicava uma única direção, na atualidade, esse vetor ganhou uma forma curva em que constantemente voltamos ao passado. Essas são questões que afirmam a importância da cultura da memória como prática recorrente em uma economia globalizada.

O sociólogo alemão Andreas Huyssen analisa como esse revisionismo da memória teve, na imagem do Holocausto, um dos seus elementos latentes mais fortes. Várias manifestações ocorridas nos anos 80 e 90, como uma série de eventos internacionais lembrando desde a ascensão de Hitler ao poder até o desembarque das tropas aliadas na Normandia, foram incorporados ao pensamento cultural. Temas que são recorrentes até hoje, e que podem ser observados em filmes como *O Pianista* de 2002, *A queda! As últimas horas de Hitler* de 2004, e o mais recente *Bastardos Inglórios* de 2009.

A memória do Holocausto legou-nos um lado traumático da cultura da memória, como observamos desde as reflexões de Theodor Adorno, que traz a preocupação de como pensar ou produzir cultura no interior de um mundo e de um sistema cultural que produz ou que permite a industrialização da morte. Huyssen, por sua vez, critica a retomada das preocupações com o Holocausto como memória de valores incertos e relativos, e afirma que mais do que recordar deveríamos tomar esse evento como:

Uma prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada. (HUYSEN, 2000, p. 13).



Da mesma forma, a consciência da necessidade de uma memória nacional após o *apartheid* na África do Sul e das ditaduras militares na América do Sul, ressuscita os fantasmas dos seus presos e desaparecidos políticos. No Brasil, até o momento, ainda existe um grande conflito para a abertura dos arquivos do período da ditadura militar e a consequente punição de responsáveis por atos contra os direitos humanos. Questões como a identificação desses agentes ainda causa polêmica e perpassam assuntos como responsabilidade e justiça coletiva.

Um ponto importante que Andreas Huyssen levanta é que, mesmo que exista um movimento global de preocupação com a memória, as práticas memorialísticas ainda se dão localmente, como as já apontadas preocupações com fatos traumáticos da cultura, desde o nazismo na Alemanha às ditaduras militares na América do Sul. Assim, uma questão que aflora é a análise desses movimentos como reação à atual globalização da economia. O rememorar se instaura como contraposição aos ditames do processo mercadológico, o qual analisa fatos e eventos históricos como meras moedas de troca e fluxo de capital. A preocupação desses movimentos que voltam seu olhar para fatos históricos nacionais do passado é a consciência de que os traumas históricos não podem ser apagados pelas leis do esquecimento, como a anistia, mas que a aflição com a memória é uma forma de pensar as raízes nacionais e individuais.

Mas, se ao mesmo tempo o passado nunca esteve tão presente, a sombra do esquecimento nunca foi tão forte. Será que lembramos pelo medo de esquecer, ou esquecemos para lembrar? É curioso que numa época em que as mídias da informação tenham desenvolvido um sistema tão poderoso de armazenamento de dados a sobrecarga informacional tenha criado o medo da perda da memória. Essa acumulação de dados em arquivos digitais, que nem temos conhecimento se conseguirão perdurar para a posteridade, traz um problema essencial para a sociedade: a memória tem estreita ligação com o esquecimento, pois não podemos lembrar de tudo. Ademais, ela sempre está sujeita a transformações, ficcionalizações, e seu tempo não é linear, mas curvo, enevoado e dependente de uma relação entre o individual e o coletivo. Talvez seja por essa reflexão que a contemporaneidade possa ser definida como o tempo da memória, e uma das suas maiores preocupações é achar um ponto comum entre os fragmentos de uma sociedade dividida, como afirma Huyssen:

A minha hipótese aqui é que nós tentamos combater este medo e o perigo do esquecimento com estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada. O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo



caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. (HUYSEN, 2000, p. 20).

No livro *De dentro para fora: A memória do local no mundo global*, Sylvia Werneck apresenta como os artistas brasileiros José Rufino, Brígida Baltar, Marcone Moreira e Divino Sobral desenvolvem, em suas poéticas, questões relacionadas à memória pessoal, como um contraponto ao movimento de homogeneização da globalização. Desde o início de sua abordagem, Sylvia afirma a dificuldade em “imaginar uma área em que se travam as relações humanas que não tenha sido afetada de modo contundente e definitivo pela globalização” (WERNECK, 2011, p. 11). O fenômeno é visto pela autora como um movimento sem precedentes que envolve todas as economias mundiais e penetra na nossa própria relação com o mundo.

A arte sofre profunda influência desse processo, e podemos notar esse fato em exposições que tratam da diluição das fronteiras entre países, da subtração da identidade e de questões ligadas à geopolítica. O que Sylvia propõe, em seu livro, é observar como as experiências pessoais ligadas à memória dos locais de origem do artista criam um vínculo com questões globais. Através da imaginação da casa como objeto artístico, no caso de Brígida Baltar, ou do desenho em cartas antigas endereçadas a um parente próximo, do artista José Rufino, esses artistas priorizam relações com a materialidade do mundo, partindo do seu íntimo de fatos ou momentos que remetem às suas vivências subjetivas, mas que encontram uma relação com o outro.

Além disso, esses artistas criam a sensação de pertencimento a um determinado local, desenvolvendo a noção de memória desses espaços em suas poéticas. Priorizam também estratégias de trabalho que voltam seu olhar para as estruturas de constituição do próprio local de origem, de lugares que tenham uma relação com a história pessoal do artista, um espírito de comunidade que, ao mesmo tempo, provoque a consciência da individualidade.

Nesse mundo amalgamado e de certa forma “pasteurizado” à força da pressão geral pela uniformização de valores, comportamentos e emoções, é quase inevitável que surjam propostas de reafirmação da individualidade e localidade que se entrincheiram como “focos de resistência”. (WERNECK, 2011, p. 21).

A globalização estimula, pelo menos em tese, a consciência do outro e promove a relação com o multiculturalismo, no qual pessoas de diferentes pensamentos podem conviver em harmonia e respeito. Contudo, como afirma Werneck (2011, p. 88), “em última instância, o que a globalização propõe é que,



a partir da absorção de valores globais, o indivíduo oriente sua conduta e valores pessoais”. A autora defende que a constituição de um pensamento que nos ligue à sensação de pertencimento e origem das coisas está associada ao movimento oposto, no qual, a partir de valores locais e de suas ligações com o global, seja desenvolvida a noção de identidade. Não como um local apartado, fixo, puro, mas um espaço de articulação e constante devir. É desta forma que artistas pensam a memória individual como elemento conceitual em sua produção, e criam a partir do seu microcosmo, um modo de se ligar ao outro.

Trata-se, enfim, de chamar a atenção para a tomada de consciência sobre a origem das coisas sem a qual perdemos o fio que nos liga ao mundo. Fio este que se forma umbilicalmente de dentro para fora. (WERNECK, 2011, p. 102).

Assim, a arte parece se voltar para a memória como um instrumento de reflexão sobre o passado para, dessa forma, pensar o futuro e criar o presente, a partir de uma consciência crítica. Produzir tempo é próprio da obra de arte, como forma de significação, em que o vivido não é o tempo da imagem, mas o tempo da imaginação. Toda vez que vemos uma obra temos um sentimento de duração do tempo em que a memória é utilizada como meio de significação em uma dialética constante entre presente e passado. Uma das linguagens que parece conter os elementos mais específicos para a constituição das poéticas relacionadas à memória é a fotografia.

A Fotografia e o olhar alegórico.

Se a memória se apresenta como um dos elementos nucleares do pensamento contemporâneo, é na fotografia que ela encarna a sua potência mais forte nas artes visuais. Huyssen (2000, p. 20) afirma que a “difusão das práticas de memória [...] geralmente [usam] [...] a fotografia como suporte”. Desde os anos 60 assistimos com mais intensidade a proliferação de usos da fotografia no universo da arte. Acompanhando as transformações e rupturas presentes no pensamento artístico, a fotografia apresenta-se como meio largamente utilizado pelas possibilidades de aglutinar vastas significações e reflexões na poética do artista. Walter Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*, já afirmava que a especificidade do fotográfico era alargar o campo da arte, por trazer particularidades que até então não eram encontradas nos meios artísticos tradicionais. Mas quais são as condições de sua produção, porque a imagem fotográfica sempre traz um passado latente, como a memória de algo que passou? Para pensarmos mais profundamente sobre a utilização da fotografia, a pergunta que ecoa, tal como apontou o esteta francês François Soulages, é: O que caracteriza a fotografia?



A aparência da imagem decorrente do ato fotográfico sempre é misteriosa, e sua forma nunca encarna a essência do objeto (O) representado, mas um outro (x), como Soulages nos apresenta na formulação $O = x$. Sempre existe um fluxo permanente de sentidos entre a fotografia e seu referente. Dessa forma, não conseguimos reconhecer a singularidade da imagem fotográfica no objeto, da mesma maneira que o sujeito (S) que tira a foto também não se oferece à investigação da especificidade fotográfica, pois na fotografia não conseguimos reconhecer integralmente o sujeito, $S = x$, sua aparência é anônima, sendo um desdobramento de personalidades, um emaranhado de outros presentes em seu interior que não se fazem reconhecer pela sua forma exterior. Assim, objeto fotografado e sujeito que fotografa são formas muito particulares de espaço e tempo para que possamos analisar a especificidade do meio fotográfico e perceber melhor como se estrutura esse meio. A semântica da fotografia mais se caracteriza com a heteronímia, em que vemos uma multiplicidade de autores fictícios em um mesmo autor com diferentes personalidades, como nos afirma os versos de Fernando Pessoa (s/d, p. 93):

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo.

Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Enlevam-se ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me ponta tradições de alma a uma carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Assim, talvez os processos de constituição da fotografia possam ser o início do desvelar de sua especificidade. Soulages desenvolve o conceito de *fotograficidade* como uma forma de introduzirmos o problema, conceito que tenta aproximar o fenômeno fotográfico com a ideia de fotografia. Um dos processos decorrentes do ato fotográfico é que, a partir do momento em que o disparador é ativado, ocorre um processo sem volta, a luz inscreve-se no negativo, no caso da fotografia analógica, ou se transforma em padrão de luz que é decomposto em uma série de valores de pixels, na câmera digital, mas, tanto numa como noutra, a noção de irreversibilidade do momento é essencial à condição do confronto do sujeito com o objeto e do ato fotográfico de exposição e impregnação da luz. Após esse processo, temos o negativo em mãos, e sua reverberação inacabável, a imagem que, a partir desse momento, torna-se passível de ser multiplicada nos variados e distintos suportes, além das infinitas possibilidades de alteração



do próprio negativo durante os processos de revelação, ou como os processos digitais em que a imagem é ainda mais facilmente suscetível a manipulações. Assim, dois elementos centrais se articulam: o irreversível e o inacabável, sendo esta articulação o que se denomina *fotograficidade*.

A fotografia como irreversível é a consciência da perda do instante, do fotografado, da impossibilidade da volta, do fluxo perpétuo do tempo, o mergulho no rio de Heráclito que nunca será o mesmo pelo movimento perpétuo de suas águas, tal como nós também não seremos os mesmos quando nos banharmos pela segunda vez no rio. Não entramos duas vezes no mesmo rio, como não tocamos duas vezes nenhuma matéria, pois o mundo está em constante devir, em curso, troca, mobilidade. Desta forma, a fotografia é o que permanece desse torvelinho do tempo, mas que apenas conseguimos observar como luto, ruína que se reconstrói infinitamente diferente em cada olhar e em cada observador, uma combinação de sensações diversas em apenas uma impressão. Nunca voltaremos ao momento no qual nos encontramos, simplesmente porque sempre voltamos para o passado com outros olhos. Mas, se nosso olhar é sempre difuso, em determinados momentos somos surpreendidos por nossos sentimentos. Quando olhamos uma imagem que nos faz lembrar de instantes passados e retornamos mentalmente, sentimos uma doce melancolia, e nosso espírito é induzido a vagar solitário, velado pelo desejo indelével do reencontro.

Mas, se a fotografia possui esse irreversível como uma luta contra o fluxo do tempo, ela também nos apresenta o inacabável. Aqui, o eterno retorno nietzsheano apresenta-nos uma outra face: a da diferença. Sua forma não está na memória como no irreversível, mas no esquecimento. Partindo de um mesmo negativo, ou sequência de *pixels*, podemos criar infinitas possibilidades fotográficas distintas, desde as suas mais simples possibilidades de manipulação até o próprio suporte onde a forma fotográfica é utilizada. Pensemos numa projeção de luz da imagem em um projetor *datasbow*, nas infinitas possibilidades de impressão, nas milhares de possibilidades de revelação, ampliação em grande ou em pequeno formato. A fotografia tem inacabáveis maneiras de apresentar-se, de utilizar o suporte, de hibridizar-se com outros meios. Contudo, cada uma dessas imagens torna-se uma outra coisa e escoia aos poucos a memória do irreversível. O inacabável, assim, é o abandono e a volta ao referente.

Assim, se a fotografia se caracteriza por essa relação entre irreversível e inacabável, podemos desenvolver outra relação, ao pensarmos a fotografia como alegoria. Em *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin analisa



a diferenciação entre símbolo e alegoria. Essa distinção é de grande valia para pensarmos como esses signos descrevem duas relações antagônicas com a história, e, como tal, nossa relação com a memória, ficção e o poder de intervenção na realidade. Enquanto o símbolo faz referência a uma totalidade imutável, a alegoria traz, em sua estrutura, a contraposição entre a forma e seu referente. Por isso, a essência do símbolo seria a ausência de contradições por sua autolimitação, que direciona sempre o sentido para se adaptar à sua forma que sempre é imediata, rígida, austera, inexpressiva e absoluta, como na sua relação com o tempo: “A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante” (BENJAMIN, 1984, p. 187). Desta maneira, o símbolo repousa no sagrado, na temporalidade da regra, na salvação humana. A imagem simbólica é a conservação do tempo divino.

No entanto, existe, no modo de expressão da alegoria, a referência a um processo de substituição, “a escrita que significa o seu outro” (KOTHE, 1976, p. 29). Nela, temos o discurso por trás do trabalho, a materialização do conteúdo reflexivo da obra. Sua temporalidade caracteriza-se pela “calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e sua Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa” (BENJAMIN, 1984, p. 187). Sua forma é a morte da unidade, a multiplicidade da significação, o profano, o enigma, o mistério, a ambiguidade, pois ela sempre faz referência ao outro que não está presente, “não existindo um sentido único para as coisas, a linguagem assume um caráter lúdico e é jogo, invenção de sentidos passageiros” (BENJAMIN, 1984, p. 187). Ela é fragmentação do mundo, da história e, como tal, possibilita a consciência crítica e a negação da própria realidade histórica. Sua temporalidade é externa à existência humana, um abismo assombroso movido pela dialética entre o fenômeno artístico e o movimento da história natural da sua significação. Desta forma, Benjamin (1984, p. 188) usa a imagem da caveira para representar a alegoria:

E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.

No entanto, existe na alegoria uma contradição fundamental, pois ao fazer referência a algo que está distante, pode, ao mesmo tempo, significar qualquer coisa e isso equivaleria à possibilidade de desvalorização completa do



seu significado. Assim, a alegoria é analisada por Benjamin (1984, p. 197) “da mesma forma que a escrita sagrada”, para que, dessa forma, ela seja indissociável do exame rigoroso de seus códigos, em que permanece a austeridade da sua linguagem, e assim promova o esplendor de suas significações. Sua forma traria uma relação dialética entre o sagrado de sua convenção como intenção teológica e a expressão artística como seu conteúdo latente, profano. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino” (BENJAMIN, 1984, p. 198). Assim, o alegórico traz, em seu interior, o simbólico como deformação, “transcendendo-o” (KOTHE, 1976, p. 35), pois sua escrita possui a força de fixar uma forma que desenvolva “imagens sempre novas e surpreendentes” (BENJAMIN, 1984, p. 205), como a história que se faz presente, como derrota diante do fluxo do tempo que nos traz os cacos de um passado glorioso, como rememoração de uma perda. A ruína apresenta-se como degradação daquilo que *foi*, mas ao mesmo tempo como um acúmulo de fragmentos que constituem algo novo, que direciona o olhar para a presentificação do outro, seu passado ignorado e seu futuro ainda incerto, gerado a partir da combinação desses elementos. Como a alegoria sempre faz referência ao outro, sua história é um fluxo perpétuo do despertar para algo adormecido. Assim, “as alegorias são no reino do pensamento o que são as ruínas no reino das coisas.” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

André Rouillé, estudioso francês da fotografia, afirma que o fotográfico tem contribuído para a afirmação da alegoria na arte contemporânea. Segundo o pesquisador, o alegórico promove uma rica passagem do processo discursivo para a imagem. Sua estrutura relaciona-se com a própria formação do processo de lembrar, como o exposto anteriormente, em que elementos, como a fragmentação e a ficção, fazem-se presentes. A produção alegórica associa-se à restauração de uma nova significação das imagens, e para ilustrar essa relação, Rouillé cria uma analogia com o palimpsesto, prática utilizada na idade média, na qual os textos de pergaminhos eram apagados para serem reutilizados. Como nesse processo, na alegorização ocorre uma apropriação da imagem como forma de promover sua interpretação no processo em que se busca um sentido oculto unificador da obra.

Passa-se da figura retórica da impressão (isto é, do parecido, do mesmo, da repetição mecânica, do unívoco, do verdadeiro) para a figura da alegoria que, ao contrário, é duplidade, ambiguidade, diferença, ficção. (ROUILLÉ, 2009, p. 383).

O alegórico possibilita refletir sobre o caráter efêmero das coisas e transforma o movimento imposto pela modernidade, dos discursos globalizantes



e exclusivos, seja dos movimentos artísticos, seja do pensamento sobre arte. Desta forma, como a memória que se liga à consciência do tempo-espaço em que está inserida, o olhar alegórico fixa-se ao contexto em que se faz presente. Sua estrutura entra em acordo com o movimento descrito anteriormente de memória pulsante que não se subtrai perante o movimento de homogeneização da economia, mas parte do singular, como Rouillé (2009, p. 383) afirma ser o movimento do alegórico, da “passagem do particular para o universal”.

A partir dessa reflexão, podemos afirmar que a fotografia é utilizada como um instrumento que permite refletir sobre a significação do tempo-espaço na atualidade. E nos traz questões como: *Que espaço ocupo nesse mundo?* Espaço permeado pela angústia da perda cada vez maior de uma união com outros membros dessa sociedade, que se inclina para a fragmentação e para a efemeridade. Assim, temas tão recorrentes atualmente no universo da arte, como a memória, indicam-nos essa preocupação, bem como eles são tratados. Recorre-se a uma tentativa de estender o tempo da obra para além do mero objeto, utilizando o imaginário pessoal como memória vivida.

A contribuição de François Soulages é de grande valia para, a partir de seus pensamentos sobre o irreversível e o inacabável na fotografia, conseguirmos identificar a maneira particular de produção do fotográfico, e como isso tem estreita relação com a memória ativa de que nos fala Andreas Huyssen. Assim, o conceito de fotograficidade oferece-nos a possibilidade de ponderar a fotografia como arte alegórica, tal como nos legou Benjamin, que demonstra como esse *outro*, ao qual ela faz referência, é a possibilidade da constante resignificação do passado e a criação de uma história aberta. Como em seu famoso texto *O narrador*, em que Benjamin, nas palavras de Katia Canton (2009, p. 27), chama-nos atenção para “uma narração feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória”. É sob essa ótica que a fotografia deve ser analisada, como a potência latente de criar algo novo a partir da perda, e, dessa maneira, mais do que pensarmos em uma reflexão sobre o fotográfico será possível refletir sobre o fenômeno artístico e a sua potência de comungar a realidade social, política e cultural no desabrochar desse novo milênio. Assim, poderemos compreender as palavras de Huyssen (2000, p. 37):

Insistir numa separação radical entre memória “real” e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua própria natureza. A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social.



Referências.

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p.
- CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea). 63 p.
- D´ANGELO, Martha. *Arte, política e educação em Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006. 118 p.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2010. 349 p.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2000. 116 p.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: F. Ales, 1976. 128 p.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, s/d. 445 p.
- ROUILLÉ, Andre. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. 337- 387 p.
- SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac São Paulo, 2010. 383 p.

