



As últimas imagens: lembrança familiar, trauma e fotografia.

The last images: family recollection, trauma, and photography

Eduardo Prado Cardoso

ORCID: 0000-0002-8050-334X

Universidade Católica Portuguesa, Portugal

Resumo

Através de um procedimento de partilha mnemônica com membros de uma família que sofreu um episódio de violência em 2007, o artigo explicita os índices comparativos possíveis entre o processo da lembrança traumática coletiva e o estudo fotográfico. Entre depoimentos e análises de imagens caseiras, ganha relevo o uso de ferramentas visuais para se decodificar processos evocados pelas "últimas imagens", tanto as perturbadoras quanto as de possível ressignificação.

Palavras-chave

Fotografia de família. Trauma. Memória. Violência urbana. Relatos pessoais.

Abstract

Through a mnemonic process engaging members of a family who went through an episode of violence in 2007, this article evinces comparative signs between the collective act of traumatic remembrance and the photographic study. Among the testimonies and analyses of homemade pictures, some visual tools stand out: those that might decode processes evoked by the "last images", either to disturb or to reframe the stories.

Keywords

Family photographs. Trauma. Memory. Urban violence. Personal accounts.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

A percepção de que memórias familiares compartilhadas entre irmãos, pais e filhos, ora transparecem distorções e subjetividades, ora alicerçam valores e crenças, apresentou-se a mim como objeto de estudo quando decidi confrontar minha própria experiência diante de um episódio de violência que minha família sofreu há mais de treze anos. No entanto, o ensaio que ser quer universalmente local deve expor suas contradições – a começar pela minha suposta falta de distanciamento do evento, do fenômeno, das personagens, das imagens. É precisamente esse teor paradoxal a emanar das fotografias (ponto de vista que está dentro, mas continua fora; revive o retratado sem vida) e também das memórias traumáticas (lembranças de sofrimento imutável a clamar por decisões diferentes) que pretendo explorar através de uma honesta relação familiar com o estudo de caso, problematizando também o mote da impossibilidade do distanciamento. De que vale a investigação de imagens se ela não se força a modificar as percepções para além do indivíduo? A experiência coletiva de apreender afetos, trocar memórias através de análise, promover um câmbio de imagens que traduzem emoções e visões de mundo, foi possível ao conversar com meus pais e irmãos sobre o que eles viveram. Falaram em detalhes e pela primeira vez. Rememoraram fatos e percepções, sentimentos e sonhos. Ao dar espaço para o lugar das imagens-outras, que não necessariamente se sobrepõem ao que vivi, fui recompensado com um efeito único e libertador: o da reconciliação. As imagens, sejam elas mentais ou fotográficas, capturam instantes que há anos apavoram ou mortificam a minha família. Elaborar sobre elas (não sou só eu a dizer) parece nos ter reconectado a um espaço e tempo perdidos que nos pertencem e serão sempre acalentados. Ao perceber o potencial coletivo desta empresa, mesmo no microcosmo de uma família, assombrei-me com as implicações do trabalho de memória histórica de um povo inteiro. É ao sair, portanto, de um experimento simultaneamente doloroso e rico, que valorizo ainda mais a investigação de reparação, a terapêutica, a social.

O método escolhido ofereceu espaço para o depoimento pessoal de quatro pessoas envolvidas no episódio de violência: Paulo, Irene, Júlia e Francisco, meus pais e irmãos, respectivamente. A partir das imagens ou percepções levantadas, procurei detectar similaridades e questões fílmicas ou visuais entre os testemunhos. Além disso, os coloquei em contato com duas fotografias da casa em que tudo ocorreu, e escutei o que sobressaía de memória relativa à casa e ao evento de violência. Queria notar se, ao rememorar o trauma, as imagens fotográficas eram complementos, confrontamentos, fatias de tempo, instantes perdidos ou outra possibilidade para aqueles que a conheceram, habitaram a casa. Há aí uma convergência temática, entre as “imagens-memórias” e as imagens fotográficas, que empresto de Siegfried Kracauer, cujo ensaio *Photography* (1993, tradução de Thomas Y. Levin) emprega o termo “última imagem” para se referir ao processo de fixação da memória de um indivíduo, afinal seria ela indício da perseverança daquilo que é inesquecível (KRACAUER, 1993, p. 426). Aqui, tomo a expressão como tais imagens inesquecíveis, mas também como metáfora da sobrevivência material. Após o crime-trauma, minha família deixou a casa para sempre e de maneira repentina. Isso ocasionou a perda de grande parte de objetos pessoais e do nosso arquivo fotográfico, imagético, familiar. As fotografias analisadas neste trabalho,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

portanto, são as últimas por estarem entre as poucas dezenas que resistiram ao apagamento da casa, graças ao trabalho de minha irmã Rafaela, a única a não presenciar o ataque. O resgate de significados proposto, como veremos, amplia a memória para muito além do evento perscrutado, já que as fotografias parecem se comportar como pontos de partida para lembranças que se espriam no tempo, e permitem alongamentos mnemônicos, digressões, e também trocas de afetos por vezes inesperadas. Ao complementar as palavras dos familiares com a experiência por eles extraída das fotos, investigo se os resquícios de memória são compatíveis com as imagens sobreviventes, e argumento que o trabalho se traduz, afinal, em um processo de despedida coletiva. Sem poder assegurar o impacto dele em meus familiares, noto as reações diante das conversas e os comentários cruzados, a construírem, espera-se, novos entendimentos acerca do trauma vivido. De algum modo, e em conjunto, enfrentamos a análise do evento através, essencialmente, de imagens – sejam elas construídas mentalmente ou através de uma câmera fotográfica. As histórias narradas constituem uma nova etapa do processo de rememoração do que vivemos, para muito além do episódio funesto, e aí se dá a importância do trabalho. Mais do que uma anotação de memórias, é perceptível o quanto da sua prática abriu novos campos de olhares aos envolvidos, internos e subjetivos, sobre os outros. Embora colhidos individualmente, os testemunhos foram compartilhados em outros momentos entre os familiares, o que estendeu conversas e refutou certezas tidas até então.

Se o ato de se despedir do episódio traumático envolve, ao mesmo tempo, aproximação e distanciamento dos elementos tão subjetivos que o perfazem, da mesma maneira a interpretação das fotografias, lado a lado com os depoimentos, exigiu dos entrevistados um exercício de contraposição das lembranças com a existência material, física, da imagem. Coloco em pauta tais diferenças, e eu mesmo sou obrigado a me despir das próprias convicções mentais a sustentarem o que vejo, por que vejo. Ao fazê-lo, debatarei sobre como o índice representativo fotográfico se mostra, mais uma vez, paradoxal: chaves de abertura para memórias vividas e experimentadas, até comprováveis, uma vez que partilhadas entre mais de uma pessoa, as fotos são também opacamente restritas, contingentes. As interpretações digressivas enfrentam, assim a realidade dura, fria, da existência das imagens, tal qual o trauma incute em nossa memória a marca da violência, ainda que ela, concretamente, não exista mais. As inter-relações a definirem memória (colocadas em vida pelas fotografias ou pelas histórias contadas) provarão ser de complexidade fascinante, e claramente não se encerram nesta etapa do processo que proponho. Que a “despedida”, então, indique portas abertas para o acesso esclarecido e humano ao passado de nossa família.

Correr, percorrer

Do interior da casa literalmente erigida pelos meus pais em fins dos anos 1990, no interior de Campinas, eu e meus irmãos nos lembramos especialmente do longo corredor onde brincávamos de esconder, encontrar, assustar. Muitas das referências dos jogos que inventávamos eram os filmes, especialmente os de terror. *Pânico* (Wes

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Craven, 1996) enchia as telas de sangue com perseguições dentro de casas norte-americanas. Na fita, jovens aterrorizados e igualmente excitados têm que escapar do assassino mascarado à moda d'O Grito (1893), de Munch. Nossas corridas eram divertidas por conta do espaço amplo do rancho em que a casa fora construída, ainda que de maneira tortuosa. Árvores, cercas, escadas, tudo parecia cenário perfeito ao *thriller* infantil da vida real. O isolamento absoluto da casa também lhe conferia certo status misterioso, propício às histórias de horror. Quando o "assassino" encontrava sua vítima, a "esfaqueava" e vencida o jogo, até que a perseguição alternasse as personagens. O entretenimento durava horas, agregávamos outras crianças, e os gritos ecoavam pelos campos e corredores. A violência explicitada nas televisões nada tinha de realista, e o sangue jorrado dava tintas humorísticas para espectadores ingênuos.

Foi em 2007, ano em que ingressei na faculdade de cinema, que os mesmos corredores de nossa infância foram escurecidos por lembranças de, essa sim, uma violenta perseguição. Na noite de 11 de agosto, véspera do Dia dos Pais, um grupo de jovens armados invadiu nossa casa. Queriam os carros. Meu pai, Paulo, resistiu, e eles dispararam contra meu irmão, Francisco. O que se seguiu foi uma correria pela casa, envolta por um desespero inominável. Os bandidos fugiram com os veículos e meus pais correram ao hospital com meu irmão baleado. Seguiram-se cirurgias, prisões e a saída definitiva de nosso rancho. As marcas nas costas de Francisco demonstram a fisicalidade tão crua do evento, qual seja a subjetividade com que descrevamos o que ocorreu. Pedi que meus familiares que viveram aquela noite contassem o que "vinha à cabeça" quando eu mencionava o assalto, e que percorressem os labirintos mentais para capturar o que lhes parecesse relevante, o que quisessem compartilhar. Atenho-me, aqui, às passagens mais elucidativas do que considero "imagens-memórias", e restritas mais ou menos ao espaço de tempo que foi o da noite de 11 de agosto de 2007. O preâmbulo "factual" é mero auxílio para o processo de ouvir as vítimas traduzirem os fatos, uma vez que, mesmo historicamente, é difícil situar o episódio traumático (BAER, 2002, p. 13). Faz-se necessário um ajuste do olhar para um momento ao mesmo tempo inacabado pela memória, mas ocorrido, verdadeiro. Encaro o testemunho como tal recurso ao mesmo tempo humano e técnico, de ampliar as percepções sobre a história. Abrindo o segmento de narrativas, Irene, minha mãe, 41 anos à época:

A primeira coisa que vem à cabeça é: milagre. Do Francisco não ter sequelas. Eu penso mais na consequência. Em segundo plano vêm outras coisas. Eu não consigo lembrar tanto da violência. Assistíamos *Criança Esperança* na sala, o dia seguinte era Dia dos Pais. O Paulo os viu entrando na chácara.

O que me remete a isso é o barulho do tiro. O estampido. E tudo que decorreu, na própria noite.

A visão da Júlia na cama, fazendo movimentos autistas, segurando os joelhos e balançando.

No momento em que acabou, pedido de socorro, ter que resolver as coisas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O medo de não conseguir socorro, de não chegar ao hospital.

Ali acabou a chácara. Não ter voltado para lá foi bom, talvez ficássemos com medo. A decisão foi muito difícil, temos rebarbas disso até hoje.

Olho para esse evento com distanciamento, entendendo que acontece com muita gente e não foi o pior. Ver o rosto do homem que atirou no Francisco, todo o processo... de um minuto para o outro estávamos sem casa, sem nada.

Nunca teríamos saído de lá se não fosse uma coisa tão forte.

As memórias afetivas são só as lembranças que ficaram para cada um. Podemos apenas saber o que os filhos expressam. (IRENE, 2020)

De maneira geral, Irene recorre a figuras fragmentadas da noite, com atenção especial ao som do tiro e à imagem da filha, Júlia, em desespero. No entanto, prevalece uma estrutura consequencial acerca do evento, ou seja, sua visão da noite acaba por antecipar muitos dos eventos que estavam por vir, nomeadamente a sobrevivência de Francisco. Nesse sentido, a decisão pelas palavras “segundo plano” não são casuais. Como em uma imagem, Irene prioriza aquilo que percebe como tendo maior relevância emocional e racional à sua trajetória. O teor do evento, ela expressa, perpassa a contingência e gera uma lição, uma de gratidão por existir, de poder contar a história. O que vem em segundo plano dá conta das minúcias do crime, as quais se dissipam diante de grandes sensações: o medo de não chegar ao hospital, a dor de confrontar o criminoso, o abalo em ter que deixar a casa.

Ao mesmo tempo, a vítima cita um “distanciamento” que nos interessa. Isso, pois pressupõe olhar para a situação de um ponto de vista mais amplo, que lhe permita o julgamento mais crítico, talvez universal, com contrapontos, pesos e contrapesos. Poderíamos, por exemplo, inventar o crime do ponto de vista dos perpetradores, o que os motivou e os levou à fatídica decisão de atentar contra a vida alheia. Por falta de mais informação, e por ter vivido em primeira pessoa, tal exercício de empatia se mostra bastante difícil, e é surpreendente notar o princípio de racionalidade da vítima. O recurso narrativo que norteia sua construção arquitetada rapidamente uma solução para a família ter deixado o local (algo que já planejavam, por ser o terreno muito isolado) e ainda por cima revê a quase-tragédia como tal, algo que poderia ter sido muito pior.

O segundo depoimento é o de Paulo, meu pai, 58 anos à época:

Era uma noite fria, víamos alguns filmes. Um deles era bem tenso, tinha a ver com família, invasão. Fui ao banheiro, e, quando olhei para a porteira, lembrei do filme. Sentí que estávamos expostos.

Então eu vi: quatro moleques pediam ajuda, diziam que o carro tinha quebrado. Eram desconhecidos e pediam que eu fosse lá fora. Enrolei sobre o telefone. Comecei a pensar em como sair da situação. Não tínhamos arma, telefone, defesa, ou jeito. Eles se aproximaram da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

janela, aumentaram o tom de voz e um se adiantou, como líder. Falei para a Irene que todos fossem para cima, enquanto eu os distraía. Mas o Francisco desgarrou e ficou ao meu lado. Também aumentei o tom. Quando percebi, um deles enfiou o braço esquerdo e pegou Francisco pelo pescoço. Caiu toda a máscara, e começou a ação, para valer. Levantou uma mão com um revólver, que eu consegui deter. Em uma queda de braço, falei para que Francisco corresse, mas ele apenas se afastou. O cara soltou a mão e eu abaixei. Virado para frente, ouço um estampido, PÁ. Seco. E um gemido. Pensei: agora ele vai atirar em mim (era uma madeira fina). Vou até a parte dos disjuntores, agachado. Uma coisa que eu devia ter feito era desligado os disjuntores, mas não fiz. Corri pelos corredores, Francisco estava bem pálido – mas não vimos sangue. Grudo na porta para que não a arrombem. Eles descem, levam os carros.

Uma noite de terror profundo e que parece não acabar. (PAULO, 2020)

Observa-se um estilo completamente distinto de reviver a noite traumática: Paulo faz uma associação detalhada com ação, imagem e som própria do cinema, que é, inclusive, citado como um prenúncio do que se desenrolaria. Não é necessariamente a dificuldade de se lembrar do episódio, o qual Paulo pormenorizou em vários instantes, mas o empréstimo que faz de onomatopeias para mencionar o tiro (“pá”), metáforas para criar expectativa (“cair a máscara”), que tornam o seu testemunho próximo dos *thrillers* que disse ter assistido na noite do assalto. De alguma maneira, o excesso de representações de invasões a casas no cinema norte-americano, da paranoia da família de bem que localiza o mal no estrangeiro, auxilia a rememoração de uma situação real e vivida (BAER, 2002, p. 69). Contudo, o horror real se impõe, e não há sangue a esguichar como nos filmes. Não há decisões coerentes como as dos heróis, que desligariam os disjuntores, e sim desorientação e um excesso de energia a explodir em apenas uma noite. A “última imagem” de Paulo é memorável pois marca a aleatoriedade da violência, a atordoá-lo e atormentá-lo, uma que o leva a decisões incompreensíveis pelo seu “eu” de hoje em dia (não apagar as luzes). Essa aleatoriedade do evento histórico, como Ulrich Baer belamente coloca, está em linha com um pensamento democritano, sobre entender a vida como explosões acidentais, e que permite uma interpretação do trauma como o processo fotográfico e vice-versa (BAER, 2002, p. 11). Mais que o evento registrado, o trauma consistiria no processo pelo qual o evento é repetido. Nota-se a estruturação típica da culpabilização (“eu devia”) e da antecipação dos eventos como chave de interpretação do inexplicável, do excepcional que ocorreu. Assim, por mais detalhado que seja o relato, não deixa de apresentar as distorções típicas do evento traumático. O processo de fixação e retorno aos temas de culpa, bem como as imagens representativas da possibilidade de mudança (disjuntores, arma, telefone) colocam Paulo como personagem da inação ou da resposta falha em seu filme. Mais grave, a expressão “um terror profundo que parece não acabar” sugere um retorno constante

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

ao evento, o que ele confirma em *off*. Pensa muito a respeito, sente a angústia de não poder ter agido de outra maneira. Veremos, adiante, como a leitura das fotografias reflete construções mnemônicas muito compatíveis com os estilos de cada testemunha, sejam eles “distanciados” ou “detalhistas”.

O terceiro testemunho é o de Júlia, minha irmã, 10 anos à época:

Lembro que um pouco antes dos caras chegarem, eu queria brincar de elástico, mas ninguém queria. Passava *Criança Esperança* na tevê. Eu comecei a sentir muito tremor, como se fosse uma febre alta. Logo depois eles chegaram, diziam que tinham sido assaltados e queriam usar o telefone. Lembro do Eduardo trancando a porta, mas não fui para junto dele e de minha mãe. Do nada, veio uma voz na cabeça para sair.

Em dez segundos, ouvi o tiro. O pai veio com o Francisco, corremos pelo corredor, trancamos os quartos. A mãe me vestiu, fomos para o quarto dos pais e o Francisco, deitado, tremia. A mãe me disse: “não deixe que ele durma”. Os assaltantes bateram na janela, pedindo as chaves do carro. Fiquei muito nervosa, tentando fazer com que o Francisco não dormisse, o Eduardo não queria deixar o pai sair. Não consigo lembrar de quando deixamos o quarto. Pai e mãe levaram o Francisco ao hospital.

Fomos eu e Eduardo para fora, vimos onde tinha sido o tiro. Pensei que era o local onde eu tinha estado. Ouvimos um barulho, o Eduardo me deixou no corredor, trancou a porta e disse para eu me esconder se ele não voltasse. Agachei-me, entre prateleiras de toalhas, no escuro, segurando os joelhos, e rezei: ‘Não deixe mais um irmão morrer’. O Eduardo voltou, disse que eram vizinhos. Na casa deles, eu não conseguia comer.

Todo lugar para o qual me mudo, sei onde me esconderei, por onde vou fugir. Sempre tenho pesadelos nos quais invadem a casa, e tenho que me esconder no armário. Já sonhei que voltava à chácara, via meu quarto e os armários que deixei, deitava na cama, tudo em detalhes.

Hoje em dia, os sonhos são mais límpidos que as lembranças. Cada vez mais. E toda vez que conto a alguém, falta o ar, fico trêmula. As pessoas também reagem de maneira diferente, pois parece coisa de filme. E há uma certa coisa macabra, como se fôssemos corajosos por termos sobrevivido, e estarmos do lado certo da história. (JÚLIA, 2020)

Como Paulo, Júlia associa muito do que viveu a um tipo de experiência cinematográfica, em que o extraordinário é banalizado, para a qual a violência é divertimento. Enquanto vítima da intensa perseguição, lembra-se de detalhes dramáticos sobre o que pensava, como agia, dos entornos e das expectativas durante a noite singular. A repetição do even-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

to mental, como revela, é constante no seu cotidiano, e transfigura os espaços há muito distantes do passado (suas moradas atuais) como espaços do passado, ameaçados por novas invasões. Além disso, Júlia coloca em discussão um elemento muito interessante: o sonho como alternativa de reflexão do trauma. Igualmente narrativos, seus pesadelos fazem circular a sensação natural de medo de uma criança de dez anos. Como aponta Eduardo Cadava, se a consciência é essa função paradoxal que dorme e está desperta, o sonho expressa a mesma qualidade da fotografia, ao trazer à vida limpidamente algo já perecido (CADAVA, 1997, p. 68). Não por acaso, Júlia equaliza sua experiência cotidianamente em forma de narrativas oníricas e despertas, todas relacionadas às memórias que também colocou em forma de história, com especial atenção às suas desventuras enquanto testemunha da longa noite. O destaque é menos da invasão e do tiro, e mais do que se seguiu quando seus pais deixaram a casa. São todas, cada qual à sua maneira, representações do ocorrido, e, como fotografias, atêm-se a contextos dos quais a consciência já partiu (KRAUCAUER, 1993, p. 430). Isso fomenta deformações interpretativas sobre a própria vida atual da vítima, uma vez que a impede de se desligar do evento passado.

A última história parte de Francisco, meu irmão, 13 anos recém-completados naquele agosto:

Estávamos todos vendo um filme, devia ser meia-noite. Do nada, bateram na porta, havia algo estranho. Ali não acontecia isso. Vieram com um papo estranho, de carro quebrado, queriam telefonar. O pai estava nervoso, percebi que era algo diferente. Só queria afastá-lo do problema. A partir daí aconteceu tudo muito rápido: surgiu um braço do vidro, me pegou pela gola. O pai tirou a mão dele, e aconteceu. Todos correram, aquele estralo, ninguém entendeu. Trancamos a porta, o pai chegou. Fiquei no beliche da Júlia. Aquela tensão, gritaria com os caras. Eles foram embora. Lembro de sentir uma dor como se eu tivesse levado uma paulada nas costas. Até então eu nem tinha percebido, achei que tinha sido de raspão. Entramos numa caminhonete, pela estradinha. Nem pensava em nada, só ia. Passamos pela polícia e fomos até o hospital. Na maca, desmaiei. Quando entramos parecia um filme, aquela porta que abre, sabe? É outro mundo ali dentro, o barulho dos equipamentos... E aí os exames, a minha aflição de encostarem nas minhas costas. Saindo desse exame, a mãe chorava. É isso que eu lembro. Não penso no assalto de cara, quando lembro do passado, mas é inevitável ter o pensamento interrompido por ele. Às vezes estou pensando sobre a chácara, tudo anda, como um filme passando, vários momentos bons. Do nada tudo para, perde a cor, em câmera lenta, e vem alguém, sem rosto, com uma arma. Depois o pensamento volta ao normal. (FRANCISCO, 2020)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Novamente, a narração se inicia com a ambiência dos espectadores/expectantes. Enquanto assistem a algo, esperam que algo aconteça, tal qual Paulo elaborou: o filme empresta temática (filme de invasão), linguagem e até estrutura para a descrição do evento. A escolha pelo início da narrativa com a família em frente à televisão é premonitória, uma vez que da ação do braço que o agarra, até o rosto da mãe, que chora, Francisco percebe o passado como uma sucessão rápida de imagens, *flashes* importantes que sobreviveram ao tempo. Se piscamos, perdemos algum detalhe. A lógica de encadeamento ao ressuscitar a noite do assalto, para Francisco, obedece à sua estrutura de pensamento do dia-a-dia, quando rememora quaisquer situações pretéritas: semelhante ao morto, cuja vida passa diante dos olhos, ele visualiza uma sequência fílmica e emotiva, de velocidade constante, que, segundo ele, só é interrompida por um elemento de destacada diferença estética, formal. Os recursos da câmera lenta e do branco e preto se assemelham a procedimentos do cinema para instaurar *flashbacks* ou dar a atenção devida a um detalhe que escaparia ao tempo normal de percepção do espectador comum. No entanto, trata-se, aqui, de um espectador da própria história! Fica evidente, portanto, a expressão singular de alteridade criada durante a recapitulação do evento, não necessariamente por ver a si mesmo em terceira pessoa, mas por organizar um cenário e personagens via linguagem dramática.

A comparação a situações extraordinárias (hospital, violência) vistas em filmes parecem indicar, por um lado, a dificuldade de se descrever em meras palavras a dimensão do excepcional, e por outro, a onipresença da linguagem cinematográfica nas práticas sociais, sejam elas brincadeiras de crianças (por imitação) ou narrações supostamente objetivas do passado. Francisco alerta se tratar de "outro mundo", o interior do hospital em que foi socorrido. A perspectiva de um garoto de 13 anos certamente é impressionável, mas tendo em conta o que o trouxe à mesa de operações, o emprego da expressão dá conta da dificuldade técnica, linguística, de se contar o trauma. A saída da normalidade é a saída de tempos e espaços habituais, algo que o cinema classicamente promoveu, mas sempre estabelecendo pontes com os signos familiares. As produções experimentais a quebrar modelos representativos da família tradicional geralmente são julgadas incompreensíveis, inacessíveis. É, então, o cinema de gênero (terror, policial, *thriller*, suspense, ação) a providenciar o estilo e a moldura, por estar presente em repertórios pessoais e coletivos, e acima de tudo por permitir tais elos com a normalidade. Tão potentes quanto os dispositivos do olhar (cortes, *zoom*, movimentos), são os padrões representativos do que seja o "fora do comum" na lógica Hollywoodiana. Figuras de famílias, invasores, assassinos e sobreviventes pertencem a tipos específicos de representação que não necessariamente espelham o mundo. Como vimos pelos depoimentos, *constroem* o mundo, ou ao menos as descrições que nós, pessoas reais, fazemos dele.

Crônica de uma morte anunciada

No seguimento do experimento narrativo, propus aos meus familiares um retorno ao rancho a partir da materialidade de duas fotografias, cujos motes representativos são exatamente a existência da casa em que viveram. A decisão de reavivar lembranças

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

após o testemunho do crime foi no sentido de capturar eventuais sobreposições pictóricas entre as imagens-memórias e a geografia temporal sugerida nas fotos. Atribuir sentido a partir da fisicalidade registrada em pixels receberia, assim, auxílio não só da memória relativa à vivência de muitos anos no rancho, como do evento traumático, em um processo revelador das construções que fazemos ao formular qualquer lembrança. Como Susan Sontag assinala em *On Photography* (2005, p. 5), a crônica familiar feita através das fotografias surge a despeito do assunto, contanto que elas sejam tiradas e apreciadas. O exercício, aqui, é o da apreciação após mais de uma década, sob a luz de um evento específico, mas não somente – já que as digressões da consciência não necessariamente obedecem a rigores de forma. E, como mencionado, promovendo a reconciliação das memórias individuais do trauma com aquelas lembranças evocadas por fotografias que sobreviveram ao próprio evento do trauma.

A primeira fotografia data de 2004, sem autoria conhecida, e exhibe versão diurna da frente da casa, passado um portão de arame. A porta dá acesso à sala invadida na noite citada. A segunda fotografia foi tirada em 2006, presume-se por minha irmã Rafaela, dado o ângulo a sugerir a janela de seu quarto; revela a parte de trás da mesma residência, e infere a construção no terreno superior, onde se situavam os quartos de dormir. As luzes acesas são da cozinha.



Figura 01: Fotografia de família, 2004. Fonte: arquivo do autor



Figura 02: Fotografia de família, 2006. Fonte: arquivo do autor

Sobre a foto diurna, disseram os depoentes:

Irene (2020): Só lembro de coisa boa, os passeios de jipe que fazíamos. O Ford Ka, que eu adorava. Só lembranças boas. Não sei quem a tirou. Pensando com foco no assalto, percebemos como a casa era frágil, de madeira, o vidro que o homem abriu. Não havia portão, nada. Vivíamos numa bolha, mas não tínhamos medo.

Paulo (2020): Vem uma lembrança muito boa, um paraíso. Ver o jipe... Será que fui eu que tirei? Na hora em que olho para a porta, vem algo meio... Sempre penso: o que eu poderia ter feito para aumentar nossa segurança? Inevitável.

Júlia (2020): Lembro que, às quatro da tarde, fazia um circuito com

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

a bicicleta bem nessa área. Tenho muitos pesadelos com essa parte da casa. Essa porta é a minha infância. Era bem escuro, chão frio. É engraçado imaginar o assalto visto de fora. A porta de madeira, por onde eles entraram... Mas a memória é mais forte. A casa até me parece estranha.

Francisco (2020): Penso em como seria viver lá com a idade que tenho agora. Hoje a casa nem existe, voltei lá há dois anos. Só mato, não há mais o 'corpo' da casa. Só a gente que viveu, foi uma coisa nossa. Aconteceu aquilo para ninguém mais...

Embora os testemunhos sejam evitados pela ideia de que as fotografias são espelhos da realidade (FLUSSER, 2008, p. 53) e remetem a um passado estanque e palpável, o programa mental a concebê-las, neste caso, se confunde com as personas de meus próprios familiares. Os objetos (carros) lhes pertencem, a área externa da casa é percorrida não só mentalmente como correlaciona-se aos eventos vividos em tal locação. Irene reafirma serem boas as lembranças irradiadas a partir das fotografias, como que a convencê-la do curso da memória a ser tomado. Paulo revive o motivo da culpa, ao responsabilizar-se pelo sofrimento ocorrido na noite do crime. A fragilidade denotada pela parte externa da casa (de porta aberta) talvez só seja reforçada nas mentes dos traumatizados, ao associarem a madeira com a destruição dos criminosos. A autoria anônima do fotógrafo é trazida à tona, e cabe a reflexão de sua intencionalidade, bastante ligada ao papel da crônica familiar: legar à posteridade não uma mera representação, mas um índice, um sinal do valor atribuído à casa, aos carros, à árvore, ao terreno. Nesse sentido, embora o efeito ideológico envolvido na prática desta fotografia banal não seja cristalino (MACHADO, 1984, p. 105), ele pode ser apreendido pela noção espacial narrada pelos pais. Um se refere ao local representado como "paraíso", a outra, como "bolha". Locais protegidos, isolados, inalcançáveis, *mas frágeis*, tais casas precisariam de símbolos de construção pictórica a validar a construção familiar arquitetônica. A prática da memória coletiva se dá na vivência espacial mas também afetiva, envolvida pelas memórias criadoras de espaços. A fragilidade da casa escancarada pelo crime, paredes destruídas e violadas, apenas reforça o imaginário idílico concebido pelos pais. A perda dos bens materiais, particularmente do terreno onde ergueram a própria casa, e da experiência de vida expulsa de lá, reforçam um olhar em particular, sondado por morte. Como esse ângulo ocular se torna inelutável por ser suportado por um sentimento de perda (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33), percebemos a suposta atemporalidade da casa trazida à existência pela fotografia. Ela é factualmente muito anterior ao assalto, mas dialoga com a experiência terminada por ele. O "foco", como diz Irene, passa a ser o trauma, ou seja, as distorções de lentes contidas *fora* do olho da câmera é que produzem suas leituras.

Um ponto interessante, advindo também da percepção de que as fotos espelham o que se passou, é o de que elas são as memórias, para além de meras indutoras de lembranças. Como frisou Roland Barthes, a fotografia não pode ser a própria memória, por se constituir em um tempo aoristo, indeterminado. Se tanto, ela bloqueia a memória, é uma *contra memória*. (1981, p. 91). Isso fica claro com a fala de Júlia, cujo dese-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

nho mental da casa e de seus espaços exteriores estão muito ligados às brincadeiras de criança e aos pesadelos recorrentes. Confrontada com a espacialidade material a retratar a casa, estranha as distorções, não de sua mente, sua memória, mas mesmo da fotografia. Esta, portanto, interdita certos espaços e promove novas verificações do que se constitui como uma memória legítima. É neste depoimento que também percebemos uma questão de ponto de vista bastante curiosa: ao relacionar a auto narrativa com o espaço interior da casa, Júlia imprime à foto a visão dos criminosos na noite do assalto. Ainda que de dia, ainda que em um tempo diferente, a estética entendida através da fotografia atira a vítima ao espaço produzido na noite traumática. A porta de madeira é mais uma vez mencionada (mesmo sem estar aparente!), mas a questão da fragilidade da residência parece ser mais relevante àqueles que eram adultos quando do crime.

De modo similar ao binômio fotografia-memória, temos fotografia-matéria, que, no entanto, é usada por Francisco como equivalência visual. A casa que ele diz não existir mais, fruto da sua interpretação temática realista da imagem, curiosamente é tomada para dar conta da fragilidade da fotografia. Seu testemunho sobre a ruína da casa vivida toca no “corpo” ainda existente em frente aos seus olhos, e permite de maneira linguística uma reflexão sobre o tempo passado. A vontade de romper a fronteira temporal parece dar lugar a uma resignação com o efeito avassalador não só do episódio traumático, mas de tudo o que ficou para trás a partir dele, pois ainda que a fotografia evoque a realidade, em seu testemunho fica óbvia a impossibilidade de se alcançá-la. Permanece, contudo, uma apropriação de certa maneira orgulhosa da experiência compartilhada (algo repetido pelo processo de rememorar em família).

Sobre a segunda foto, disseram eles:

Irene (2020): Essa era a vista do meu quarto, da varanda. Gozado, não fica algo ruim, de medo. Eu olho e lembro de quando fazíamos pizza, do pôr do sol.

Paulo (2020): Esta foto parece ser da noite em que ocorreu o assalto. Esse céu nublado, a noite... as luzes acesas... O céu carregado sempre foi uma ameaça, no sentido de a chuva nos impedir de subir com o carro.

Júlia (2020): Lembro das tempestades que eu temia, que tínhamos que correr para dentro de casa, das goteiras que caíam por todo lado. Era a Rafa, da janela, quis registrá-la, pois era sempre um evento.

Francisco (2020): A casa está com vida, pelas luzes. Sempre estava movimentada. O pai fazia uma comida, eu voltava do campinho, tomava uma ducha.

Enquanto Irene analisa a fotografia alicerçada pelas mesmas ferramentas de sua rememoração do trauma, ao conferir à situação representada tintas positivas, é notável que ela se refira a situações que não estão na imagem. As pizzas estão contidas em memórias sobre a cozinha, e o presenciar do pôr do sol, ligado ao entorno da casa. O

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

mais próximo de enfrentar a singularidade da foto se estabelece quando Irene menciona ser essa a visão de seu quarto, e, ainda assim, é bastante colada à memória visual que guarda sobre a casa. Paulo e Júlia, embora também remetam a situações passadas ocorridas na chácara (as tempestades a se anunciarem), privilegiam a excepcionalidade do céu nublado, a evocar tanto algo que pede atenção (aqui, da câmera), quanto algo ameaçador. Júlia aponta para a presença de uma personagem invisível à fotografia, a presumida autora da imagem. Ao incluir Rafaela como autora-personagem, que intenciona eternizar a vinda da tempestade, Júlia prioriza a narratividade imanente à imagem-fotografia e à imagem-memória, demonstrando ser esse um traço de sua construção subjetiva. Paulo faz a associação direta entre a noite do crime e a casa representada, e o tema do perigo vindouro – seja pela tempestade, a causar transtornos, ou o desconhecido que invade, permeia tanto sua percepção fotográfica quanto seu testemunho. De uma maneira ou de outra, prevalecem falas que vão no sentido de resgatar memórias e enquadrá-las de acordo com suas próprias experiências. Nenhuma descrição das fotos ficou alheia à rememoração específica, a colher eventos (fazer pizzas, ver o pôr do sol, subir o morro em meio à chuva, reagir às goteiras, voltar do campinho, tomar a ducha) em um esforço ao mesmo tempo nostálgico e de afirmação da realidade descrita na foto. Ao procurar signos que constituem saudade, os depoentes podem, assim, assinalar sua peripécia no mundo (VAQUEIRO, 1998, p. 478), pois a ideia da casa construída pelos pais, habitada pela família e vivida em sua plenitude, precisa exercer alguma força de resistência diante do fato de que a casa acabou, está em ruínas, e foi abandonada de maneira brusca e violenta. A descrição de fotografias tem a capacidade não apenas de reavivar o que se tem por memórias, mas de criá-las, destacar momentos, forjar cenários e situações que não existem mais. Se, ao invés de reproduzir o fotografado, a fotografia produz a sua morte (CADAVA, 1997, p. 7), eu argumento que, somado ao processo ontológico do fotografar, está a restituição de universos a partir da recepção de tais imagens. Quando Francisco interpreta algo como movimento no interior da casa, executa simultaneamente uma busca mental, de ações e personagens que constituam o tipo de ação subentendida, ainda que a fotografia apenas exiba as luzes acesas. Tal intencionalidade afetiva se revela no ato da conversa rememorativa. A crônica familiar se dá, portanto, no apreciar comunitário praticado depois da experiência de morte vivida na fotografia, ao reviver e coletar momentos específicos, percepções por vezes pueris, por vezes excepcionais. A maneira como essas dinâmicas trazem à tona sentimentos otimistas ou melancólicos está, obviamente, ligada à personalidade de cada pessoa. Não por acaso, apesar das similaridades, cada fala visualiza situações e anedotas a seu modo. O que veremos adiante é a discussão daquilo que emana das próprias fotografias e de como suas potências materiais rapidamente se ligam aos nossos incríveis projetos mnemônicos de existência e resistência.

De portas abertas

Em algum grau, as duas fotografias resistentes ao abandono dialogam tematicamente e encetam uma entrada no mundo pictórico através da sugestão de espaços

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

artificiais possivelmente habitados. Não à toa, a primeira imagem, frontal, demonstrativa da entrada do terreno, constrói a apresentação de boas-vindas de uma maneira não-humana (carros ganham destaque), mas com a brecha evidente da circulação de pessoas, cuja expressão máxima é a porta aberta. A opção, casuística ou não, remete a uma das produções mais exemplares da história da fotografia, a *Porta aberta*, de Fox Talbot, criada ainda no século XIX. Ao invés de discutirmos o marco histórico efetivado pelo fotógrafo com relação aos domínios da arte representativa, foquemos no potencial semântico inaugurado pela câmera do inglês. Como aponta Ulrich Baer, qualquer coisa pode ser atribuída à escuridão de Fox Talbot (2002, p. 124). Colocando-se de lado os saberes técnicos que diferenciam o fotógrafo profissional do amador que registrou a casa de família em 2004, temos um exercício da relação entre criador e espectador que merece reflexão do ponto de vista do resgate de memória.

A aparente inconclusão formalizada em claro e escuro pela porta entreaberta em Fox Talbot, e pela ausência de porta na foto de 2004, captura temática e formalmente a essência do fenômeno fotográfico que aqui exponho em parceria à rememoração familiar. Trazendo à baila os recursos cinematográficos, é possível sugerir que o filme, ainda que tenha como matéria-prima a própria fotografia, exercita processos distintos de completude, baseados, claro, no fenômeno óptico e psicológico, mas também dramático. Os planos filmicos criam sentido apenas na continuação de imagens e ideias, montagem como expressão. Já a fotografia é essa contradição eterna, a sugerir o movimento (como na casa de luzes acesas), ao mesmo tempo em que reafirma a morte e a decadência. Se o filme opera na continuidade, a foto sempre urdirá um final aberto (BAER, 2002, p. 24). É na brecha proposta pela fotografia, portanto, que as memórias encaixam percepções

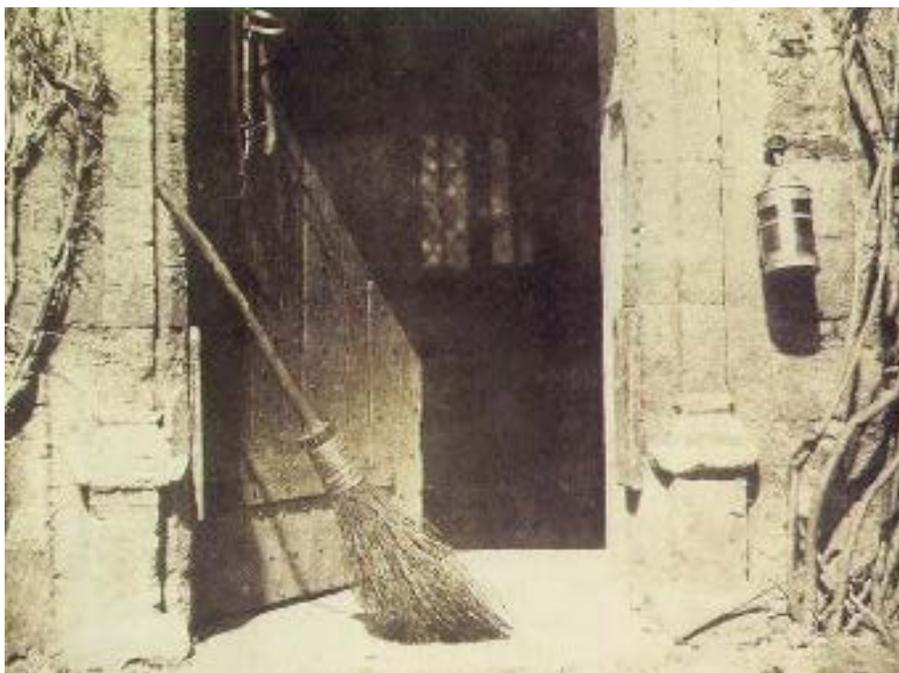


Figura 03: *The Open Door*, de William Henry Fox Talbot, 1844. Fonte: *The Pencil of Nature*, 1844, em domínio público.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

vividas ou imaginadas. Como vimos, pontuações táteis (“chão frio”), metafóricas (“bolha”, “corpo da casa”, “paraíso”) e essencialmente digressivas deram conta, nos depoimentos, de resgates de memória a partir de símbolos. A porta aberta, pronta para acolher o vasto repertório de lembranças sobre os dias vividos na casa, enseja um retorno quase *inevitável* a ela, como Francisco descreve a incidência de pensamentos invasivos sobre o assalto. A suscetibilidade de relacionar a fisicalidade das portas de madeira, invadidas, à casa retratada, não foi conclusiva. O evento retratado, por não se diferenciar no tempo de maneira categórica (antes ou depois do assalto?) autoriza regressos igualmente aleatórios no tempo. O que não muda é a partida da casa, essa sim, definidora de uma nova etapa iniciada. As fotografias, em mais um percurso à primeira vista paradoxal, localizam a memória pré-trauma precisamente por não se fixarem no tempo. Calculo que a ausência de pessoas e personagens reconhecíveis tenha nisso um contributo. Os objetos marcam a temporalidade, sem dúvida, mas ao menos neste caso, deixam rastros mais ligados às pessoas ausentes da foto. É a porção “impessoal” da casa que amplia a amostra de memórias associadas a ela, como dirigir o carro, percorrer o espaço do jardim. Um observador distante possivelmente encontraria poucos recursos dramáticos. Talvez verificar o posicionamento da câmera, o desnível do terreno, a luz chapada e a perspectiva que adentra a casa, num ponto quase negro que é a porta. No mais, a falta de familiaridade com o histórico da casa lega o seu registo ao limbo meramente factual.

A fotografia a exibir as luzes acesas, pela sua precariedade técnica (a falta de foco nas janelas, o enquadramento), aponta para um caminho diferente do banal que a primeira constrói. Embora também calcada na ausência humana direta, a movimentação citada por Francisco é, de fato, o motor de parte do quadro. Mas não somente. O ângulo a revelar a distância de parte da casa, e o céu carregado, compõem o clima da representação. Acima de tudo, há o elemento físico, na própria lente da câmera (emulação de pátina), a denunciar o que ocorre do lado de fora dela. Manchas causadas por gotas de chuva corroboram a descrição de Paulo e Júlia sobre uma situação climática específica, quando a tempestade se aproximava. É essa especificidade histórica que escapa a Francisco e Irene, que associam as cores mais escuras ao fim de tarde à simples chegada da noite. O ato de fotografar de Rafaela foi motivado, então, pelo excepcional, para capturar o indicador do acidente. Nessa toada, a concepção filosófica de Demócrito, aplicável tanto ao clique fotográfico quanto ao episódio do assalto, faz-se visível. Como gotas de chuva acidentalmente tocando umas às outras (BAER, 2002, p. 4), as explosões de energia que Rafaela eternizou e as memórias que os sobreviventes recontam pedem dar ordem, propor um rearranjo. Elas não encontram explicações meramente racionais ou de causa e consequência. Simplesmente passaram a existir e já são marcas inesquecíveis com propriedades singulares.

Se o experimento de cunho narrativo com os familiares extrai as possibilidades visuais de memória com teor nostálgico, é porque as camadas de sombra e luz organizadas em duas dimensões realizam um jogo sofisticado de enquadrar emoções. Como apontei, as supostas contradições estabelecidas tanto pela fotografia quanto pela memória marcante (vivo que se faz presente, passado a exigir ações do presente) potencializam sentimentos diversos, ligados aos bons e maus momentos. A oscilação presente

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

no quadro da fotografia envolve o medo daquele que olha de perder a representação (se ela mostra a casa a ser perdida, por exemplo), mas também há o que Didi-Huberman chama de ser “olhado pela perda” (2010, p. 86), ou seja, uma anunciação da perda de nós mesmos. Essa relação é direta no caso dos sobreviventes do assalto, pois eles têm a certeza do desaparecimento da casa, e inevitável é o desaparecimento de seus passados se não for feito o exercício de rememoração. Os elementos fugidios dos documentos analisados (funções dramáticas, intencionalidades) importam menos que a vontade monumental de se lembrar. Como portais de riqueza imaterial, as fotografias ligadas à perda física do espaço da chácara recuperam não somente a subjetividade individual, mas também a trajetória histórica coletiva da família. Ontologicamente, o registro fotográfico permite relações de poder longamente destruídas pelo tempo, portanto quando a temática visada é também a da perda, e quando a própria fotografia é um objeto resistente ao apagamento involuntário pós-assalto, tem-se um caldo de cultura auto reflexivo sobre a resistência das nossas imagens. Afinal de contas, o poder instável, quase mágico das fotografias, é prontamente apropriado pelas lembranças particulares, como notamos, mas com incompletude suficiente para denotar mudança. A decisão de entender a movimentação iluminada dentro da casa como um momento positivo do passado, quando os familiares comiam à mesa, parte primeiramente dos elementos contidos na fotografia, sugestivos, instáveis, incompletos. O sentimento de perda, a partir daí, é combustível para se pensar na resistência de se contar a própria experiência no mundo, para muito além da história violenta imposta pelo que já se foi.

Poderíamos entender a necessidade interpretativa relativa ao fenômeno fotográfico quase como um ato religioso, em que a fotografia preserva a memória de uma segunda morte (BAZIN, 1960, p. 6), aqui analisada de maneira dupla: imagens-memórias precisam ser anotadas, discutidas, retidas do esquecimento, e as fotografias que enfrentam a história do abandono da casa abrem campo para reconstruir alguma trajetória significativa de nossas vidas. Há, sem dúvida, o perigo apontado anteriormente das fotos servirem como “contra memória” e substituírem a experiência (como muito se observa na contemporaneidade, das imagens digitais absolutamente descartáveis), algo também apontado por Kracauer (1993, p. 432). Talvez a lógica consumista a que Sontag se refere (2005, p. 140), quando o desejo de ter a fotografia se sobrepõe à própria prática, não se aplique aos processos observados aqui exatamente por se tratar, ainda, do início dos anos 2000. As máquinas, embora já digitais, remetiam ao método analógico da revelação, e por mais que os registros pudessem se multiplicar, imprimíamos as fotos em papel fotográfico, como o passado nos ensinara. Os álbuns físicos eram mantidos como o arquivo familiar, e tais práticas explicam a importância dada a esse potencial singular das fotografias, de complexa recuperação e reparação do passado. Há, ainda, o fator ritualístico a operar na recepção e interpretação das fotos, e esse sem dúvida descarta a imposição da contra memória. O objeto fotográfico, dotado das contradições expostas, descobre ainda mais refrações nos distintos comentários dos familiares e reforça o papel de preservação coletiva, conjunta. As histórias compartilhadas acessam signos escondidos, repostas a dúvidas não colocadas em primeiro plano.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Os testemunhos sobre o episódio traumático reencenam situações cujos motores vitais se assemelham ao processo fotográfico, e isso se dá em função de mais uma contradição: aquela inerente ao fazer histórico. Quando as personagens dos “eus” passados de Paulo, Irene, Francisco e Júlia agiram, correram, se esconderam, choraram, suas configurações feitas em 2020 foram necessárias para o próprio contar, lembrar. A ação exigida pela memória, quando confrontada com a existência um evento que poderia ter múltiplas – quiçá infinitas descrições, ganha corpo através de pessoas colocadas em cenas. O recurso narrativo apazigua a impossibilidade de se retornar ao evento, tal como a fotografia exhibe a tal fascinante oscilação, a sugerir: precisamos olhá-la, mas não podemos fazer parte dela (BARTHES, 1981, p. 65). O evento de violência excepcional opera com força similar no consciente mnemônico, como que a exigir resposta satisfatória a uma ferida atemporal. Inventar-se na fotografia sobrevivente como pessoa, como agente do tempo, é resistir à morte da memória a partir da segunda morte dela (a fotografia), talvez por ela ter sido produzida por outrem. Ainda que o ponto de vista do fotógrafo se faça vivo e colado à família, ele é independente, e retira do esquecimento a casa a seu modo. A análise fotográfica, portanto, atinge um outro patamar relacional ao compartilhar experiências de alta carga subjetiva e, em certa medida, imaginadas, para construir o fato histórico em diálogo com a materialidade fantasmagórica da fotografia. A impossibilidade de pertencer à casa fotografada, destarte, se desfaz pelo fazer histórico do presente, não mais do passado. Como apontamos, as escolhas narrativas, as emoções atribuídas aos eventos e as ideologias que explicariam decisões fotográficas forjam o rememorar em parecido movimento. A tempestade a perseguir a casa em ruínas é tão real quanto o programa de tevê a que a família assistia em 2007 – em outras palavras, só se faz presente no ato da partilha mnemônica. Os céus encobertos que a fotografia desvela não conseguem dar conta dos detalhes evocados para a família, a não ser por esta. Se eram filmes ou *Criança Esperança* que a televisão mostrava antes da invasão, o fazer histórico acontece em uma confluência contraditória de construções de imagens que nos escapam, tal qual a fotografia, sempre repleta de vazios, incompletudes. O tempo relegado à casa retratada nessas fotografias é do além-túmulo, de dimensões perdidas. Por isso, o ato de observá-las constitui, ele mesmo, uma despedida (CADAVA, 1997, p. 13). A simbologia das “últimas imagens” no contexto de rememoração do trauma ganha, desse modo, impulso pela ontologia fotográfica, pela temática (por exhibir a casa onde se viveu) e pela veia epistemológica do processo, por construir uma base de entendimento das fotografias a partir das experiências familiares colocadas em forma de narrativa. Esse conjunto vivo e pulsante de experiências não-retratadas, mas trazidas à superfície graças à fotografia, não necessariamente cura ou regenera. Ao invés de contestarem os eventos inelutáveis, as vítimas propuseram sentidos concretos para suas trajetórias pós-assalto. Partir das fotografias permitiu um passeio figurativo que discutisse a necessidade de se olhar para nossas construções imagéticas, e falar da inevitabilidade de se conviver com os resquícios da casa e de sua destruição. A disposição dos depoentes para com o exame das “últimas imagens” revela um sentido humano absolutamente vital em engendrar um passado e pensar em novas perspectivas para instantes tão calcificados (como são as fotografias).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Considerações finais

Tomado como significação em si mesmo, alheio ao mundo de construções e destruições humanas, o dispositivo fotográfico poderia ser relegado à própria materialidade que o tempo rejeita. No entanto, é a faceta de alteridade, de existência para além do humano que a concebeu, a que lhe transfere tanto poder no momento de reconciliação com o passado evocado nas imagens. Não fosse, por um lado, a precisão na captura de um “acidente” físico, e por outro, a abertura sugerida pelos sinais registrados, a fotografia como objeto-memória, como imagem-memória, dificilmente acessaria histórias tão diversas quanto importantes no localizar histórico de um indivíduo ou família. Em três níveis interconectados, as fotografias de meu experimento revelaram tal importância: primeiramente, como premonitórias ou principiadoras do testemunho, instigando o recurso à narrativa a partir de elementos enquadrados. As luzes acesas da casa, as gotas de chuva na lente, os carros a apresentar a frente da chácara, a porta ausente e escura, foram, para cada análise, faíscas que deram início ao fenômeno visual, mas também fagulhas da fogueira que já houve; depois, como sobreviventes das ruínas literais. O mato que cresceu e engoliu o “corpo” da casa (nas palavras de Francisco), se muito, deu mais sentido à resistência histórica das últimas imagens, ao deslocá-las da posição de acessórios da crônica familiar para um local quase mítico, desafiador do tempo idílico vivenciado pelos Prado Cardoso; finalmente, o testemunho associado à fotografia emula o citado esforço de preservação histórica, na medida em que coloca em estado linguístico o que é apenas imaginado, e produz a experiência essencialmente coletiva. Se, nesse contexto do seio familiar, a fotografia torna memória o feito dos indivíduos (SONTAG, 2005, p. 5) advogo pela etapa reconciliatória com os feitos retratados nas fotografias, uma vez que essas conquistas são, inevitavelmente, atravessadas por uma agência temporal que é parte distorção e parte destruição. Ao conectar percepções diferentes do que sejam tais feitos, a permanência de seus indicadores em pensamentos e sonhos, as formas dos “antes” e “depois” ligados às fotografias, a materialidade das paredes das casas e dos seus habitantes, foi possível atingir um local inédito de afetividade com as memórias tão distantes (por pertencerem a outras pessoas, por remeterem a eventos de mais de uma década atrás), e ao mesmo tempo tão próximas (não são de quaisquer pessoas; e com efeito, demandaram apenas o esforço de se organizar este trabalho).

A ideia de examinar uma certa “alucinação compartilhada” (BARTHES, 1981, p. 115) promovida pelas representações fotográficas surpreendentemente se aplica ao nosso processo de partilha mnemônica. Como elementos fantasmáticos ausentes da casa, mas impregnados de verdade, surgiram detalhes de eventos repartidos (a vinda da tempestade, por exemplo) sem que fossem previamente combinados. Por outro lado, o evento traumático como acidente de percurso vivenciado por mais de uma pessoa evidencia, através das narrativas, que tal alucinação toma formas díspares. A memória coletiva, em certo aspecto, seria o negativo da experiência sugerida por Roland Barthes, na qual o ausente se faz presente de maneira inequívoca, diante dos olhos. O trauma dos sobreviventes resgata a casa ausente através das falas de 2020, em

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

feixes incertos mas ancorados no princípio de que tudo aquilo existiu. As fotografias relacionadas à casa, portanto, são mais que provas da existência da casa em ruínas: são a revelação, no sentido fotográfico, de que a construção mnemônica de cada indivíduo sobre aquele tempo não foi apenas um acidente de percurso, nem uma falha de memória. Partindo do pressuposto de que as imaginações a emanar da fotografia e da memória são comparáveis – já que mesmo as imagens técnicas são imaginadas (FLUSSER, 2008, p. 41), tem-se o fenômeno paradoxal da origem das nossas “últimas imagens”: o que teria vindo primeiro, as construções afetivas sobre a casa, fincadas em sensações e fragmentos de visualidade, ou as próprias imagens fotográficas a assentir a existência das lembranças? O jogo de alucinação compartilhada proposto demonstrou que as hierarquias de imagens constroem-se de maneira marcadamente distinta para cada participante, mas encontram pontos de evidente convergência. As memórias envolvendo o momento do jantar, e portanto, instâncias de integração familiar, foram comuns. O tema da fragilidade da casa, de certo modo muito “perfeita” para continuar existindo, também foi prevalente. Essa força de permanência retórica (pois, mesmo colocados em narrativas, os depoimentos obedecem a articulações bastante específicas do mundo) destaca a presença, nas fotografias, de traços customizados, tais quais os estilos narrativos dos testemunhos. A apresentação da casa, ora inserida na banalidade cotidiana, ora na excepcionalidade climática, parte sempre da profunda noção de partilha com a posteridade, algo plenamente coerente com a rememoração familiar.

Essa genuína vontade de contar sobre os tijolos, evidenciar a tempestade que, mesmo prestes a chegar, já deixou de existir na fotografia, raramente encontra acolhimento no contexto das lembranças dolorosas. Seja por necessidade de se seguir com a crença de que apenas o trauma foi um acidente, e não todos os elementos constitutivos de nossas vidas, seja pela incompatibilidade de visões acerca do evento vivido. De qualquer modo, o ato de inevitabilidade imposto pelas memórias ruins convida à reflexão, por mínima que seja, sobre os processos mentais envolvidos na decodificação e arquitetura daquilo que realmente importa em nossas trajetórias. As “últimas imagens”, resistentes ao tempo, atravessam comportamentos conscientes e por vezes agem à revelia da estrutura racional. Sentimentos de culpa, pesar ou orgulho distorcem fatos, complicam a compreensão de nossas essências. Por via de um alargamento das possibilidades espaço-temporais, incluindo as de vivências estrangeiras, creio ser possível vislumbrar novas relações de memória. A fotografia é precisamente esse esteio fugaz de contato com o outro e consigo mesmo. Ao exibir o que fomos, o que seremos e o lugar para onde caminhamos (VAQUEIRO, 1998, p. 478), as imagens da casa perdida demandam uma ação de reconstrução daquilo que nos formou enquanto família, além de perguntarem como queremos agir diante dessas ruínas daqui em diante. É essa reconciliação de caráter instável (pois dinâmico, dependente dos depoimentos de outros) mas contingente (ligado ao ano de 2020 e somente ele, dadas as referências do passado, os locais subjetivos de onde as pessoas falaram) que a rememoração aqui empreendida se compara à natureza fotográfica. Ao incorporar sua própria inspiração como técnica de partilha, este trabalho se deparou com fluxos de memória transformados em linguagem que demonstram ser possível lidar com o as ausências (sombrias

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

nas fotografias, esquecimentos da mente) de maneira ativa e produtiva. Não obstante a complexidade das minúcias psicológicas e absolutamente individuais que constituem a participação dos sobreviventes da casa, o exercício de memória solidariza-se com a decadência das fotografias, com os lapsos neuronais, e atribui sentido da maneira que lhe convém para, então, refazer a história. Esquecer, nesse âmbito, não trai a história calcada em eventos reais e perturbadores, mas, em forma e estrutura, permite o abrir de portas para uma espécie de “alegre esquecimento” (GAGNEBIN, 2013, p. 110), como escreveu Walter Benjamin. Cientes das marcas corporais e mentais legadas pela invasão de 2007, os homens e mulheres apegam-se às suas últimas imagens para assenhorem-se do passado, justa e infinita que é a abertura das imagens. Ruínas assustadoras, sim, mas também vivas, atemporais, e dotadas de enorme humanismo, tanto as memórias quanto as fotografias verificam alguma esperança no mundo.

Agradecimento:

Ao Daniel Blaufuks, cuja mentoria e obra artística foram inspiração e referência em tempos tão incertos.

Referências

- BAER, U. *Spectral evidence: the photography of trauma*. Cambridge: The MIT Press, 2002. 210 p.
- BARTHES, R. *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang, 1981. 119 p.
- BAZIN, A.; GRAY, H. *The ontology of the photographic image*. *Film Quarterly*, v. 13, n. 4, p. 4-9, 1960. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1210183>.
- CADAVA, E. *Words of light: theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. 260 p.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008. 150 p.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. 114 p.
- KRACAUER, S.; LEVIN, T. Y. *Photography*. *Critical Inquiry*, v. 19, p. 421-436, 1993.
- MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 162 p.
- SONTAG, S. *On photography*. New York: RosettaBooks, 2005. E-book. 165 p.
- VAQUEIRO, V. *Morte e fotografia*. *Grial*, v. 36, n. 139, p. 475-488, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/29751531>.



Eduardo Prado Cardoso

Graduado em Audiovisual pela ECA-USP (2011). Mestre em Realização Cinematográfica (2017), com bolsa da Comissão Europeia em Portugal (Universidade Lusófona), Reino Unido (Edinburgh Napier University) e Estônia (Tallinn University). Doutorando em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa, pesquisa representações cibernéticas de assassinatos no Brasil dos anos 2010, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Texto submetido em: 20/08/2020

Texto aceito em: 28/02/2021

Texto publicado em: 11/03/2021

Como citar: CARDOSO, Eduardo Prado. As últimas imagens: lembrança familiar, trauma e fotografia. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, mar. 2021. ISSN 2179-8001.

DOI:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.106663>.
