Memórias Compartilhadas: Possibilidades Narrativas em Ensaios Fotográficos Sobre Trajetórias Familiares [1]

Eugênia BEZERRA[2]
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Os ensaios fotográficos *Memorabilia* (2015), de Claudia Jacobovitz; *Tcharafna* (2012), de Gui Mohallem; e *Ausländer* (2011/2012), de Priscilla Buhr, são o resultado de jornadas que colocaram seus autores em contato com locais e vivências relacionados ao passado de seus familiares. Em uma época na qual grandes fluxos migratórios ocorrem pelo mundo, e provocam reflexões ligadas a questões políticas, culturais e econômicas, tais obras são estudadas neste artigo como exemplos de narrativas que podem ser construídas com o uso da imagem fotográfica, considerando a memória como um processo no qual se misturam o individual e o coletivo, o privado e o público, assim como o passado, o presente e as futuras gerações dos grupos familiares.

Palavras-chave: fotografia; memória; família; narrativa; migração.

Texto do Trabalho

"A memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento", afirma o escritor angolano José Eduardo Agualusa (2004, p. 153) no livro *O Vendedor de Passados*. Nessa obra ficcional, Félix Ventura cria genealogias para seus clientes. O intuito de aqui citar essa obra não é o de aprofundar-se na reflexão sobre as intenções dos clientes que procuram os serviços prestados pelo personagem, ou da sátira social que pode ser lida na história, mas para tomar emprestada da criação de José Eduardo Agualusa esta imagem

[1] Trabalho apresentado no GP Fotografia do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social CAD-UFPE, email: eugenia.bezerra@gmail.com.

de alguém a contemplar algo estando em movimento, para que possamos refletir sobre o processo de construção da memória. O escritor angolano se aprofunda em sua descrição:

> Vemos crescer por sobre as acácias a luz da madrugada, as aves bicando a manhã, como a um fruto. Vemos, além, um rio sereno e o arvoredo que o abraça. Vemos o gado pastando lento, um casal que corre de mãos dadas, meninos dançando o futebol, a bola brilhando ao sol (um outro sol). Vemos os lagos plácidos onde nadam os patos, os rios de águas pesadas onde os elefantes matam a sede. São coisas que ocorrem diante dos nossos olhos, sabemos que são reais, mas estão longe, não as podemos tocar. Algumas estão já tão longe, e o comboio avança tão veloz, que não temos a certeza de que realmente aconteceram. Talvez as tenhamos sonhado. Já me falha a memória, dizemos, e foi apenas o céu que escureceu (AGUALUSA, 2004, p.153).

A descrição da memória feita pelo autor angolano articula de maneira poética noções de passagem do tempo, de movimento, de uma soma de acontecimentos captados entre o que há em uma ampla "paisagem" – ideias que comumente são associadas ao processo de guardar experiências e informações. Lembranças são como recortes que, mesmo impalpáveis, podem provocar um certo tipo de sensação quando revisitados ("São coisas que ocorrem diante dos nossos olhos, sabemos que são reais, mas estão longe, não as podemos tocar").

Dos escritos de José Eduardo Agualusa podemos extrair ainda uma referência às transformações sofridas pelas lembranças ao longo do tempo ("Algumas estão já tão longe, e o comboio avança tão veloz, que não temos a certeza de que realmente aconteceram. Talvez as tenhamos sonhado").

Tal observação feita no campo ficcional ecoa em estudos realizados sobre a memória humana. Ao comentar sobre o que diz o filósofo Henri Bergson no livro *Matéria e Memória* (1896), José van Dijck afirma, em sua obra *Memory Matters in the Digital Age*, que "o cérebro não armazena memórias, mas recria o passado a cada vez em que ele é acionado". "Em outra palavras, ao invés de acreditar na existência de um reservatório de memória pura a partir da qual o sujeito obtém suas recordações, Bergson teorizou que a imagem invocada é uma construção do sujeito no presente" (DIJCK, 2007, p. 30).

E a pesquisadora vai além: "Memórias, efetivamente, são reescritas a cada vez que são ativadas; em vez de recordar uma memória que tenha sido guardada algum tempo atrás, o cérebro está forjando tudo de novo em uma nova associação" (DIJCK, 2007, p. 32).

A memória é um tema presente em muitas obras de arte contemporânea, trabalhada com diferentes abordagens e configurações. Há artistas que utilizam a chamada Found Photography como matéria-prima de suas obras, a exemplo da norte-americana Lisa

Kokin[3]. A artista trabalha com fotografias de outras pessoas e cria instalações e objetos artísticos com recortes e bordados. Outra experiência neste campo é empreendida pelo artista francês Thomas Sauvin com o projeto *Silvermine*[4], iniciado em 2009. Thomas adquire negativos que seriam colocados em tanques para extração de nitrato de prata em depósitos da China e, com este material, já realizou exposições, lançou livros e fez parcerias com outros artistas. Em ambos os casos, há uma recontextualização e ressignificação de películas e fotografias impressas que foram perdidas ou descartadas por outras pessoas.

Existem também diversos projetos nos quais o fotógrafo documenta a vida de alguém próximo por muito tempo ou nos quais as pessoas são reunidas para "refazer" a composição uma foto antiga. Em alguns casos, esta proposta tem um sentido político, como no trabalho do fotógrafo argentino Gustavo Germano. Em *Ausências*[5] (2012), ele representa as perdas que várias famílias sofreram durante a ditadura em países da América Latina ao fotografá-las em poses que reproduzem as de imagens que pertencem a seus álbuns, deixando vazio o espaço que antes era ocupado pelos que foram assassinados no período ou são desaparecidos políticos.

Poderiam ser citados vários outros exemplos, inclusive de artistas que desenvolvem projetos a partir de suas histórias particulares, como é o caso dos três estudados neste artigo. É possível entender a evocação de memórias pessoais na arte contemporânea como um "território de recriação e de reordenamento da existência - um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário" (CANTON, 2009, p. 22).

Há também a possibilidade de se estudar esta presença marcante da memória na arte criada nos dias atuais pelo viés das relações com o tempo e espaço que se estabelecem na contemporaneidade, seguindo as observações feitas por alguns pesquisadores ou mesmo relatos cotidianos sobre a impressão de que o tempo passa cada vez mais rápido:

> O interesse dos artistas contemporâneos em trabalhar a memória consiste em um ato de resistência à tendência a um estado de quase amnésia decorrente da rapidez da vida cotidiana atual. A arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um 'tempo fora do tempo', expressão criada por Jeanne-Marie Gagnebin, ao referir-se ao *O Tempo Reencontrado*, último volume da obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*" (CANTON, 2009, p. 57).

O tempo fora do tempo pode ser o que se precisa para refletir sobre o caminho percorrido até então, de onde se veio e o que este ponto de partida implica no que se vive no

[3] http://www.lisakokin.com/
[4] Documentário Beijing Silvermine, dirigido por Emilande Guillerme: https://vimeo.com/40689438
[5]http://www.gustavogermano.com/

presente. Os três ensaios escolhidos para este artigo têm como ponto em comum a jornada empreendida pelos seus autores, um percurso que vai além do deslocamento geográfico envolvido na realização dos trabalhos de cada um deles.

Antes, é válido retomar a ideia do 'isso-foi' relacionada à fotografia, na qual, segundo Roland Barthes, é impossível negar que a coisa representada esteve lá (BARTHES, 1984, p. 115):

> Há dupla posição conjunta de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto (não falemos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então: 'Isso-foi, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: 'interfruit': isso que vejo encontrou-se lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já foi diferido (BARTHES, 1984, p. 115).

Ao se relacionar com o passado da família, com experiências que não foram presenciadas por eles de forma direta, mas que de alguma maneira reverberam em suas vidas, os artistas criaram obras que borram delimitações entre particular e coletivo, documental e criação, entre passado, presente e futuro. As criações dos três fotógrafos serão tomadas como exemplos entre as várias narrativas que podem ser elaboradas com fotografias, considerando que "a imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito" (RANCIÈRE, 2012, p. 92).

Ainda que algumas pessoas corriqueiramente associem as imagens técnicas à objetividade, sabe-se que elas possuem camadas que podem ser interpretadas para identificar significados. "A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quando o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado" (FLUSSER, 1985, p 10).

Memorabilia, de Cláudia Jacobovitz: Um álbum de família revisitado

No vídeo *De Volta* (2015), de maneira similar ao que ocorre no livro de José Eduardo Agualusa, memórias são evocadas através das janelas de um vagão em movimento. A obra é parte de um trabalho da fotógrafa Cláudia Jacobovitz, mostrado na exposição *Memorabilia*[6] (2015), realizada na Arte Plural Galeria, do Recife. Do mesmo modo que a série fotográfica apresentada na mesma mostra, as imagens do vídeo foram captadas

[6]http://www.artepluralgaleria.com.br/exposicao/98

durante uma viagem de Cláudia com familiares à Polônia, terra de onde alguns antepassados deles partiram em direção ao Brasil (o roteiro da fotógrafa brasileira também incluiu Jerusalém, cidade tão significativa para os judeus).

Cláudia Jacobovitz levou consigo cópias das fotografias de seus avós, assim como dos parentes que permaneceram na Polônia e morreram durante o Holocausto. Ela fotografa ou filma estas imagens impressas em diversos locais e situações. Simbolicamente, promove um reencontro entre pessoas e paisagens. A própria artista diz o seguinte sobre suas intenções:

> Eu queria, de certa maneira, fazer com que essas fotos vivessem 'na pele' o frio, o arame do campo de concentração, as antigas casas que continuam de pé. Eu devolvi meus bisavós, religiosos, a uma sinagoga que, em algum momento, eles foram impedidos de frequentar, eu realizei um ritual de sepultamento desses bisavós, que não chegaram a ter um enterro ou uma lápide, porque muito provavelmente desapareceram pelas mãos do nazismo, não se sabe em que condições, eu fiz os meus avós passearem na Polônia, nos vidros dos trens eu colei fotos deles, para que vivessem um pouco dessa paisagem" (JACOBOVITZ, apud GUSMÃO, 2015).

Este reencontro simbólico relatado pela fotógrafa é o que vemos, por exemplo, no vídeo *De Volta* (figura 1). Visualmente, esta conexão é sugerida pela colocação de algumas fotos antigas junto ao vidro da janela. O enquadramento permite ver a paisagem mudando atrás das recordações de família de Claudia Jacobovitz (nos dois quadros laterais do vídeo se vê apenas a paisagem coberta de neve).

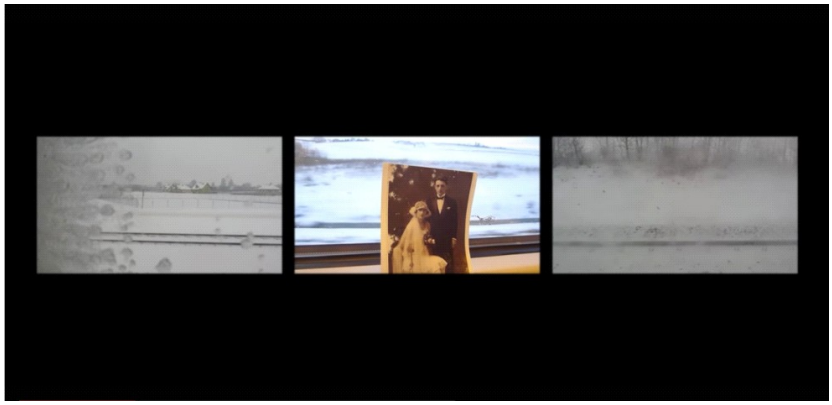

Figura 1 – Reprodução de frame do vídeo *De volta* (2015), de Cláudia Jacobovitz

Além da representação imagética deste reencontro entre pessoas e lugares, que também pode ser entendido como o da artista com parte de sua própria história, o trabalho de Cláudia Jacobovitz conecta tempos diferentes: O passado da família dela simbolizado pelas fotos impressas, o presente representado pela ação da fotógrafa e o futuro no qual os descendentes daqueles que empreenderam a viagem terão contato com tais relatos. Há

também um tempo imaginado, o futuro interrompido dos integrantes falecidos dessa família. Nessa obra, também provoca-se uma intersecção entre o particular e o coletivo:

> Nas imagens perfuradas, marcadas por esta experiência avassaladora a elas imposta, vislumbra-se um desejo generoso e otimista de aliança com um passado que foi bruscamente interrompido e que nos afeta a todos, quer tenhamos ou não em nossas trajetórias exemplos similares. Cláudia dignifica a memória de sua família e por extensão confronta a sua própria relação com suas raízes neste ato insensato, como só um artista, este criador de harmonias a partir do caos, seria capaz de idealizar e levar a termo (NINO, 2015).

Ainda sobre essa relação da fotógrafa com suas raízes, as imagens feitas por Cláudia Jacobovitz são organizadas em cinco grupos: Das idades de Nora, Do sagrado, Da passagem do tempo, Da dor ou álbum da família perdida e Do amor. O primeiro deles, do qual fazem parte obras como Estrelas (Polônia 2015) (figura 2), destaca a figura da avó de Claudia. Nora viajou para o Recife em 1927, aos 22 anos, casada com Isaac Jacobovitz. Outros Pomeranc que ficaram na Polônia foram assinados, assim como ocorreu com outros milhões de judeus.

Figura 2 - *Estrelas (Polônia 2015)*, de Cláudia Jacobovitz

Mesmo no caso de obras como estas, focadas na história de uma pessoa específica, que boa parte dos possíveis observadores da obra de Cláudia não conhece, há algo que permite uma identificação com que é mostrado. O mesmo pode-se dizer dos conjuntos Da Dor ou do Álbum da Família Perdida (figura 3), Do Amor (figura 4) e Do Sagrado (figura 5). Isto porque "o que é fotografado e o que o leitor da fotografia apreende não são propriamente os indivíduos, em sua particularidade singular, mas os papéis sociais" (BOURDIEU apud LEITE, 2001, p. 95).

Figura 3 - *Paisagem da casa amada* Figura 4 - *Aniversário de Tamara*

Figura 5 - *Visita ao Muro das Lamentações 2 (Jerusalém 2015)*

Por mais que os ritos tenham configurações distintas em cada cultura, eles pontuam a vida das pessoas. Assim como a própria noção de família sofre algumas alterações entre diferentes épocas ou culturas. Mas há algo que ultrapassa estas diferenças e, de uma maneira ou outra, permite que haja uma identificação:

> Os retratos de família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem – aqueles que marcam uma mudança de situação ou troca de categoria social. São tirados em aniversários, batizados, fim de ano, casamentos e enterros. Os retratos passaram rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto. São registros de momentos sacralizados pela alteração do tempo normal e repetitivo. Marcam um intervalo de indefinição social, da transição em que se atravessam fronteiras e limiares, o que lhes confere um caráter ambíguo e uma aura sagrada (LEITE, 2001, p. 159).

Obras da série Da Passagem do tempo também estão relacionadas a estes ritos e experiências comuns a várias pessoas, ao mesmo tempo em que grifam a existência do ato criativo da fotógrafa em relação às antigas imagens do seu álbum de família. Em *Saudade*

(figura 6), é sugerida uma ligação telefônica aplacando as distâncias. *Em Recém-casados*, o casal tem a oportunidade de seguir seu destino em um carro (figura 7).

Figura 6 – Saudade Figura 7 - *Recém-casados*

***Ausländer*, de Priscilla Buhr: A presença sugerida pelos detalhes**

Ao contrário da proposta de Cláudia em *Memorabilia*, as fotos extraídas do álbum de família aparecem muito pouco nas obras de Priscilla Buhr (figura 8) e Gui Mohallem estudadas neste artigo. No caso do trabalho deles, elementos do passado conhecido da família e as descobertas feitas durante a realização dos ensaios são sugeridos pelos detalhes (figura 9). Se estabelece assim outra possibilidade de relação com o observador.

Com fotografias apresentadas sem uma legenda que indique o que há naquela cena, o espectador fica ainda mais livre em sua leitura. "Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos - sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido - são estímulos para o sonho" (SONTAG, 20014, p. 26).

As imagens destes ensaios estão em uma situação parecida com a das fotografias retiradas do seu contexto das quais Damian Sutton afirma no livro *Photography, Cinema, memory: the crystal image of time*. "Sem textos para acompanhá-las, sem páginas para moldá-las e, o mais importante, sem outras imagens para alimentá-las, elas nos obrigam a enfrentar os processos de interpretação. Além disso, elas apresentam um vislumbre da estrutura da própria interpretação" (SUTTON, 2009, p. 135).

Figura 8

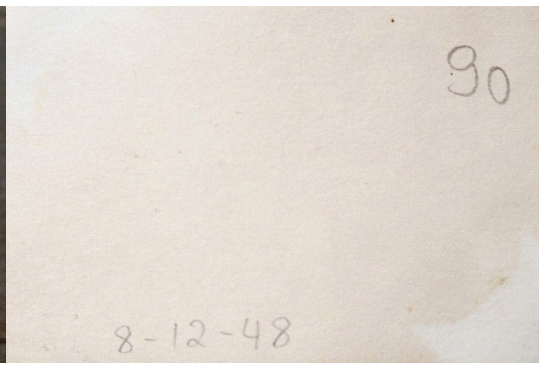

Figura 9

Ausländer (2011/2012) começou a surgir quando a fotógrafa recifense Priscilla Buhr viajou para a Alemanha, terra do seu avô materno, Josef Buhr. Ele partiu para o Brasil aos 18 anos, em 1935, deixando pais e amigos no país europeu. Priscilla Buhr viajou por causa de uma exposição individual dela que estava sendo realizada em Frankfurt. Na ocasião, a fotógrafa não tinha a intenção de fazer o ensaio, que, mais tarde, receberia como nome uma palavra que significa estrangeiro na língua alemã.

Ainda pensando em fotografar a experiência como registro familiar, Priscilla Buhr partiu em direção ao vilarejo Nannhausen, onde o avô morou, e fez algumas imagens durante o caminho. Um incidente com o cartão de memória usado por ela especificamente no destino final daquela viagem acabou tendo um impacto no ensaio: Ao voltar para o local onde estava hospedada, a fotógrafa notou que o dispositivo de armazenamento estava corrompido e todo o material feito no vilarejo estava perdido.

O ocorrido acabou sendo relacionado a uma reflexão. "Ali não existiam as minhas memórias e sim, as dele. Então, a casa deixou de ser o meu objeto de busca e parti para uma construção das minhas próprias memórias, memórias criadas sobre lembranças efêmeras de uma relação entre neta, avô, laços e ausências" (BUHR, 2012).

Assim, os objetivos da fotógrafa são mais uma vez transformados e, mais tarde, ganham a forma de um ensaio. Já no Brasil, após um ano, Priscilla Buhr voltou a mexer nas fotos e começou a identificar ali outros significados. Depois disso, fez mais fotografias na casa onde o avô morou na Iputinga, na qual ela também passou parte da infância.

Quando Priscilla Buhr lida, através da arte fotográfica, com "memórias criadas sobre lembranças efêmeras de uma relação" entre neta e avô, o trabalho dela se torna um exemplo de algo que José van Dijck cita ao desenvolver o conceito de memória mediada. Na definição da pesquisadora, ele corresponde a atividades e objetos que a humanidade produz e se apropria por meio das tecnologias midiáticas para criar e recriar uma noção do nosso "self" do passado, presente e futuro em relação aos outros. "Lembramos porque

queremos fazer sentido da vida. A memória constrói sentido pela mediação entre entidades abstratas e concretas díspares: o self e o mundo, o indivíduo mortal e o coletivo imortal, o passado da família e a geração futura" (DIJCK, 2007, p.181).

Como afirmado anteriormente, no ensaio de Priscilla Buhr estas memórias pessoais são sugeridas ao observador. Cabe a ele ler como estas imagens se colocam no campo das relações entre uma neta e o avô. Há fotos de ambientes domésticos (figura 10), muitas vezes com foco nos detalhes, e paisagens naturais sem uma identificação clara. Nas imagens de Priscilla também há pessoas das quais não se revela o rosto (figura 11).

Entre as escolhas estéticas da fotógrafa que contribuem para esta sensação de que algo é sugerido, e não colocado explicitamente, está a utilização do desfoque em imagens como a dos planos abertos de cidades (figura 12) e fotos de estradas (figuras 13).

Figura 10

Figura 11

Figura 12

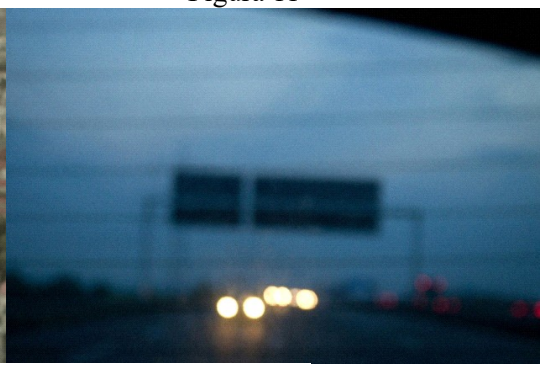

Figura 13

Tcharafna (2012), de Gui Mohallem: Uma história também marcada pelo não dito

"A filósofa Julia Kristeva diz que todo estrangeiro esconde um segredo: a vida que ele deixou para trás". É com esta citação que o fotógrafo mineiro Gui Mohallem inicia uma dos vídeos[7] que fazem parte da obra *Tcharafna* (2012). Nele, Gui conversa com a única irmã viva do seu pai em um quarto no Líbano. Nabiha conta que tem 94 anos, mas seus registros apontam 101. A voz do pai do fotógrafo declamando um poema do seu cunhado,

[7] Aunt Nabiha: https://vimeo.com/72979624

Abu Neder, registrada na gravação que Gui Mohallem apresenta Nabiha durante um vídeo (figura 14), é um dos poucos indícios explícitos da presença deste personagem na história contada nesta obra.

Figura 14

Foi justamente este poema, que o pai lhe relatou ter escutado pouco antes de migrar do Líbano para o Brasil, o ponto de partida escolhido por Gui Mohallem para viver o processo que o levou em uma viagem trilhada anos antes pelo seu pai, uma forma de tentar investigar a família paterna, como ele mesmo relata:

> Nos versos, a emigração se confunde com morte. O retorno à pátria se mistura com luto. Tcharafna é o que se diz quando se conhece uma pessoa, como um 'prazer em conhecê-lo'. A tradução literal seria 'estamos honrados'. Honra é um conceito ambivalente. Em seu nome, um homem pode matar (MOHALLEM, 2012).

A narrativa de Gui Mohallem também se dá pelas sutilezas, assim como a construída por Priscilla Buhr. Um segundo vídeo[8] que faz parte de *Tcharafna* é quase como uma fotografia. Com ele, o artista faz um convite à contemplação. O som é o de alguém dedilhando um instrumento musical. Notam-se movimentos mínimos, como o de uma planta balançando no canto da tela. Com a câmera fixa, Gui Mohallem registra a paisagem coberta por uma névoa que se move muito lentamente. Aos poucos, ela revela os contornos de uma montanha e de uma construção no centro da tela. Coisas que se mostram e se escondem, como alguns capítulos da história contada nesta obra.

As paisagens da região aparecem em outro vídeo (um tríptico) e nas fotografias – são rios, estradas, uma imensidão de água na qual se vê apenas um barco, campos (figura 15) ou as ruas estreitas da vila Fakiha. Há também detalhes de ambientes domésticos, imagens da comida (figura 16). No trajeto proposto ao espectador são alternados momentos do macro (da paisagem e dos ambientes coletivos) e do micro (da vida familiar e espaços privados).

[8] Paisagem #1: https://vimeo.com/70757869

Figura 15

Figura 16

Na parte audiovisual do trabalho, as imagens são muitas vezes acompanhadas pelo som ambiente. Mesmo nos momentos nos quais há relatos de Gui Mohallem ou dos familiares dele, nota-se uma opção por uma narrativa que não descreve o que se vê. Não há começo ou fim muito determinados, mas uma narrativa conduzida pela subjetividade e economia de palavras, pontuada por laços afetivos. O observador acompanha o fotógrafo em sua relação com um passado, enquanto ele experimenta um novo capítulo dessa história no presente, a partir de fragmentos. "A função da memória pessoal, mesmo se restrita a estudar seu 'mindware', não é simplesmente sobre como recriar uma imagem precisa do passado de alguém, mas é sobre a criação de um mapa mental do passado de alguém através da lente do presente" (DIJCK, 2007, p 34).

Há algumas dualidades em *Tcharafna*, como a sensação de pertencimento e a de ser estrangeiro coexistindo na figura de Gui Mohallem. Outra dualidade do trabalho, identificada pelo fotógrafo, é traduzida materialmente nas obras feitas com parafina e emulsão fotográfica (figuras 17 e 18). As peças são coloridas com um vermelho intenso como sangue para falar sobre violência e laços.

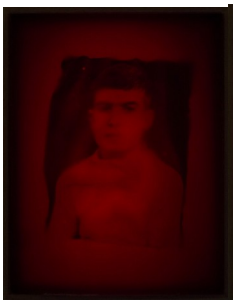

Figura 17

Figura 18

É bem marcante neste trabalho de Gui Mohallem uma relação entre o dito e o não dito, ou ainda, entre o que se decide relatar ou registrar (tornando mais acessível ao olhar do outro) e o que se prefere guardar para si. Especialmente em um dos momentos de um dos vídeos, nos quais o fotógrafo/viajante conversa com as pessoas, é indicado que parte desta

história familiar não será contada com a câmera ligada – o espectador fica sabendo apenas que houve alguma tragédia familiar que o artista concorda em não expor. Sabemos apenas que o capítulo que corresponde a uma mulher chamada Nedra. E esta ausência no álbum é bastante significativa.

Aqui o ensaio fotográfico de Gui Mohallem, que circula no meio da fotografia artística, guarda mais um elo com os álbuns familiares tradicionais. Assim como existem diversos momentos que são representados e organizados nestes auxiliares da memória, existem outros que ficam fora destes registros (por vários motivos). Os silêncios, as ausências também falam sobre estas trajetórias. Eles também fazem parte nas narrativas transmitidas entre gerações de uma mesma família. "Eu sempre tive uma questão com o tanto que a fotografia pode dizer. Se ela dá conta ou não dá conta de uma experiência... E é óbvio que ela não dá, não é?" (MOHALLEN).

Possibilidades narrativas com a fotografia

Mesmo não sendo capaz de dar conta de toda uma experiência, a fotografia tem em algo que fica à espera de alguém que possa lhe atribuir sentidos. Um potencial narrativo latente. Seguindo por esta linha, é possível estabelecer um paralelo entre o tipo de narração presente nos três trabalhos considerados neste artigo, mais ligada à experiência pessoal, com algo que Walter Benjamin descreve no texto *O narrador*:

> A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (1994, p. 204).

Ainda que, neste caso, Walter Benjamin não esteja falando especificamente de fotografia, sua linha de pensamento pode ser aplicado a uma reflexão sobre as narrativas construídas com imagens fotográficas. O filósofo alemão considera que a difusão da informação é responsável pelo declínio da arte narrativa (a questão é que os fatos chegam às pessoas acompanhados pelas explicações). Segundo Walter Benjamin, quando o contexto da ação não é imposto ao leitor, ele fica "livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação" (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Nas obras aqui apresentadas, as imagens não foram apenas um meio utilizado para se fazer o registro de um processo, como uma ferramenta que seja capaz de transmitir simples informações sobre locais ou pessoas. Elas se tornaram parte de algo mais amplo,

orientado pelo simbólico. As propostas destes artistas colocam o espectador em contato com o "'museu' - que denominamos o imaginário - de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas" (DURAND, 2011, p. 6). Algo capaz de provocar múltiplas interpretações, como o faz outras obras de arte: criações nas quais tempos distintos se atravessam, nas quais se cruzam histórias de pessoas diferentes, se revisitam memórias partilhadas em novas experiências.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara – nota sobre a fotografia**. Tradução: Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BUHR, Priscilla. **Ausländer**. Brasil: 2011. Disponível em: https://priscillabuhr.wordpress.com/2013/07/07/auslander-2011/

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 62 p.

DE GUSMÃO, Flávia. **Memória que transcende**. Jornal do Commercio. Recife, 07 jul. 2015. Caderno C. p.1.

DIJCK, José van. **Mediated memories in the digital age**. Stanford: Stanford University Press, 2007. 232 p.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução Renée Eve Levié. 5 a edição Rio de Janeiro: Difel, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUI MOHALLEM E PROCESSO CRIATIVO DE TCHARAFNA. Direção: Sara de Santis e Walter Costa. Brasil: 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CDib2ve0gNE.

JACOBOVITZ, Cláudia. **De volta**. Brasil: 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?t=19&v=bAdNOohG6Qo

MOHALEM, Gui. **Tcharafna**. Brasil: 2012. Disponível em: http://guimohallem.com/tcharafna

NINO, M. C. S. Memorabilia em Claudia Jacobovitz: a dignidade do que é memorável. **Memorabilia**. Recife: 2015. Disponível em: http://issuu.com/artepluralgaleria/docs/apg_claudia_jacobovitz_v2_a

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 128 p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 224 p.