



Imagem, Memória e Arquivo¹

Larissa Leda Fonseca ROCHA²

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Questões ao redor da memória, da imagem e do arquivo são centrais em uma contemporaneidade onde a produção de imagens, fotográficas ou audiovisuais, nunca se impôs com tanta força no nosso universo estético, técnico, cotidiano, político ou histórico. A emergência da memória como uma preocupação fundamental hoje, bem como o aparecimento de um “mercado de memória”, surgem juntos às questões em torno do arquivamento. É reconhecendo a imagem como um vestígio, a memória como uma urgência e o arquivo como uma falta que podemos pensar na relação entre estes três elementos hoje profundamente entrelaçados um no outro e qual a ideia de real que pode sustentar-se a partir deste lugar de compreensão do fenômeno.

PALAVRAS-CHAVE: imagem; memória; arquivo.

Considerações Iniciais

Pensar na produção de imagens, sejam elas fotográficas ou audiovisuais, nos leva hoje a pensar também tanto na memória quanto no arquivo. Como nos lembra Huyssen (2000, p. 9) vivemos a “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centras das sociedades ocidentais” e, junto ao aparecimento deste “mercado de memória”, surge ainda a questão do arquivamento, como uma consequência conveniente e necessária ao pensarmos sobre novas experiências e sensibilidades temporais, nosso pavor do esquecimento e nossa necessidade de registrar o real para dele não mais nos perdermos. A imagem como um documento, como um arquivo é o que chama a atenção de Didi-Huberman (2012a, p. 120). Mas, como lembra Colombo (1991) os arquivos são imperfeitos, falham, e ainda assim continuamos a construir sistemas de memórias e a confiar neles. Só que Didi-Huberman nos fala também que compreender a imagem como um real absoluto é negar que uma imagem precisa ser elaborada e só nos entrega apenas alguns vestígios, não o real. Esta

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

² Doutoranda em Comunicação Social pela PUC-RS. Mestre em Comunicação Social pela UFF. Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMA. Autora do livro “Diluindo Fronteiras: hibridizações entre a realidade e a ficcionalidade na narrativa da telenovela” (Edufma). Coordenadora do projeto de pesquisa financiado pela Fapema “Maldade em outra ótica: a feiura moral sob o véu da beleza na narrativa da telenovela”. Editora da revista Cambiassu, do Departamento de Comunicação Social da UFMA. Email: larissaleda@gmail.com.



incompletude que caracteriza a imagem e que a impede de ser qualquer coisa da ordem do total absoluto é também lembrada por Farge (2009) ao pensar no arquivo e ao considerá-lo, constantemente, uma falta, um vestígio, nunca o real, mas, no máximo, um “efeito de real”.

É reconhecendo a imagem como um vestígio, a memória como uma urgência e o arquivo como uma falta que podemos pensar na relação entre estes três elementos hoje profundamente entrelaçados um no outro e qual a ideia de real que pode sustentar-se a partir deste lugar de compreensão do fenômeno.

Imagem como vestígio

Didi-Huberman (2012b, p. 207) argumenta que a imagem não é um corte, seco e simples, praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão de um mundo, de um momento, “um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar”, mas é também a união de outros tempos suplementares, “fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar”. Mais adiante nos fala que a imagem toca o real, mas o que acontece nesse contato não é o oferecimento, pela imagem, do real. A pergunta é colocada: “uma fotografia, por exemplo, nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade?”. E a resposta é precisa: “Claro que não”. Para o autor não há imagem sem imaginação e se as imagens podem “tocar o real” é porque considera um equívoco pensar que a imaginação é uma atividade de desrealização. “Entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de *realização*, sua intrínseca potência de *realismo* que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 208).

A imaginação é fundamental pois pensar em uma imagem sem imaginação é subtraí-la de sua atividade, de sua dinâmica. Daí a severa crítica que Huberman faz a Claude Lanzmann³ a respeito da polêmica em torno do uso ou não de imagens de arquivo para lembrar, retratar, falar sobre a Shoah, além dos relatos colhidos pelo cineasta com os personagens do holocausto. Para Didi-Huberman os relatos colhidos, para além de ser uma verdade absoluta como deseja Lanzmann, ainda que não dêem a chave integral para a leitura das imagens produzidas sobre os campos de concentração,

³ A polêmica pode ser melhor compreendida na obra referenciada de Didi-Huberman (2012a), mas além das respostas às críticas a Lanzmann, o autor ainda refere-se à Elisabeth Pagnoux e Gérard Wajeman. Lanzmann é autor do conhecido documentário “Shoah” (1985), onde negou-se preremptoriamente a usar imagens de arquivo em seu filme e classificou todas as imagens como “imagens sem imaginação”. Didi-Huberman considerou abusivo deduzir que as imagens de arquivo não nos ensinam nada sobre a “verdade”.



ajudam a ver e ler melhor. Portanto, os relatos junto com as imagens, nos permitem imaginar melhor o que houve. Um acontecimento que, afinal, sendo da ordem do indizível pelo seu horror, pode ser melhor imaginado não pela verdade absoluta do relato, nem pelo real de imagens sem imaginação (como diz Lanzmann), mas colocando em contato, de forma arqueológica, vestígios, restos, fragmentos que nos deixam “imaginar” e “montar” o que aconteceu, já que estes vestígios são constituídos, eles mesmo, por lacunas e fissuras. Huyssen (2004, p. 22) sobre Lanzmann e a polêmica da representação “correta” do passado, diz “se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias”.

Não se trata nem de reduzir a imagem ao nada (imagem sem imaginação), nem dar à ela um absolutismo que não possui (ser o real), e, “não sendo nada de absoluto, não deixa de ser essa impureza necessária ao saber, à memória e até ao pensamento em geral?” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 145). Ora, a imagem, seja ela de arquivo ou não, é apenas um fragmento indecifrável e insignificante enquanto não for possível com ela estabelecer uma relação imaginativa e especulativa, entre aquilo que se sabe pela própria imagem e aquilo que se sabe por outras vias.

Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, esse *tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho* especulativa é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 154).

Nunca, lembra Huberman (2012b, p. 209), a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou realidades tão dolorosas e também nunca nos mentiu tanto. E a pergunta que aparece centralmente é: “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este ‘conhecimento pela imagem?’” A pergunta nos leva a pensar em arquivos e em memória. E é percorrendo a história dos arquivos que Colombo (2001p. 43-44) nos diz que salta aos olhos a estreita relação que estes mantêm com as imagens, entendidas como um “sinal evocativo da realidade”. O papel das imagens não é em nada secundário no âmbito dos sistemas mnemotécnicos e ao longo dos séculos a lógica da imagem foi “se associando e expandindo em harmonia com a dos sistemas memoriais”.



Para Colombo (2001) são duas as dinâmicas da imagem pré-industrial, o aspecto metafórico e o metonímico. O aspecto metafórico da imagem está ligado ao iconismo e tem relação com a questão da ligação da imagem ao seu objeto por uma semelhança, trata-se, pois da função mimética da imagem. Já o aspecto metonímico liga a imagem ao seu objeto representado por uma relação de “compenetração”, a semelhança icônica é indiferente diante desta relação. Trata-se não de semelhança, mas da capacidade evocadora da imagem. Mas a imagem técnica, aquela que hoje ocupa nosso consumo, produção e preocupações, nasce herdeira dessas dinâmicas. Então Colombo (2001) parte para analisar a fotografia, o cinema e a televisão.

A fotografia, em sua instância realística, em sua relação metonímica com o real, faz reaparecer o tema da memória. “Uma imagem é signo de um objeto porque o figura, mas é imagem porque dá testemunho da sua presença, e na condição de testemunha de existência, serve de suporte para a lembrança” (COLOMBO, 2001, p. 47). O fascínio do ícone fotográfico, argumenta Colombo, deve-se à possibilidade de conservar o transitório. É aí que aparece o “paradoxo da fotografia”: a presença do objeto atestado pela fotografia é já passada, sua relação metonímica com o real está submetida à lei do tempo. “Se a presença do objeto representado num instante qualquer já passado é certa, já sua existência atual só pode ser objeto de conjecturas, e talvez exatamente nisso resida a força tão pungentemente evocadora da fotografia” (COLOMBO, 2001, p. 49). É este paradoxo, esclarece o autor, que constitui a ligação mais concreta da fotografia com a memória, pois a imagem fotográfica é uma “lembrança materializada” que vai levar ao caminho do arquivo e do armazenamento. A relação de memória com o objeto fotografado vai transformar-se em relação metonímica com a imagem da lembrança desse objeto e a função de ícone – que já não é mais a simples representação presencial – vai tornar-se uma função de conservação da memória.

Já o cinema “perde” ao comparar-se com a fotografia pois não é capaz de “dar testemunho”. Atestar a existência passada de um objeto é um elemento essencial da fotografia, ou seja, o aspecto de *testis* (testemunho) é maior que o de *textum* (tecido, organização coerente) e o segundo, ainda que forte e evidente, baseia-se no primeiro. No cinema é o aspecto de *textum* que prevalece devido ao movimento e à deslocação no tempo, a trama precisa de um tempo de desenvolvimento, deixando o testemunho em segundo plano, o que não quer dizer que a história do cinema não foi marcada por uma dialética contínua entre as duas instâncias.



Há dois grandes níveis para compreendermos o aspecto de *testis* do filme: “o esforço de adequação da percepção fílmica à percepção experiencial comum e a transformação do texto fílmico em objeto de conservação” (COLOMBO, 2001, p. 51-52). Em relação ao primeiro ponto, há duas instâncias diferentes, a documentarista e a técnica. A primeira importa-se pouco com a dimensão narrativa de um filme em favorcimento de um testemunho de mundo que pode ser oferecido. A ideia é de um cinema que é basicamente fotografia em movimento, na qual “a sucessão dos fotogramas restitui ao real aquela dimensão temporal que a estaticidade fotográfica lhe havia ‘roubado’” (COLOMBO, 2001, p. 52). Trata-se do documentário no sentido mais estreito que pode assumir, como um documento do mundo histórico.

Já a instância técnica, assim como a documentarista, importa-se pouco com a dimensão narrativa do filme, preocupando-se mais no sentido de adequar a imagem ao objeto reproduzido, ou seja, de estabelecer na sequência de imagens em movimento uma percepção realista do mundo, uma “impressão de realidade”. Mas ambas as instâncias, tanto a documentarista quanto a adequação técnica ao real, se saem mal e parecem tomadas por uma crítica permanente que está ligada à veracidade e confiabilidade do testemunho. “Poderíamos dizer que a correspondência entre a percepção fílmica e o mundo não consegue firmar-se de todo, e que nesse âmbito sequer a evolução produtiva garante o filme como *testis*” (COLOMBO, 2001, p. 54).

Já sobre o segundo grande nível para compreender o aspecto de *testis* de um filme, a transformação do filme em objeto de conservação, é possível afirmar que só aí o filme redescobre sua vocação para “imagem do mundo”. Sobre a conservação de um filme é possível dizer que é menos significativo sobre o que o filme fala e mais fundamental que o próprio filme exista e se preserve como arquivo, tornando-se “memória de si mesmo” e possa, afinal, vencer o “possível esquecimento”. “Toda a máquina cinema, desse ponto de vista, está impregnada de uma instância conservativa” (COLOMBO, 2001, p. 54). No âmbito das práticas produtivas alguns textos viram “pontos de referência de filiações seriais”, trata-se de remakes e paródias, por exemplo, que funcionam como míticos “texto-base”, como um “filme original” cujo passado é necessário para a completa fruição do presente. Ou seja, o “original” deve ser recordado, rememorado nestes novos textos e não deve ser esquecido.

Por sua vez, nas práticas de fruição, são festivais, mostras e retrospectivas que vão representar os mais interessantes exemplos de legitimação de um filme como *testis*, como filmes que, sendo únicos, não poderão ou deverão, ser esquecidos. Trata-se de um



texto com *atestação*⁴. Filmes selecionados em uma retrospectiva sedimentam este lugar de uma “recordação atestada”, legitimada e que não deve cair no pântano do esquecimento. O *cult movie* também merece atenção já que se posiciona neste lugar da fruição “sagrada”. Para consumi-lo é preciso uma posição intelectual e memorialística, posição esta que precisa encontrar no seu consumo sempre algo novo a ver, trata-se de uma nova *atestação*. “O que se quer manifestar na fruição fetichista do filme-objeto-de-culto é, de fato, o seu contínuo renascer a cada nova fruição” (COLOMBO, 2001, p. 56).

Ora, a “instância conservativa” é hoje intrínseca ao cinema como máquina social, mas um outro papel vem despontando com bastante força, o aspecto arquivístico do filme como bem cultural. Um filme “receptus”⁵ terá aproximações, distanciamentos e hibridizações em relação ao filme original, é ao mesmo tempo, um texto e uma lembrança do texto anterior, quer dizer, um *textum* cujo *testis* é uma “transparência mais ou menos velada” em relação a um *textum* que, por sua vez, é *testis* de si mesmo (que é o original). O filme “receptus” será um filme ao qual falta a *atestação*, já que ele é apenas um caminho para se chegar ao filme primeiro, ao *textum* “verdadeiro”. “É antes de tudo lembrança, e só em segunda instância, objeto cultural” (COLOMBO, 2001, p. 57). Huyssen (2004, p. 24) também chama atenção para nossa fixação pelo passado e para o consumo do que chama de “síndrome da memória”. O passado está vendendo mais do que o futuro. “Os ‘remakes originais’ estão na moda e, assim como os teóricos culturais e os críticos, nós estamos obcecados com re-representação, repetição e com a cultura da cópia, com ou sem o original”.

Mas Colombo (2001, p. 57) ainda nos alerta que a lógica do arquivamento é outra e não é possível assegurar que será privilegiado um filme com *atestação*, “nada garante que se deva sempre escolher o primeiro e somente o primeiro, visto que tais elaborações têm sua própria dignidade específica e seu próprio interesse histórico”. O que conta é o armazenamento do filme como documento dentro de uma lógica racional e organizada. O filme como auto-recordação, afinal, é o que parece ser mais significativo para compreendermos que o “arquivamento do fenômeno social confiado a instituições transformou-se em prática pessoal e individual”. Huyssen (2004, p. 14), por

⁴ *Atestação* é uma expressão proposta por Bettegini, citado por Colombo (2001, p. 55). Significa a “aceitação social de um texto como entidade testemunhal e por conseguinte unitária”.

⁵ Um filme cujo texto inicial é baseado em outro texto/filme anterior que é considerado “original”, apesar da complexidade que a ideia de “original” tem aqui. O “receptus” pode ser compreendido aqui como os remakes e paródias.



sua vez, nos fala da “obsessiva automusealização através da câmera de vídeo”, da “difusão das práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte”. A hipótese trabalhada por Colombo é afinal, resumida:

Talvez o nível de conservação do filme como objeto de arquivo e por conseguinte de memória (memória paradoxal, porém, na qual a lembrança é signo de si mesma) ocupe e substitua um outro nível, o da (falha) adequação da imagem em movimentos ao real (COLOMBO, 2001, p. 58).

É, como diz, uma lógica da catalogação sendo colocada para substituir uma lógica do realismo. E não podendo salvar o mundo, o homem audiovisual salva alguns vestígios, algumas memórias, alguns documentos que ainda que tenham uma fidedignidade pouco confiável (não se trata do real, afinal), não podem ser questionados quanto à sua existência e quantidade.

Memória como urgência

É sobre esta existência e quantidade que nos fala Huyssen (2004) ao considerar que hoje vivemos o que chama de “cultura da memória”, marcada pela instabilidade do tempo, faturamento do espaço e emergência do ciberespaço. Uma cultura da memória que é imersa em um “mercado de memória” ao qual respondemos tão favoravelmente e que sofre imensa influência das novas tecnologias da mídia, que tem, ela própria, seu papel como veículo para todas as formas de memória.

Se as primeiras décadas do século XX podem ser caracterizadas por uma distinção dada ao futuro, experimentamos agora preocupações com os “passados presentes” que simbolizam, afinal, uma sensibilidade muito diferente de como qualificamos e experimentamos o tempo. “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total” (HUYSSSEN, 2004, p. 15).

A obsessão com a memória e o passado pode ser explicada, mas só em parte, pela comercialização da memória orquestrada pela indústria cultural. Há também um uso político da memória em muitas partes do mundo e sim, o fenômeno da “cultura da memória” é global, mas “no seu núcleo eles (os discursos de memória) permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos” (HUYSSSEN, 2004, p. 16). Naturalmente, esses discursos sobre as memórias nacionais estão sempre enredados pela mídia global.



Se a comercialização da memória só explica em parte a “cultura da memória”, o foco na memória e no passado traz em si uma contradição. Críticos acusam a cultura da memória contemporânea de amnésia, pois ela, na verdade, contribui para a perda da consciência histórica. A crítica, como é fácil deduzir, estende-se à mídia, não obstante ser ela, socialmente, um poderoso instrumento de veiculação e disponibilização de memória. Se é verdade que a obsessão pela memória vai de encontro com o medo do esquecimento, Huyssen (2004, p. 19) pergunta-se o que vem primeiro. É o medo do esquecimento que nos faz querer lembrar ou é o inverso? “É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento?”. Independente da resposta, o autor apresenta sua hipótese de que tentamos combater nosso medo do esquecimento através de lembranças, públicas e privadas, é como se precisássemos voltar ao passado para nos sentirmos seguros já que vivemos um mundo hoje marcado pela volatilidade do tempo e pela ausência de um terreno firme onde colocar os pés. Ao mesmo tempo, continua Huyssen (2004, p. 20), não nos é desconhecido que estas estratégias de lembrança, esse consumo dos “mercados de memória”, são eles mesmos, voláteis. Então, o autor pergunta: “por quê? E especialmente: por que agora?”.

Os questionamentos ao redor da cultura da memória, o papel da mídia e das novas tecnologias neste cenário não conseguem ser respondidos facilmente, apesar de ser tentador atribuir a responsabilidade às estratégias da indústria cultural e do mercado tecnológico. Mas falta aí uma peça que permita que a questão seja respondida de modo convincente. Esta peça que falta é uma “lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada pela complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2004, p. 25-26). E mais adiante completa, “a cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e na sensibilidade humanas”.

Vivemos, então, uma contemporaneidade desestabilizada, marcada pela atrofia das tradições que ajudam a dar sentido à vida, pelo encolhimento das experiências sociais e individuais estáveis e duradouras, por um tempo que passa cada vez mais rápido e que permite que coisas novas já nasçam “velhas”. Lübbe (apud HUYSSSEN, 2004) acredita que um modo de compensar essa fragilidade e esta perda de estabilidade das tradições vividas é o que chama de “musealização”, que se infiltrou em todas as áreas



da vida cotidiana e não se restringe mais, especificamente, aos museus. Nora, também citado por Huyssen, aposta, por sua vez, nos “lugares de memória” igualmente como uma reparação pela perda dos “meios de memória”⁶.

O elemento complicador de tais considerações é que não levam em conta que mesmo as tradições vividas são elas próprias desestabilizadas e ressignificadas pela cultura da memória, trabalhada incansavelmente pela indústria cultural – ela própria musealizante – e ao invés de concentrar suas atenções naquilo que se perde com a eclosão deste cenário, devem aceitar “o deslocamento fundamental nas estruturas de sentimento, experiência e percepção, na medida em que elas caracterizam o nosso presente que se expande e contrai simultaneamente” (HUYSSSEN, 2004, p. 29). A musealização não é um local estabilizado para onde podemos correr e nos proteger, ela é “sugada neste cada vez mais veloz redemoinho de imagens, espetáculos e eventos e, portanto, está sempre em perigo de perder sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo” (HUYSSSEN, 2004, p. 30). Denis de Moraes (2009, p. 69) preocupado com o frenesi mercantil contemporâneo que a tudo engloba nos diz que “A própria noção de museu alterou-se radicalmente nas últimas décadas (...) As mostras extrapolam os espaços físicos convencionais e se virtualizam nas páginas dos museus na internet ou em dvds vendidos em *boutiques* e livrarias anexas”. Não é apenas para a virtualização do consumo que aponta Moraes. Oferecendo números impressionantes⁷ sobre os negócios que envolvem os museus – mas também, no seu rastro, o turismo, o comércio, governos, bancos e corporações – nos deixa claro o estabelecimento do “mercado de memória” do qual fala Huyssen e o óbvio reposicionamento do museu em um processo mais amplo, da “conversão da cultura em economia e da economia em cultura” que é, para o autor, “um dos alicerces do capitalismo atual” (MORAES, 2009, p. 69).

⁶ Ousamos compreender “lugar de memória” como a materialização da reminiscência. O termo estabelecido não se remete tão somente a história, nem a memória puramente, na realidade, estaria dançando acompanhado destes dois conceitos, visto que ele, na concepção do autor, seria uma história com resquícios de memória. Não é somente memória, por que não é mais vivida, e por que concretizou a ruptura com o tempo, daí a necessidade de arquivar, registrar. Os suportes físicos ou simbólicos, a exemplo dos arquivos, coleções, cemitérios, museus, santuários, festa, são traduzidos como rituais lembranças, testemunhas de uma época capaz de carregar consigo um conjunto de rememorações. Nora (1993) estabelece uma característica chave para definir aquilo que seria admitido como “lugar de memória”: “a capacidade de representação coletiva”. Ou seja, tais objetos – materiais ou imateriais – só são definidos como “lugar de memória”, a partir do momento que representam a cristalização de algo da memória coletiva.

⁷ Alguns dos dados apresentados por Moraes (2009) são perturbadores e confirmam numericamente o “mercado de memória” de Huyssen (2004). A mostra sobre Jean Renoir no Museum of Fine Arts (Boston) rendeu US\$ 8,3 milhões. A livraria do Louvre faturou US\$ 29 milhões com 3,5 milhões de visitantes. O museu do Louvre, por sua vez, recebeu US\$ 8,3 milhões de visitantes em 2006 gerando um lucro de 33 milhões de euros em ingressos. A inauguração da filial do Guggenheim, no ano 1997, em Bilbao, gerou um impacto econômico no local de US\$ 775 milhões ao atrair anualmente 1,5 milhão de turistas.



Para Huyssen, portanto, trata-se menos de garantir alguma solidez no passado e alguma estabilidade em tradições vividas em qualquer forma de reparação e mais de encararmos o processo de “compressão do espaço-tempo” a fim que de conquistemos alguma continuidade do tempo e extensão nos espaços para que possamos nos mover e continuar a exercer nossas sociabilidades, não apesar de tudo isso, mas junto a tudo isso. Há uma sobrecarga informacional e perceptual e uma aceleração temporal e cultural que causa profundo desconforto, simplesmente porque não podemos lidar com isso. A consequência é que ao invés de andarmos mais rápidos, pedimos frequentemente para poder parar. “Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (HUYSSSEN, 2004, p. 32).

Não há, naturalmente uma solução fácil, mas a memória faz parte dela. E o arquivo parece emergir como algo ao qual deveríamos apostar como um lugar de conservação espacial e temporal. Do ponto de vista do arquivo, o esquecimento é, de fato, uma transgressão horrorosa, mas nossos arquivos são imperfeitos. E não obstante sua imperfeição, Colombo (2001, p. 17), entrando em sintonia com Huyssen (2004), diz que “nossa era parece estar dominada pela obsessão pela memória”, nos fala que vivemos uma “autêntica vocação para a memória, espécie de mania arquivística que permeia conjuntamente a cultura e a evolução tecnológica”. Nossa obsessão assume diversas formas, algumas delas – profundamente intrincadas – são a gravação, o arquivamento, o arquivamento da gravação e a gravação do arquivamento⁸. Enquanto a gravação parece dominar o mundo audiovisual, a tecnologia informática e telemática parecem basear-se no arquivamento. E o problema do esquecimento volta, sorrateiro, quase como uma ameaça, sempre vivo e parece residir justamente nas escolhas que fazemos para gravar e arquivar. “De fato, a ameaça do esquecimento emerge da própria tecnologia à qual confiamos o vasto corpo de registros eletrônicos e dados, esta parte mais significativa da memória cultural do nosso tempo” (HUYSSSEN, 2004, p. 33).

Arquivo como falta

⁸ Para Colombo (2001, p. 17-18), a gravação é a “memorização de um fato em um suporte por meio de uma imagem”; o arquivamento é a “tradução do evento em informação cifrada e localizável dentro de um sistema”; o arquivamento da gravação é “a tradução de uma imagem-recordação em um signo arquivístico e localizável no sistema; por fim a gravação do arquivamento é “a produção de cópias dos signos já gravados”.



De todo modo, o “absolutismo” do arquivo não é algo que parece incomodar nem Farge (2009), nem Didi-Huberman (2012a, p. 114). Se aquela nos fala em um arquivo que é constituído também por aquilo que falta, este nos lembra que um arquivo, uma “massa frequentemente inorganizada de início”, só vai fazer algum sentido ao ser “pacientemente elaborado”.

Insistindo na ideia de que o arquivo não pode nos revelar nada além que alguns vestígios, ainda que em muitos casos – especialmente naqueles em que há no arquivo algo físico a ser tocado, como uma carta, por exemplo – pareça o real, ofereça um “efeito de real”, Farge (2009, p. 12) nos diz que o arquivo é uma falta, uma construção, uma brecha e, em muitos casos até mesmo o não saber o que fazer com ele. Diante do seu gigantismo há a “utopia presente na vontade de um dia apossar-se dele exaustivamente”. Mas nada em relação ao arquivo pode ser compreendido em termos de absoluto, ele não dá a chave integral para a compreensão do passado, é sobretudo uma construção. “É uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. (...) O arquivo não escreve páginas de história” (FARGE, 2009, p. 14).

Acessar o arquivo é como ter acesso à fragmentos de verdade que opacizados pelo tempo, ganham novo contorno, chegam à luz, “ofuscantes de nitidez e credibilidade” (FARGE, 2009, p. 15). Sim, o arquivo é uma fonte e esta porta que se abre, este “sentimento ingênuo, porém profundo, de romper um véu” vem do contato com o arquivo, mas trata-se disto apenas: um sentimento ingênuo. De ter alcançado, afinal, o real, a verdade, e não um “relato sobre”, um “discurso de”. O arquivo – e de modo mais insidioso os vestígios materiais do passado – petrifica alguns momentos ao acaso do que já se passou (como a carta que exemplificamos linhas acima) e dá à quem acessa o arquivo um “efeito de certeza”. “A palavra dita, o objeto encontrado, o vestígio deixado tornam-se representações do real. Como se a prova do que foi passado estivesse ali, finalmente, definitiva e próxima. Como se, ao folhear arquivo, se tivesse conquistado o direito de ‘tocar o real’” (FARGE, 2004, p. 18).

Mas o tal sentimento ingênuo torna-se uma inquietação dolorosa. Apesar de estar ali, materialmente vivo, o arquivo não nos dá o real, ele só pode falar de si mesmo, nunca da essência absoluta do passado que o vestígio apenas sinaliza. “O ‘retorno dos arquivos’ é penoso: depois do prazer físico da descoberta do vestígio vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele” (FARGE, 2004, p. 18). O que há de penoso aí é descobrir e elaborar, por fim, qual o seu significado, qual a interpretação possível para sua presença. Pois se é possível se dar conta da força do conteúdo do



arquivo, vem junto a ideia da impossibilidade de decifrá-lo. Por fim, uma “tensão conflituosa” se estabelece “entre a paixão de recolhê-lo inteiro, de oferecê-lo integralmente à leitura”, e assim abarcá-lo como o real do passado, e “a razão, que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido” (FARGE, 2004, p. 21), não sendo possível abrir mão de ser elaborado, “montado”.

Didi-Huberman (2012a, 2012b) também nos fala de uma montagem e da natureza lacunar do arquivo. O arquivo, diz ele, ainda que proliferante, não deve ser identificado com “os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna” (2012b, p. 210). Ele não é o reflexo exato do que aconteceu, nem mesmo a prova do passado, “pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma *montagem* cruzada com outros arquivos” (2012a, p. 131). Às vezes trata-se de encontrar todos os meios possíveis de uma reprodutibilidade, todos os tipos de vestígios devem ser convocados para contar sobre o passado, pois é da própria natureza da lacuna não ser preenchida, afinal. A história se escreve ao redor de tais lacunas não preenchidas, mas isto não significa tirar o real para fora do arquivo ou menosprezá-lo sob a alegação de que ele não reproduz o real. “O historiador não escapa à responsabilidade de dever distinguir um arquivo da sua falsificação ou da sua ‘fabricação’ ficcional” (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 133).

E se o arquivo é feito de lacunas e intervalos, tanto quanto de coisas possíveis de serem observadas, é preciso de algum modo arriscar-se a fazer uma “arqueologia”. “Esse risco tem por nome *imaginação e montagem*” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, 212). Para o autor, a montagem é uma das respostas fundamentais para o uso das imagens e dos vestígios à construção da historicidade, essencialmente por não ser orientada, por tornar visíveis anacronismos, temporalidades contraditórias, sobrevivências. “O historiador renuncia a contar ‘uma história’ mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 212).

A ideia da montagem, do Atlas, é o lugar encontrado por Didi-Huberman para se posicionar. Um lugar que não seja nem do lado do inominável e do irrepresentável, o que leva a memória à um absoluto mudo, como sugere Lanzman; nem do lado do excesso, da multiplicação da linguagem, dos arquivos infinitos para tudo guardar, como nos lembra Huyssen. A montagem, o Atlas é aquilo que não permite que a memória seja absoluta, uma única palavra a ser dita ou uma única imagem a ser mostrada e que, também, nos retira a fantasia de que acumular tudo nos faz recordar melhor e estar



seguros. Um Atlas seria para Didi-Huberman (2010, p. 124, tradução nossa)⁹ “um corte no arquivo que torna visível, pela montagem, os elementos múltiplos de que nos servimos. Contra o inominável e o único, tratam-se de imagens múltiplas, e contra o arquivo e a saturação da memória, trata-se de uma escolha e de uma montagem”. É portanto, como nos indica o autor, uma posição intermediária, além de ser ainda uma posição dialética. Um Atlas não é um arquivo, é uma montagem, é uma escolha.

Considerações finais

A montagem é um trabalho para conferir legibilidade. Não mais uma massa anônima e impenetrável de vestígios em arquivos que só aumentam como uma fuga ao terror do esquecimento, mas um trabalho de elaboração em cima das imagens, para ao montar o Atlas poder debruçar-se sobre elas, sobre o arquivo, e ao elaborá-lo transformá-lo em algo legível. E é algo que só se torna legível com o tempo. Didi-Huberman acredita que o trabalho de restituição da História pelas imagens só pode ser feito via montagem pois é aí o lugar de onde podemos lutar contra o absoluto, seja do silêncio impositivo pelo irrepresentável, seja do arquivamento excessivo que embota a memória. Nada de absoluto, mas tudo de elaboração. Nos darmos conta disto é, finalmente, poder preservar o que tanto queremos bem: nossa memória, nosso passado, nossa História, aos quais só resta a ameaça de perder-se diante das obsessões pela memória e pelo arquivo.

Só pelo Atlas é possível assegurar um lugar para onde podemos fugir da fratura do tempo e das fissuras do espaço. Não pela corrida exagerada e cansativa da prática arquivística dos dias de hoje, mas pela arqueologia das imagens que leva tempo. O tempo no sentido mais “banal”, como diz Huberman. Não a velocidade nauseante da mídia musealizante, por exemplo, mas um tempo para o qual precisamos dar um novo valor. Para uma imagem se tornar legível – e tudo que daí advém como consequência – é preciso que seja tratada sob a lógica do Atlas. O problema, lembra tristemente Huberman (2010, p. 126, tradução nossa)¹⁰, é que fazer isto significa “introduzir um defasamento, uma discrepância, o que na ordem prática política faz que sejamos sempre derrotados. Provisoriamente derrotados...”

⁹ Un Atlas c'est une découpe dans l'archive qui rend lisible, par montage, les éléments multiples dont on se sert. Contre l'innommable et l'unique ce sont des images multiples, et contre l'archive et la saturation de la mémoire, c'est un choix et un montage.

¹⁰ Prendre un décalage; ce qui dans l'ordre de la pratique politique fait qu'on est toujours perdant. Provisoirement perdant...



Não é suficiente ter acesso aos vestígios do passado nos arquivos para combater nosso pavor de esquecer, para nos sentirmos resguardados de uma contemporaneidade tão fugidia, onde até as tradições estão ameaçadas por novos sentidos de tempo e espaço. Como nos diz Didi-Huberman (2012b) noções de memória, montagem e dialética nos escancaram que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Tampouco estão no “presente”, são por elas, muitas das vezes que podemos perceber complexas relações de tempo que trazem à luz a sofisticada relação entre memória e história. É preciso uma dose de imaginação e elaboração para que as imagens sejam olhadas e interrogadas em nosso presente e para que haja ainda um caminho percorrido em sentido inverso, para que história e memória sejam interrogadas e compreendidas nas imagens.

REFERÊNCIAS

FARGE, A. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**: memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image. **Cinema: Revista de filosofia e da imagem em movimento**, Lisboa, n. 1, p. 118-133, 2010. Entrevista concedida a Susana Nascimento Duarte; Maria Irene Aparício. Disponível em: <<http://cjpmi.ifl.pt/storage/1/C1%20Interview%20Nascimento%20Duarte%20Aparicio.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n.4, p. 204-219, nov. 2012b. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 12. out. 2013.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

NORA, P. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

MORAES, D de. **A Batalha da Mídia**: Governos Progressistas e Políticas de Comunicação na América Latina e outros ensaios. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.