



## **Ruínas em imagens: Walter Benjamin e as fotografias contemporâneas<sup>1</sup>**

Elane Abreu de Oliveira<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **Resumo**

Neste *paper*, será apresentado o projeto pessoal de pesquisa de doutorado, com seus objetivos, hipóteses e justificativas, enfatizando a pertinência do legado de Walter Benjamin para a compreensão das imagens fotográficas. Sendo continuação de uma pesquisa de mestrado, este projeto de pesquisa pretende reunir artistas/fotógrafos que, de alguma forma, lidam com a noção de ruína ou de imagem como ruína em seus trabalhos, dentre os quais destacamos Rosângela Rennó, Christian Boltanski e Robert Polidori. Fotografia, coleção, arquivo, interiores devastados são algumas indicações temáticas que encontramos tanto nos trabalhos dos fotógrafos quanto na obra benjaminiana, o que sugere certa sensibilidade para perceber as imagens como “estilhaços” do messiânico.

### **Palavras-chave**

Fotografia. Walter Benjamin. História. Arte contemporânea.

### **1. Introdução**

Em prévias palavras, sem recorrer ao dicionário, ruína implica em resíduo, vestígio, fragmento, resto do que foi, passado, incompletude, ausência presente, morte. Falar de algo arruinado é falar de algo fracassado, malgrado, sem vida. No exercício de encontrar sinônimos para o termo, já poderíamos destacar várias das possíveis semelhanças à ideia de fotografia. Contudo, o que está no cerne dessa relação e intrínseco às duas é a noção de tempo e, arriscaríamos dizer, de um tempo paradoxal: tempo passado/presente, morto/vivo, aparente/oculto; tempo-fragmento, quebrado, descontinuado.

Dessa ideia quebradiça e descontínua do tempo, imbricada ao ato fotográfico, sugeri a seguinte pergunta-guia para a minha dissertação de mestrado: como a fotografia, ao se caracterizar como ruína, dialoga com a descontinuidade do tempo? Na

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT Comunicação Audiovisual, do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação e Cultura, ECO/UFRJ. Mestre em Comunicação (UFPE), E-mail: elaneabreu@gmail.com.



Pós-graduação em Comunicação da UFPE, a pesquisa<sup>3</sup> teve como objetivo abordar a “fotografia como ruína” a partir do pensamento benjaminiano, ou seja, extrair dos escritos de Benjamin aquilo que toma a própria fotografia como imagem do pensamento.

A escrita benjaminiana, destaca-se, dentre outras, por ser imagética e fragmentária - fotográfica e em ruínas. Ou, como traduz a “imagem do passado” anunciada por ele nas teses do ensaio *Sobre o conceito da história*, é relampejante e fugaz. Como aquele que procura escrever tentando concretizar uma visibilidade através do texto, Benjamin é o “coleccionador” dos “fragmentos”, da escrita ensaística, das citações, do minúsculo. Seu conceito de “imagem dialética”<sup>4</sup> percorre insistentemente seus escritos, como mônada pulsante. E quando associamos essa dialética à própria fotografia e o tempo, vem à tona outras manifestações: “dialética parada”, “dialética da detenção”, “dialética da embriaguez”. Extraímos dessas manifestações densas de temporalidade, o potencial de a fotografia se expressar sob o signo do *clic*, do instantâneo (como bem comentou Mauricio Lissovsky<sup>5</sup>).

No atual projeto de doutorado, a intenção de pesquisa é aplicar a contribuição de Benjamin, suas ideias-rastro, suas ruínas de saber que resistem ao tempo, à produção fotográfica de alguns artistas contemporâneos que lidam, de diferentes maneiras, com as ruínas do tempo. Nessa direção, a instabilidade da fotografia, ou seja, a dinâmica que ela estabelece segundo seus diversos usos por parte dos fotógrafos, é enriquecedora para percebermos não apenas os índices de passado nas imagens, mas seus rastros de futuro. As realidades criadas na e pela fotografia não a limitam ao “isso foi” barthesiano.

Como vestígio de um tempo afeito aos estímulos visuais da modernidade, a obra benjaminiana esteve atenta ao impacto das tecnologias da imagem (tais como a fotografia e o cinema), da arquitetura (como as construções de ferro, as passagens e as moradias burguesas) e também aos personagens citadinos como o *flâneur*, a prostituta e

<sup>3</sup> Dissertação intitulada “A fotografia como ruína”, defendida em 15 de dezembro de 2009, sob orientação da Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz, no PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco.

<sup>4</sup> As imagens, para Benjamin, são dialéticas quando coexistem nelas ambiguidades, ambivalências como passado e presente, antigo e agora, sonho e despertar. A linguagem é o imediato, o *medium*, dessa “dialética parada” ou “dialética de detenção”. Lembremos da sua emblemática descrição do anjo da história. Sua construção é dialética pelo potencial das palavras que a descreve como ambígua: “passado”, “futuro”, “mortos”, “acordar”, “encara fixamente”, “impele irresistivelmente”. O anjo é heterogêneo, descontínuo, imóvel movente (BENJAMIN, 1994a, p.226).

<sup>5</sup> LISSOVSKY, Mauricio. Sob o signo do “clic: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam L. Desafios da imagem. Campinas, SP: Papyrus, 1998.



o colecionador. Esse cenário de mudanças na metrópole, vivenciado por ele em Paris, foi construído como um mosaico de fragmentos e citações, no seu livro *Passagens*.

Extraímos desse seu “projeto de obra” sobre a modernidade, tido como inconcluso, chamado “Passagens”, as chaves para pensarmos as imagens produzidas atualmente pelo canadense Robert Polidori, pela brasileira Rosângela Rennó e pelo francês Christian Boltanski. O primeiro por iluminar rastros de “interiores profanados”, a segunda por ser uma *coleccionadora* por excelência de ruínas dos mais diversos gêneros (inclusive fotografias) e o terceiro por ser um *arquivista* de fotografias, em especial, de pessoas anônimas, muitas delas vítimas do Holocausto.

Dessa forma, a presente proposta de pesquisa tem a tarefa de se debruçar sobre as diferentes apropriações da ruína na fotografia para responder: como diferentes fotógrafos ou artistas trabalham a ruína em suas imagens hoje? Partindo de um pensamento ao modelo fragmentário, dirigiremo-nos aos interessados em pensar *a arte como fotografia*, avaliando as variadas formas de apropriação da relação “fotografia como ruína”. Tratar-se-á de um diálogo sobre fotografia e suas manifestações em rastro, vestígio. Ou seja, a fotografia é o meio e o objeto em questão. A ótica e o olhado.

## 2. Objetivos

O objetivo geral da pesquisa é, à luz do pensamento dialético benjaminiano, analisar como se aplica a noção de ruína à produção fotográfica de artistas contemporâneos.

Especificamente, também são intuítos da pesquisa:

- a) ampliar e aplicar o arcabouço teórico já desenvolvido sobre a noção de rastro, ruína;
- b) dar elasticidade à contribuição benjaminiana sobre a imagem e o tempo;
- c) analisar como diferentes fotógrafos se apropriam da fotografia como ruína e da ruína como tema fotográfico.

## 3. Justificativas e Hipóteses

O fotógrafo e cineasta Alain Fleischer (In PAÏNI, 2001, p.55-56), em seu texto denominado *As ruínas do tempo*, o qual descobri recentemente, diz que “o cinema é a única arte que vence, ainda que provisoriamente, o tempo”. Ele relaciona essa vitória ao fato da velocidade, da brevidade com que as imagens correm e deixam o tempo para trás. Essa rapidez de passagem do tempo, por ser evanescente, traz-nos melancolia: “ver um filme é como ver uma estrela cadente”.



Esse tempo rápido, de passagem, é mortífero por ser despedaçado de um tempo imóvel, em que se amenizaria o sentimento de perda. O aparecer e o desaparecer das imagens cinematográficas constroem a “ruína radical” delas. “O cinema cujas imagens se recusam à contemplação, contrariamente às ruínas tradicionais, dá-nos como ruína a própria visão” (id., ib., p.55). Fleischer, entretanto, não toma esse caráter “melancólico” do tempo cinematográfico como negativo. Contrariando toda a velocidade, ele ressalta as possibilidades de usos no cinema que tornam a projeção vertigem de uma imagem lenta e hipnótica (a exemplo dos *ralentis* cinematográficos, que são técnicas de desaceleração da cena, tornando-as mais lentas que o habitual).

Por que falo do cinema para justificar o meu trabalho? Porque muito do que foi apontado favorece a minha argumentação sobre a materialidade da fotografia enquanto ruína. Sem intenção de uma comparação mais profunda com o cinema, a ênfase que dou à fotografia como ruína também não a enfatiza como destinada a usos “mortos” com o tempo, ao infortúnio do passado. Apesar de a melancolia também ser um sentimento passível de ocorrer àquele que olha uma fotografia (talvez não na mesma rapidez com que olha uma estrela cadente), ou seja, uma sensação de ausência, de perda, ela carrega o seu correlato, a “imagem da felicidade”<sup>6</sup>.

Tendo em mente que o potencial criativo e fictício da imagem fotográfica esteve sempre ao lado de sua faceta documental (KOSSOY, 1999; TAGG, 2005; ROUILLÉ, 2005), meu estudo terá como base o pensamento da dialética entre passado e futuro, sonho e despertar, proveniente do(s) duplo(s) advindo(s) da fotografia como ruína. A eleição inicial dos artistas-fotógrafos analisados foi feita pelo motivo de eles trabalharem o documento fotográfico como ruína ou como expressão dela de formas diversas, e também porque é possível abordá-los sob a ótica benjaminiana.

Ainda que não esteja em jogo o instantâneo fotográfico da estética moderna, podemos tomar as imagens de Robert Polidori, Rosângela Rennó e Christian Boltanski como expressões de perguntas ao modo de Benjamin e que Lissovsky (2008, p.28) as

---

<sup>6</sup> Citada por Benjamin em sua “tese” 2, em *Sobre o conceito da história*, a “imagem da felicidade” evoca o futuro contido no pretérito. Dito de outro modo, essa imagem condensa as possibilidades não realizadas no passado, que, no caso da história, dirigem-se ao que “foi” e ao que “poderia ter sido”. Ao pensarmos na fotografia, ela também se dirige ao passado com um sentimento de fratura, de uma constatação de incompletude e de possibilidades de outros tempos. Em palavras do autor, “(...) nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à salvação” (BENJAMIN, 1994a, 222-223).



sublinha: “o que terá sido uma fotografia? ou “o que ela veio a ser?”. Pode ter chegado o momento de “arrematar a fotografia no atacado” (id., ib., p. 27).

O pensamento de Benjamin como suporte teórico para a compreensão das imagens foi escolhido pelo fato de que cada fotógrafo levantado trabalha, de uma forma ou de outra, ao modo de uma dialética benjaminiana. E, também, por mais fotográfica e assistemática que a obra benjaminiana seja, ela compõe, alegoricamente, um “mosaico” que nunca se totaliza, mas seus fragmentos são como ideias monadológicas<sup>7</sup>.

Esclarecidas as escolhas, vamos às hipóteses:

A primeira hipótese que essa proposta de estudo desenha é a de que: se a fotografia é, na sua materialidade, ruína (fixa e incompleta) do tempo, a forma de se apropriar dela como arte privilegia não suas virtudes de passado, mas seu embate com os acordes de futuro.

A segunda hipótese é a de que: se o caráter de fixidez da fotografia (muito discutido por sua natureza documental e hoje olhado com mais desconfiança pela natureza numérica da imagem digital<sup>8</sup>) pode ser maleável, manipulado de diferentes maneiras, estaremos diante de uma arte que também apela por um refluir do tempo.

A partir dessas intuições e da compreensão das diferentes experiências fotográficas sob a ótica do rastro/ruína, a pesquisa aponta para um espaço da Comunicação ainda não totalmente explorado teórico-metodologicamente, que é o da teoria da imagem/fotografia. Tentativas de construir teoria e modos de análise para a temática no Brasil ainda são escassas.

#### **4. Fundamentação Teórica**

Aproveitamos o caráter aberto da obra benjaminiana para, quem sabe, esgarçá-la ainda mais. Seus escritos são aqui consultados como ponto de partida para pensarmos a relação de sua filosofia com as imagens e o tempo, já que isso também interessa às nossas questões sobre fotografia e ruína. Fazemos isso, também, sem esquecer a grande

---

<sup>7</sup> A concepção barroca de ideia como mônada muito influenciou Benjamin para sua concepção barroca de história. A monadologia de Leibniz designa o termo mônada como unidade espiritual indivisível e eterna, componente simples do universo. Sendo parte e também todo, ela é um ponto de vista sobre o mundo ao mesmo tempo em que é todo o mundo sob determinado ponto de vista (ABBAGNANO, 1982).

<sup>8</sup> François Soulages diz que a fotografia digital é uma imagem da imagem e não mais uma imagem da realidade. “A ruptura com o real é infinitamente maior com a imagem numérica, que pode tornar-se totalmente autônoma – se modificamos a matriz numérica - em relação ao real que lhe deu origem, passando da esfera que em algum lugar tratava de uma lógica fotográfica para uma lógica puramente numérica na qual encontram-se também as imagens calculadas realizadas sem nenhuma relação com um real já existente, de um real do qual teríamos como que apreendido em vôo uma imagem pelo viés do cálculo (...)” (SOULAGES, 2008, p. 83-84).



contribuição do teórico para o estudo e a crítica dos meios de comunicação, os quais, no raiar do século XX, influenciaram de forma decisiva o modo perceptivo dos habitantes das grandes cidades (temos a oportunidade de constatar isso nos artigos de CHARNEY e SCHWARTZ, 2007).

Em seus textos clássicos na área de Comunicação (*O narrador, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, A pequena história da fotografia*), Benjamin é atento a essas mudanças provocadas pelo advento das técnicas reprodutivas. Os ganhos e as perdas nesses novos processos que se impunham ao homem moderno foram destacados pelo filósofo de forma emblemática. Perdas: da *aura*, da *experiência*, da capacidade de *narrar*. Ganhos: do *inconsciente ótico*, das *semelhanças*, da *arte como fotografia*.

É interessante como as ambivalências participam do seu pensamento, constituindo uma dialética. No fragmentário, nos destroços, também está a “força messiânica”, de salvação. “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. (...) foi-nos concedida uma frágil força messiânica para qual o passado dirige um apelo”, diz Benjamin (1994a, p.223), na “tese” 2. Como na crença judaica, “cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias” (id., ib., p.232). Encarar esta emergência permanente do tempo coloca o historiador materialista em um estado de alerta, pois o “estilhaço” é, muitas vezes, imperceptível.

Despertar, perigo, estilhaço, “agora”. É inegável que, nas suas “teses” *Sobre o conceito da história*, Benjamin quer revolucionar nossa maneira usual de pensarmos o tempo. Nesse intento, o filósofo nos envolve com escritos que se apresentam como imagens. Imagens do seu pensamento. Da mesma forma como acena para uma dimensão da história cujo todo resulta do descontínuo, ele, enquanto escritor, incorpora o modo fugaz de apresentar as ideias já que a verdade assim se apresenta no seu entendimento.

Muricy (1998) se refere à “dialética parada” presente nas “teses” pelo encontro das palavras para a construção do relampejar. “A fugacidade desse encontro – expressa na reiterada da metáfora do relâmpago – e o perigo que o apelo do passado ao presente não seja por este entendido, são indicado nas teses, por diferentes formulações” (MURICY, 1998, p.226). O caráter ambíguo da imagem dialética (sonho-despertar, movimento-immobilização, passado-presente) está presente na imagem relampejante e é



nela onde vemos Benjamin aliar fotografia e história sob o signo do *clac* (LISSOVSKY, 1998).

Como que colecionando *clacs* de uma época, Benjamin escreve *Passagens* (2007), obra-alvo desse pensamento dialético, alegórico, crítico. Essa obra é uma imensa coleção de notas e citações em que ele, em um empenho surrealista, agarra-se compulsivamente aos detritos da sociedade, arquivando-os. Como colecionador, ele se assemelha ao “trapeiro”, que encontra nos dejetos, nos objetos ignorados, o tesouro de sua obra. Ele os resignifica, transforma-os em matéria de seu conhecimento, faz com que contenham uma outra história que a sociedade da época não nos contou.

A visão alegórica do mundo, de ver a vida a partir da morte traz uma sensibilidade que não se encerra na inversão dos termos. Ela é mais aguçada, em outras palavras, na faculdade de perceber a morte existente na vida. É por isso que, para Benjamin, a obra de arte (mais especificamente tratada em seu estudo do drama barroco) é ruína: ela não apenas indicia o que foi, mas as potencialidades não construídas historicamente, o lamento da felicidade perdida no passado. Ruína enquanto obra é índice, registro de esperança, pois uma vez “mantido o registro, mantém-se a promessa de felicidade, eventualmente realizável. Se realizada, a arte seria, talvez, dispensável, pois a vida mesmo seria ‘artística’ (KOTHE, 1976, p.42).

Tomando a obra das *Passagens*, projeto de livro inconcluso, como uma obra-ruína, retiramos delas alguns eixos temáticos para o presente projeto de pesquisa, os quais relacionamos às obras de artistas-fotógrafos contemporâneos.

### **O *intérieur*, o rastro**

*"Eu não me interesso pela ação, mas pelo que restou dela".*  
Robert Polidori

É na época dos romances policiais que o *intérieur*, recinto do burguês, nas suas diversas facetas, surge como sustento das ilusões. Em seu mundo privado, o morador reprime as reflexões sociais. Ele tenta despir seus objetos do caráter de mercadoria para dar a eles um valor afetivo, em vez do valor de uso, de utilidade, como faz o colecionador. Todos os seus rastros estavam bem guardados no *intérieur*. Tanto, que sua morada era seu mundo privado e seus objetos eram guardados em caixas, estojos, protetores etc, dando à sua casa um caráter ainda mais particular. A história de detetive, então, vem para investigar os rastros dessas pessoas privadas. Poe, como o primeiro



fisiognomista do *intérieur*, aponta, em seus romances, os criminosos como pessoas da burguesia.

Sheerbarth, por outro lado, preocupa-se em acomodar seus personagens “em casas de vidro ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo por Loos e Le Corbusier. (...) O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade”, diz Benjamin em *Experiência e Pobreza* (1994a, p. 117). A *cultura de vidro* abordada por Sheerbarth elimina os rastros, os vestígios, tão protegidos nas moradias burguesas. O vidro era a atitude contrária ao hábito burguês do interior cujos adornos se ajustavam mais ao ambiente do que ao próprio morador. Tudo no salão burguês era rastro, vestígio de seu dono. A cultura de vidro elimina os rastros. Nada nela se fixa. Ele não tem aura. Tudo é frágil, quebradiço. A vida moderna deveria se ajustar à sua própria sobrevivência “em troca da moeda miúda do ‘atual’” (id., ib., p. 119).

Agora, não mais se tratando da literatura sobre as habitações burguesas e seus rastros, temos a fotografia denunciando crimes. Partindo de um outro “interior”, não mais o burguês, Robert Polidori, fotógrafo canadense radicado nos Estados Unidos, “ilumina profanamente” interiores devastados. Suas fotografias mostram lugares arruinados, deteriorados, em que os restos da ação humana são o foco de interesse. Nas suas fotos, praticamente, não há pessoas.

A partir de 1985, Polidori passou a registrar um tipo de crime em Nova York: a depredação de apartamentos vazios por adolescentes e nos quais pessoas idosas tinham acabado de morrer. A partir daí, o tema “casa” passou a ser sua busca. Porém, não qualquer habitação, mas aquelas profanamente destruídas, deterioradas por catástrofes naturais ou mesmo desgastadas pela passagem do tempo. A guerra civil em Beirute, inclusive, capital do Líbano, foi por ele registrada em imagens devastadoras de interiores destroçados e funestos<sup>9</sup>.

Está em jogo em Polidori, pois, uma noção de ruína que se estende do tema à própria materialidade fotográfica. Interessa a ele o “depois do ato”, “o que restou dele” e não o presente da catástrofe registrada. Abrindo espaço para a “iluminação dos pormenores”, mesmo sem pretensão surrealista, a imagem é construída de modo a

---

<sup>9</sup> Polidori também marcou sua carreira pela série fotográfica feita nas ruas de Nova Orleans, após o furacão Katrina. Informações disponíveis em <[http://veja.abril.com.br/010709/p\\_146.shtml](http://veja.abril.com.br/010709/p_146.shtml)>. Data de acesso: 31/08/2009.





revelar a ação do tempo sobre espaços relegados ao descaso, “após” uma ação. São ruínas que, pelo olhar do fotógrafo, despertam para sua própria existência em um futuro.

Na pesquisa de doutorado, pois, será analisado com mais precisão, como a fotografia atua nessa apreensão da ruína e como o tempo é construído pelo fotógrafo para que se torne ruína. Para isso, evidentemente, será necessário um maior aprofundamento no fazer fotográfico de Polidori, a fim de elucidar seu modo de trabalhar os vestígios do que foi e do que veio a ser imagem.

### **O colecionador e o arquivo**

*"Eu tenho fé na imagem".*  
Rosângela Rennó

*"O que importa é evitar o esquecimento".*  
Christian Boltanski

Na coleção, é montada uma nova “totalidade” cujos fragmentos, introduzidos em novo contexto, libertam-se de sua função originária. Revela-se para nós um novo “rosto” de uma época. Há, nessa intenção do colecionador, o empenho de escrever a história como mônada, em que os “detritos” revelam toda uma época, assim como o microcosmo contém e espelha o macrocosmo. Nas palavras de Benjamin (2007, p. 241): “coleccionadores são fisiognomistas do mundo das coisas”. Assim, dos autores célebres aos anônimos, a obra-coleção das *Passagens* reúne, em pé de igualdade, citações dos mais diversos tipos para que o todo comunique a fisionomia das coisas e do tempo. Cada fragmento é selecionado com a atenção de um trapeiro que, não podendo recolher todos os cacos, preocupa-se com que cada um, eleito, contenha o todo.

Nesse gesto, de salvar as coisas de seu destino ignóbil, o colecionador dá um novo salto no céu da história. Daí entendermos que, para a ruína, ainda há história por ser escrita, uma história inconsciente, a ser revelada. Sob sua máscara mortuária, está o indício de sua redenção, do seu futuro a ser libertado. Comenta Marcio Selligmann-Silva (1999, p.185): “O colecionador/historiador/alegorista quer salvar na sua arca<sup>10</sup> (...) o máximo possível de ruínas da enchente/tempestade chamada progresso/fascismo”.

A maneira como Rosângela Rennó se apropria das imagens expressa o ímpeto do colecionador em trabalhar a fisionomia das coisas. Conhecida como a “fotógrafa que não fotografa”, ela coleciona e utiliza imagens já criadas por outras pessoas para

---

<sup>10</sup> O autor se refere à “arca construída segundo um modelo judeu”. As *Passagens* seria essa enorme “arca”.



construir com elas novas narrativas. Muitas vezes, as imagens das quais elas se apropria já não têm nenhum valor para muitos, pois são conseguidas em velhos arquivos descartados, álbuns de família doados, mercados de pulgas, arquivos de jornais, registros criminais de penitenciárias, depósitos fotográficos, dentre outros. Dessa forma, o tempo construído para suas imagens é formado por ruínas de vários outros.

É constante em Rennó o questionamento do papel convencional da fotografia de representar o real e estar instantaneamente ligada ao passado (SONTAG, 2004). Não é à toa que, mesmo sem fotografar, seu empenho é em dar novos contextos e leituras às fotos e objetos que consegue, como foi o caso de sua obra *A Última Foto*<sup>11</sup>. A criação de realidades, por Rennó, muitas vezes, aponta para as possibilidades de maleabilidade do documento fotográfico e, junto a isso, para uma forma de denúncia social. Em obras como *Immemorial*, *Série Vermelha* e *Série Vulgo*, notamos claramente o intuito em dar vida a imagens de pessoas anônimas que, em um novo contexto, são vistas de uma outra maneira, sendo arrancadas de uma postura passiva, tiradas de uma máscara mortuária, fadada ao congelamento do passado. Temos em Rennó ruínas colecionadas.

Christian Boltanski, artista francês, por sua vez, possui uma obra-arquivo sobre o Holocausto. O artista edifica, com apoio de lâmpadas e outros materiais, retratos de pessoas esquecidas, muitas delas, vítimas dos campos de concentração. A memória e o esquecimento são por ele trabalhados de forma a devolver aos rostos uma nova oportunidade de se manifestarem. As fotografias com as quais monta suas expressivas instalações enfatizam seu esforço em escavar o passado a partir de uma abordagem presente, levando o documento da ocultação à aparência.

Sendo um grande arquivista de rostos de pessoas comuns, esquecidas, e que, pelo trabalho em instalações fotográficas vêm novamente à tona, em uma outra construção, Boltanski<sup>12</sup> faz questão de mexer na amnésia das imagens e, conseqüentemente, naquela de quem vê. Percebemos, inclusive, como ele trabalha as camadas da imagem para compor sua obra, dando aspecto de transparência e contraste, revelação e ocultação. Rostos de pessoas comuns, fadadas ao esquecimento, entretanto,

---

<sup>11</sup> “A artista oferece a 43 fotografos, incluindo ela mesma, a oportunidade de clicarem, pela última vez, o Cristo Redentor, ícone do Rio de Janeiro. Por que pela última vez? Pois logo depois desse derradeiro uso, os aparelhos fotográficos utilizados seriam lacrados. Cada fotógrafo utilizou uma câmera analógica, que variava conforme o formato e a fabricação (de chapa 9x12cm a reflex de 35mm; do início do século XX a década de 80). Câmeras estas colecionadas por Rennó ao longo de 15 anos” (CRUZ e OLIVEIRA, 2009, p.6).

<sup>12</sup> Informações disponíveis em: <http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=441>. Acesso em: 30/08/2009.



como obra, têm sua banalidade transformada em significância, em imaginação. São ruínas-arquivo iluminadas.

Na tarefa “crítico-destruidora” dos historiadores Le Goff (1990), Foucault (1997) e Nora (1993), podemos destacar duplos presentes nas relações entre documento e memória: aparência/ocultação, verdade/mentira e lembrança/esquecimento. Se esses duplos são apontados é porque está em jogo sempre uma dinâmica, que não se limita a apenas um dos estados. A percepção da fotografia como ruína passa por esses duplos, por essa instabilidade. Mostrando e ocultando, questionando a verdade e a mentira, fazendo lembrar e esquecer.

### **Fotografia**

Tomando como referências Benjamin e seus seguidores, como Lissovsky, podemos ter mais clara outra reflexão sobre a imagem fotográfica, que, sem anular as considerações de Barthes (1984), Dubois (2009) e outros autores que se alinham ao tema, coloca-nos sob outra ótica para pensarmos a mesma temática. Do “isso foi”, da morte do passado, da irreversibilidade do tempo, chegamos à instabilidade das imagens. Vemos, nessa perspectiva, uma relação fotografia/ruína para além do gesto brusco do índice.

Em uma conferência de Lissovsky no Encontro Internacional de Imagem Contemporânea<sup>13</sup>, em Fortaleza, uma de suas frases pensadoras sobre a fotografia foi: “sua atualidade pouco significa diante de sua potência de reencarnação”. O apelo que nos dirige a imagem fotográfica é por essa nova chance à vida, por sua salvação, por seu caminho reversível – da pedra à carne. Isso não depende de sua contemporaneidade. A própria reencarnação é esse refluir do tempo. E é nesse tempo instável das imagens no qual quero debruçar-me durante a pesquisa.

### **5. Metodologia e algumas considerações**

Com base no levantamento bibliográfico obtido ao longo do mestrado e na sua adequação e ampliação durante o doutorado, pretende-se aplicar a noção de “ruína” a diferentes construções fotográficas. Primeiramente, será preciso delimitar essa noção de “ruína” de modo que ela seja aplicável aos mais diversos gêneros fotográficos e que

---

<sup>13</sup> O título da conferência em questão era: *Viagem ao país das imagens: a instabilidade das fotografias e suas propriedades combinatórias*.



possa, a partir daí, constituir-se como modelo de análise das imagens. Ainda que partindo de uma proposta analítica embasada na contribuição de Benjamin, será fundamental uma aproximação maior com autores como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman (leitores atuais de Benjamin) com o fim de melhor fincar uma arquitetura teórico-metodológica.

Delimitadas as correntes conceituais, passamos a relacioná-las aos trabalhos fotográficos que, como proposta inicial, abrangerá os já citados Polidori, Rennó e Boltanski. Contudo, essa seleção é passível de mudança, uma vez que podem surgir outros nomes mais coerentes com os liames da pesquisa. Será necessário um aprofundamento cuidadoso em cada conjunto de imagens, acarretando, se for o caso, em viagem ao exterior e visita a exposições dos referidos artistas.

Com o amadurecimento da tese de doutorado, espera-se chegar a um modo de aproximar-se das imagens sem esquecer suas implicações históricas e estéticas. Aliás, se considerarmos que história é imagem, como sugere Agamben (2005), passamos a cultivar um terreno que dá à fotografia uma posição privilegiada, seja enquanto lugar de conhecimento ou como estatuto estético para pensar outras formas de arte.

## 6. Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Max Limonad, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. (Obras escolhidas, v. 2). São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORTOLOTI, Marcelo. **Terras devastadas**. Disponível em <[http://veja.abril.com.br/010709/p\\_146.shtml](http://veja.abril.com.br/010709/p_146.shtml)>. Data de acesso: 31/08/2009.
- CHARNEY, Leo. e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **Cinema e invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**. Cambridge: MIT Press, 1992.
- CRUZ, N. V. e OLIVEIRA, E.. **O discurso do fim da fotografia com o advento do digital**: considerações a partir de “A Última foto”, de Rosângela Rennó. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2221-1.pdf>>. Data de acesso: 20/09/2009.
- D’ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- GAGNEBIN, Jeanne. Verdade e memória do passado. **Projeto História** - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP, São Paulo, n. 17, p. 213-221, nov. 1998.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KOTHE, Flavio. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F.Alves, 1976.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: 1990.
- LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- LISSOVSKY, Mauricio. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Marcio. (org). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- LISSOVSKY, Mauricio. Sob o signo do “clic: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Miriam L. **Desafios da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- MATOS, Olgária. Aufklärung na metrópole: Paris e via láctea. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial, 2007.
- MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MATOS, Olgária. **Vestígios**: escritos de filosofia e crítica social. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História** - Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.
- PAÏNI, Dominique. **Ruínas**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2001.
- PEIXOTO, Nelson B. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2003.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: No caminho de Swann (volume 1). São Paulo: Globo, 2006.



- ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte**: a filosofia de Walter Benjamin. São Paulo: Edusc, 2003.
- RENNÓ, Rosângela. **A última foto**. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/>. Acesso em: 09 mar. 2009.
- ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- ROUILLÉ, André. **La photographie**, Paris: Éditions Gallimard, Folio Essais, 2005.
- SELLIGMANN-SILVA, Marcio. **Ler o livro do mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SCHRAENEN, Guy. **Christian Boltanski**: a memória do esquecimento. Disponível em: <http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=441>. Acesso em: 30/08/2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- SOULAGES, François. **A revolução paradigmática da fotografia numérica**. São Paulo, Revista ARS 9, 2008. ECA, USP. Tradução de Laurita Salles. Revisão Técnica de Gilberto Prado.
- SZARKOWSKI, John. **Atget**. New York: The Museum of modern art, 2003.
- TAGG, John. **El peso de la representación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.