

# **Título: Imagens rasgadas e estilhaços de memórias<sup>1</sup>**

**Autor: Rodrigo Frare Baroni (Unicamp)**

**Palavras-Chave: Imagens; Arquivos; Memória**

## **Introdução<sup>2</sup>:**

Assim como nós, as imagens, as coleções e os arquivos não são apenas constituídos de fatos. Seus materiais não servem apenas de provas ou testemunhos de um passado perdido ou à muito esquecido. A matéria da qual são constituídos também está imersa, é impulsionada, pelos afetos e pelas emoções que são capazes de nos suscitar. Isso quer dizer, em primeiro lugar, que os fatos do passado não estão fixos, ao contrário, como bem notou Benjamin (2018), eles se movem e se reconfiguram à cada novo presente em que se manifestam. Em segundo lugar, isso quer dizer como bem notou Warburg em sua introdução ao seu *Atlas Mnemosyne*, que o conhecimento factual é insuficiente se não procuramos “descer também na profundidade da trama pulsional que liga o espírito humano à matéria estratificada de modo não cronológico” (WARBURG, 2018: 222).

Sabemos que em seu *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg pretendia realizar o que, em suas palavras tratava-se de um “inventário” das pré-formações do estilo. Orientado pelos conceitos de “sobrevivência” (*Nachleben*) e de “fórmulas do páthos” (*Pathosformel*), Warburg montava e remontava, a partir de seu arquivo de reproduções fotográficas de documentos e obras de arte, mas também de selos postais, moedas antigas, fotografias de reportagens e anúncios publicitários, os deslocamentos e transformações de fórmulas expressivas gravadas na memória e impressas nas fórmulas de gestos de emoções intensas. Esse “arquivo de intensidades” (DIDI-HUBERMAN, 2001) no entanto não prescreveria algo como um *sentido* para cada gesto, ou para cada emoção, pelo contrário, as emoções e as imagens, são bem capazes de se polarizarem e despolarizarem, e mesmo de inverterem seus sentidos durante suas peregrinações pelo tempo e pelo espaço. Cada imagem seria antes como a performance de uma dança que percorre os tempos e os espaços, mas uma dança cuja coreografia contém gestos carregados de tempos e de emoções. Tal como a *Ninfa*, essa figura que caminha à passos largos e que não só se converteria em uma espécie de *paradigma das imagens* (DIDI-HUBERMAN,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024)

<sup>2</sup> Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). N.º do processo: [2022/11845-0](#)

2013) nas pesquisas warburguanas, como também apareceria como uma imagem do desejo (Agamben). Tal como escreve Gertrud Bing, a *Ninfa* warburguiana seria “como muitos topoi linguísticos”, ou seja uma espécie de fórmula de uso recorrente, mas que “tinha a distinção de ser recomendada pelos antigos” (BING, 1965: 306). Sabemos ainda, que essa *fórmula expressiva* da *Ninfa*, não era transmitida apenas por meio das imagens pintadas ou esculpidas, mas também por meio da literatura e da poesia (Warburg) sempre que se tratava de retratar a *vida em movimento*, mas o que é posto em causa aqui não é apenas o movimento espacial das figuras, mas “um estado das emoções” (Ibid: 310). Na mesma linha Bing prossegue: “Estamos aqui pisando em um terreno perigoso, talvez nada tenha sido tão ardentemente disputado como o poder das Belas Artes de transmitir emoções” (Ibid).

Terreno perigoso, portanto, porque terreno de conflitos. Em primeiro lugar por que os afetos e as emoções podem muito bem ser ambíguos e mesmo contraditórios, é dizer *polarizados*. Em segundo lugar, pois deixamos o terreno aparentemente seguro da história como trama de acontecimentos cronologicamente ordenados, para uma memória constituída de saltos e reminiscências que atravessam o tempo. Poderíamos então pensar em algo como uma “história emocionada” ou uma “emoção da história”, que constantemente reordena os estilhaços de tempo a partir tanto de uma “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2020) quanto de uma “partilha das emoções” (DIDI-HUBERMAN, 2024 :323) ambas formadas por partes exclusivas e partir compartilhadas. Mas o problema das emoções também toca na memória pela via do *vestígio* e da mnemotécnica. Como nos lembra Aleida Asmann, o vestígio poderia ser pensado, diferentemente da escrita, como “testemunhos desfiguradores” os quais seriam para certos pesquisadores como Warburg e Benjamin, algo como “o suporte privilegiado do inconsciente cultural.”(ASMANN, 2011 : 237). Para além disso, Assmann também destaca o papel que os afetos possuem para a recordação, uma vez que as mnemotécnicas antigas recomendavam o uso *imagines agentes*, imagens carregadas de “afeto [Affekt]” e que causam grande impressão, a fim de que estes afetos atuem como estímulo e apoio às recordações (Ibid: 239).

Se para Warburg essa memória dos gestos expressivos, dos gestos emocionais ou emocionados, também poderiam ser encontradas, tal como suas *ninfas*, em moedas antigas, selos postais e anúncios publicitários; também para Benjamin o “inconsciente coletivo” se expressaria em toda sorte de “matéria fracassada”, em todo esse amontoado de trapos da cultura e da barbárie, que consistem na “elevação da mercadoria à condição

de alegoria” (BENJAMIN, 2018: 351). O “inconsciente coletivo” se espalha por todos os lugares, em cada objeto esvaziado de sentido e que cabe ao historiador e mesmo ao artista-alegorista encontrar se não o sentido, a sua elaboração ou sua expressão. Assim, não nos surpreendemos com o fato de que Benjamin compila, em seu próprio trabalho de respiga uma citação do médico, escritor e antropólogo Pierre Mabile, publicada na revista surrealista *Minotaure* no inverno de 1935, na qual este afirma que o inconsciente é tal como um “vasto fundo submarino” no qual submergem todos os conhecimentos e a história dos povos e das culturas, mas que não obstante estão lá como reservatórios ou mananciais capazes de retornar à superfície, sobretudo, nos momentos de maior tensão ou perigo e que, enquanto se retiram ou se extinguem as paixões individuais, nesse fundo subsistiriam ainda “os dados do mundo exterior” dos quais é feito esse inconsciente, propondo ainda, à guisa de Warburg de que para além de uma psicologia individual, deveríamos arriscar uma “história natural dos ritmos vulcânicos e do cursos de água subterrâneos” (BENJAMIN, 2018 :672). Não será precisamente porque as coisas fora de uso, contém algo desse “inconsciente coletivo” que Benjamin observará que o colecionador despojam as coisas se seu envólucor de mercadoria, de suas obrigações de serem úteis, para lhe conferirem, dentro da coleção um “valor afetivo” (Ibid.: 63)? E mais não seriam os arquivos, e mesmo as coleções de trapos ou de detritos da história algo como um meio material, tanto quanto psíquico (DIDI-HUBERMAN, 2019: 124)?

Será precisamente o que alguns pesquisadores (historiadores, arquivistas e antropólogos) irão questionar, cada qual à sua maneira. Elizabeth Edwards, por exemplo, ao afirmar a importância de levar em consideração a materialidade das imagens e de suas formas de armazenamento para as possíveis relações que estabelecemos com elas, bem como para com o modo como elas podem suscitar pensamentos emoções e ideias, afirma que: “Formas materiais criam tons afetivos ou teatros de consumo muito diferentes [ e acrescente ainda que essas escolhas materiais] são escolhas afetivas as quais constroem e respondem às significações e consequências das coisas e das relações humanas com as quais estão associadas” (EDWARDS, 2002: 68). Por seu turno, Yvon Lemay e Marie-Pierre Boucher irão se debruçar sobre a encenação dos arquivos por parte de artistas contemporâneos a partir das emoções, questão que não deixará de lado o “valor documental”, mas que apontará para outras dimensões existentes nas relações entre os arquivos, os documentos e aqueles que os utilizam. Segundo os autores: “[...] as condições particulares do meio artístico não apenas favorecem a colocação em evidência (mise em évidence) da dimensão emotiva do arquivo, mas elas também fazem tomar consciência

da maneira mais global das próprias condições de sua utilização”(LEMAY & BOUCHER, 2011:43). Lemay e Boucher falam em termos de “vetores”, ou de “cargas emotivas”, em suma de forças dotadas da “capacidade de lembrar as coisas esquecidas”, tornando as novamente “presentes ao espírito” (Ibid: 46).

Será preciso, a partir deste ponto não mais separar os arquivos e as emoções, colocando de um lado os “fatos” (como domínio absoluto de uma racionalidade) e de outro os “afetos” (como circunscritos à subjetividade, ou pior, ao domínio do “Eu”). Mais importante que isso seria nos tornarmos capazes de pensar os fatos com os afetos, de sermos capazes de observar, em cada caso, o como os “fatos” nos afetam, ou o modo pelo qual nossos afetos remontam os fatos. Como bem coloca Didi-Huberman: “o historiador deve renunciar a outras hierarquias – fatos objetivos contra dados subjetivos – e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às rede de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas. » (DIDI-HUBERMAN, 2015:117). Ou para retomar a afirmação de Warburg, torna-se agora, como antes, insuficiente apenas remontar os fatos se não formos capazes também de descer mais a fundo e remontar “a trama pulsional que liga o espírito humano à matéria estratificada de modo não cronológico” (WARBURG, 2018:222).

### **1: Imagens-Restos/Imagens-Rasgadas :**

As imagens, em especial a fotografia, talvez sejam um pouco como os restos. Não apenas por seu suposto estatuto indicial, constituído por um contato mesmo que à distância, se não porque os restos são, como explica Octave Debary, algo como um “depósito entre dois tempos”, momento no qual: “*O tempo se abre em um rasgo* associado à sua perda, como na possibilidade que ele oferece de ser recuperado” (2017: 114 [grifos meus]). Há que se opor, ou ao menos que se considerar, a aparente fixidez das imagens fotográficas em relação a fluidez de seus possíveis sentidos e significados. A “arte de acomodar os restos” da qual nos fala Debary (op. cit.), não trata de opor a lembrança ao esquecimento, mas antes de partir do esquecimento do qual estão impregnados os restos (e as imagens) em direção à possibilidade da memória ou da possibilidade de articular e produzir novas narrativas.

Nesse sentido, em seu ensaio sobre a fotografia, Kracauer diferenciara as fotografias das imagens da memória. Se a fotografia fragmenta, ou retalha, a realidade em um “contínuo espacial”, a memória sutura as cronologias por meio de lapsos e de saltos temporais. Para Kracauer, não haveria nada nas fotografias que lhes confeririam uma disposição adequada na memória, a fotografia da avó, podendo ser posta ao lado da fotografia da “diva demoníaca” do cinema publicada em uma revista ilustrada. A distância temporal e afetiva dos netos em relação à figura da avó, por exemplo, tornariam incerta até mesmo a adesão da fotografia em relação ao seu modelo, além de tornarem a imagem “curiosa como um pólipo submarino” (KRACAUER, 2009: 79), mas se a fotografia enquanto resíduo ou matéria naufragada não oferece algo como uma ordenação necessária<sup>3</sup>, nem por isso ela estaria condenada. Reconhecendo na literatura de Franz Kafka bem como nas possibilidades da montagem abertas pelo cinema a possibilidade de “agitar estes elementos” (Ibid.) Kracauer reconhecerá no resíduo fotográfico algo como o trabalho do sonho.

Mas se os restos *rasgam* o tecido do tempo, e se as imagens *reúnem* os resíduos como nos sonhos o que ocorre quando aquilo que se fragmenta ou se rasga são as próprias imagens, ou antes seus suportes materiais? Em 2014, na cidade de Campinas, interior do estado de São Paulo, a artista Estefania Gavina fotografava casas em processos de demolição e quanto recolhia restos deixados para trás pelos antigos moradores ou vestígios das demolições para a produção de suas obras. Para além daqueles que trabalhavam na própria demolição, esses locais também eram frequentados por catadores de materiais reciclados os quais lhe contaram sobre a grande quantidade de materiais fotográficos que encontravam espalhados pelas ruas da cidade. A artista decidiu então propor a esses catadores a compra desse material, que em pouco tempo já se avolumava em sua casa, superando sua capacidade de trabalhar sozinha com a imensa quantidade de

---

<sup>3</sup> Lembremos aqui de Antonino, que após perseguir de diversas maneiras a imagem de Bice (nome diminutivo de Beatrice, musa de Dante, essa célebre *aura* ou *ninfa*), e mesmo a imagem dos rastros de sua ausência, põe-se a rasgar as imagens e negativos juntamente com jornais ilustrados nisso que parece ser o ápice da “loucura” da qual afirmava querer ir até o fim, e que, antes de jogar esses fragmentos de imagem no lixo, arruma-os para um última foto questionando-se: “Quer dizer que só o estado de exceção tem algum sentido?”, perguntava Antonino a si mesmo. ‘Será o repórter fotográfico o verdadeiro antagonista do fotógrafo dominical? Seus respectivos se excluem? Ou então um dá sentido ao outro?’ E assim pensando se pôs a reduzir a pedaços as fotos com Bice ou sem Bice acumuladas nos meses de sua paixão, a arrancar as tiras de provas presas nas paredes, a despedaçar o celuloide dos negativos, a furar os diapositivos, e amontoava os resíduos dessa metódica destruição sobre jornais estendidos no chão. ‘Talvez a verdadeira fotografia total’, pensou, ‘seja um monte de fragmentos de imagens privadas, sobre o fundo amarrotado dos massacres e das coroações.’ (CALVINO, 1992: 63-64)

imagens que acumulava. Foi quando, em parceria com a pesquisadora Fabiana Bruno, criou-se o *ACHO – arquivo coleções de histórias ordinárias*, projeto que recolhe essas imagens em sua maioria recolhidas das ruas<sup>4</sup> e que, por meio de associações, disponibiliza essas imagens para artistas e pesquisadores que queiram as “adotar”<sup>5</sup>. Assim, no interior de uma sala se amontoam fotografias, diapositivos, cartões postais, negativos, e toda uma sorte de materiais imagéticos que são separados em caixas transparentes rotuladas de acordo com a data de recebimento desse lote, bem como o primeiro nome de quem recolheu – ou, conforme o caso, doou – esse material ao arquivo<sup>6</sup>.

Mas eis que no acervo desse projeto - que talvez esteja mais próximo da reunião e coleção de fragmentos de arquivos desfeitos, ou da destruição total ou parcial de arquivos, do que propriamente da ordenação e catalogação desse material – encontram-se uma enorme quantidade de imagens rasgadas, como se no próprio ato de se desfazer da imagem ou daquilo que ela representa, não bastasse apenas romper os vínculos afetivos e mnemônicos *com* as imagens, mas também romper essas relações *nas* próprias imagens ou nos seus suportes. As imagens, antes de serem descartadas, são então rompidas pela metade, divididas em quatro partes como quatro cantos cardeais, ou então minuciosamente picotadas como cacos de vidro. As rasgaduras mais comuns neste acervo parecem ter sido feitas com as mãos, o papel fotográfico segurado entre as pontas dos dedos polegares e indicadores de ambas as mãos que então o tensionam em direções opostas, uma afastando e a outra aproximando da direção do corpo. Há também aquelas que são cortadas minuciosamente, separando, por exemplo, as figuras dos casais, ou então separando a cabeça dos corpos. Algumas imagens são rasuradas, sobretudo nos rostos quando há alguém retratado, outras, são cortadas com a tesoura de modo mais sistemático como o caso de algumas tiras de material fotográfico, ou de um certo conjunto de cartões postais no qual nem as mensagens escritas no dorso nem as imagens foram diretamente atingidas,

---

<sup>4</sup> Há também um crescente número de imagens doadas para o projeto.

<sup>5</sup> “Adoção” é como no projeto se designa o ato de eleger certas imagens, na maior parte das vezes por artistas. Como destaca Fabiana Bruno (2023), o termo diferencia-se da apropriação na concepção de Fontcuberta (2016) para quem o gesto de adotar não trata da reivindicação de uma posse ou autoria, mas apenas o ato de eleger e prescrever sentidos ao dotar as imagens, por meio de outros gestos e procedimentos, de outras intenções e significações

<sup>6</sup> Outras formas de identificação também são empregadas. Pequenas etiquetas redondas e coloridas indicam a possibilidade ou não de retirar esse material do arquivo ou a necessidade de consultar seus mantenedores, outras etiquetas por vezes dão pistas do que pode-se esperar encontrar dentro de cada caixa, tal como uma característica predominante do material do referido lote.

mas apenas o nome e o endereço, como cartas que não podem mais encontrar seu destinatário.

Esses fragmentos de imagens encontram então mesclados uns aos outros, o vestígio material encarregado de conservar a lembrança tendo sido lançado e espalhado pelo solo, revolvido com outros papéis, depois separado e armazenado. Mas não seria a rasgadura antes algo como um “sintoma” desse “arquivo” de imagens descartadas? Uma forma de expressão a um só tempo material e gestual que imprime nos suportes uma “intencionalidade”(uma “abdução de agência”se quisermos utilizar o termo de GELL, 2018) ainda que imprecisa ou incerta, algo como um desejo de se desfazer da lembrança, uma vontade de esquecimento, ou ao menos a tentativa de subtrai-las, ao menos parcialmente, de outros olhares, de dificultar inda mais a sua reconstituição? As rasgaduras aparecem nesse acervo como um gesto recorrente e repetitivo que ressaltam a um só tempo a separação que ali essas imagens adquirem em relação aos seus contextos anteriores e como as possíveis narrativas que antes as entremeavam, bem como um realce visual e material das trajetórias biográficas dos suportes ou dos “objetos fotográficos” ao incorporarem os traços vestígios das interações mantidas com eles (EDWARDS, 2002: 70)

Como fazer algo como uma “arqueologia” ou uma “antropologia” do gesto de rasgar? E não seria necessário pensar, para além dos fragmentos, nos gestos que os recolhem e os remontam? Pensando nessas questões iniciei uma pequena coleção, partindo do interior desse próprio acervo, e depois movendo-me para imagens, obras e relatos (literários, ou antropológicos) para procurar escavar, ainda que tímida ou experimentalmente esses gestos, dos quais apresento aqui alguns.

A própria artista mantenedora desse arquivo, Estefania Gavina, conta que ao voltar à Argentina (país onde nasceu), para o enterro de sua avó, deparou-se com a seguinte cena: a falecida avó ainda era velada no leito do quarto na casa em que vivia, enquanto sua mãe já separava roupas e objetos para doar ou para jogar no lixo, em determinado momento Gavina viu sua mãe rasgando as fotografias que pertenciam à sua avó, em suas palavras, como alguém que põem um fim em seu próprio passado. Gavina afirma que a relação entre sua mãe e avó fora uma relação conflituosa envolvendo situações que a mãe provavelmente nunca perdoou completamente. Todavia, quando a mãe de Gavina percebeu a aproximação da filha que a observava indagou-a se teria

interesse por aquelas imagens, ao que a artista respondeu que sim trazendo de volta ao Brasil as fotografias rasgadas assim como aquelas que sua mãe ainda não havia tido o tempo de despedaçar e sem saber ainda o que faria com esses pedaços de papéis.

Dessa situação e desse material resultou a série *This could have been good* (2018), título que faz menção aos escritos no dorso de uma dessas fotografias e que, para a artista, faz alusão à elevada exigência e constante insatisfação que caracterizariam traços que reconhece em sua família materna de origem britânica. Se na perspectiva artista, o gesto iniciado pela mãe expressa algo como uma possível mágoa em relação à avó e ao mesmo tempo uma forma de “libertação” em relação ao passado, para construção de sua série Gavina decide continuar o trabalho que sua mãe dera início, prosseguindo com o mesmo gesto, mas desta vez, segundo ela, não com raiva em relação à essas imagens ou essa história se não com indiferença ou mesmo ironia. Tendo sido filha do segundo casamento de sua mãe, desta vez com um argentino e não com um inglês, Gavina narra que não se sente tão pertencente à família materna que teria prezado tanto pela origem “britânica”. Realizada sobre papéis para coleção de selos postais fabricados pela empresa britânica Stanley Gibbons, encontrados pela artista na casa de sua avó, a própria colagem dos fragmentos fotográficos nessa série adquirem, juntamente com o título, um tom jocoso, as fotografias de viagens ou de cenas familiares que tão frequentemente são repletas de sorrisos e envoltas de ares nostálgicos apresentam-se todas embaralhadas em cenas absurdas, a própria unidade familiar e a promessa de felicidade sendo provocadas pelo título que, ademais, vem dos escritos dessas próprias imagens fracassadas ou que não puderam cumprir aquilo que delas era esperado.



**Imagem 1** Obra da série "This Could Have Been Good"- Estefania Gavina (2018)<sup>7</sup>

Poderíamos aqui nos lembrar do relato oferecido à Koury (2005), durante suas investigações acerca das relações entre o luto e a fotografia, por uma mulher que, após o falecimento do marido seguido por uma suspeita de traição, pôs-se a rasgar fotografias uma vez que: “As fotos já não se encaixavam nas lembranças, ou as lembranças não revelavam o que as fotos queriam transmitir” (*ibid.* 85). Estefania Gavina explora aqui esses deslocamentos e desajustes das memórias e dos afetos em relação às imagens, sendo que as remontagens dos fragmentos procuram menos pela restituição do quadro do que o jogo com suas dissociações a alteração de expectativas.

Na sala de seu ateliê - separada do acervo do ACHO – Gavina retira de uma gaveta uma dezena de outros papéis, tratam-se de outras colagens, mas estas nunca expostas, que a artista começou a realizar a partir da entrega de um conjunto de fotografias em preto e branco rasgadas em pedaços miúdos e das quais muitas eram retratos de mulheres. Gavina afirma ter iniciado essas colagens como uma experimentação a fim de buscar um modo de “falar”, ou de mostrar o “sofrimento” das mulheres. Não obstante, a série nunca foi exposta pois a artista, ao menos até o momento, a artista afirma não ter encontrado um modo de expressar seus intentos, chegando mesmo a indagar se suas experimentações não caminhavam mais em direção à uma estetização daquelas imagens do que em direção à expressão desejada.

---

<sup>7</sup> Fonte: <https://www.estefaniagavina.art/obras/this-could-have-been-good> (último acesso: 09/07/2024)

Seja como for, nos relatos de Gavina percebo certa ambiguidade ou polivalência na relação com os fragmentos de imagens. Por um lado eles suscitam a ideia de rompimentos, sentimentos de raiva ou emoções intensas, remetem por isso mesmo à noção de “sofrimento”, por outro eles podem suscitar ironias e o “rompimento” com adquire tanto em sua fala como em algumas obras valor positivo ou afirmativo. Eles podem inclusive se tencionar em ambas as direções. Nas imagens usadas para compor série *This could have been good* por exemplo, se algumas fotos rasgadas pela mãe o foram em um momento de forte tensão emocional, por outro, é o relativo distanciamento afetiva ou a alegada indiferença atrelada ao sentimento de não-pertencimento que conduz à continuidade desse gesto por parte da artista.

Diante dos rasgos, somos levados, talvez muito de pressa, a deduzir disso o rompimento de relações, emoções ligadas ao luto, ou o desprezo pelas imagens e seus referentes. Encontramos passagens nos diversos teóricos da imagem. Mitchell (2017: 168-169), por exemplo, afirma que “todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-lo”. Susan Sontag, por sua vez, vai um pouco mais longe quando escreve que:

“Poucas pessoas nesta sociedade compartilham o pavor primitivo das câmeras que decorre de pensar a foto como parte material delas mesmas. Mas algum vestígio da magia perdura: por exemplo, nossa relutância a rasgar ou jogar fora a foto de uma pessoa amada, sobretudo quando morta ou distante. Fazer isso é um gesto cruel de rejeição. Em *Judas o obscuro*, a descoberta de Judas de que Arabella vendeu a moldura feita de bordo com uma fotografia dele mesmo que Judas lhe dera no dia do casamento deles significa, para ele, ‘a morte completa de todo sentimento em sua esposa’ e ‘o golpe definitivo para lançar por terra todo e qualquer sentimento que nele houvesse’.” (2004: 177)

Não se trata aqui de negar a dimensão emocional ou afetiva das rasgadas, muito pelo contrário trata-se de tentar pensa-las em sua complexidade. Que a rasgadura envolva uma carga afetiva, e que esse gesto tenha se cristalizado e disseminado no imaginário ocidental como um gesto de rompimento de relações são coisas diferentes. Um afeto ou um gesto expressivo não trazem algo como um sentido pré-determinado. O que Mitchell e Sontag trazem à tona com seus exemplos acerca da concepção da imagem como duplo vivo do corpo, diz respeito também, nos próprios exemplos em que a relação entre o sujeito e o retratado é de grande proximidade social e emocional<sup>8</sup>. Os fragmentos materiais das imagens, contudo, não carregam necessariamente consigo sua história, recolher esses fragmentos em mãos é como recolher um desses *topoi* de discursos, lascas de tempo carregadas de lacunas que convidam a imaginação a preencher por meio de associações, projeções e especulações. Mesmo assim, seu estado material é capaz de conduzir ao menos parcialmente o olhar e o pensamento daquele que os reúne e os remonta.

A rasgadura aparece, no entanto, como um gesto intencional, que imprime suas marcas sobre material rompendo com o tecido da representação, ela é também capaz de carregar o material de certa expressividade, de carrega-lo de intensidade tornando-se, se não discursivo, um gesto performativo.

No entanto, se o gesto expressivo e os afetos que nos suscitam não nos trazem algo como seu sentido, será importante nos perguntarmos o que eles fazem quando são trazidos juntamente com os fatos que os ocasionaram ou motivaram, bem como o que uma remontagem dos fragmentos de imagens junto aos fatos da história é capaz de

---

<sup>8</sup> Há que se pensar também que em um mundo onde os arquivos de imagens migram cada vez mais para o formato digital, o ato de rasgar uma imagem impressa sobre suporte material pode também tornar-se um gesto compreendido cada vez menos relacionado ao referente do que ao próprio suporte da imagem.

produzir afetivamente, portanto, poética e politicamente. Seriam os fatos também capazes de nos emocionar e de nos dilacerar?

## **2: A Rasgadura como gesto político**

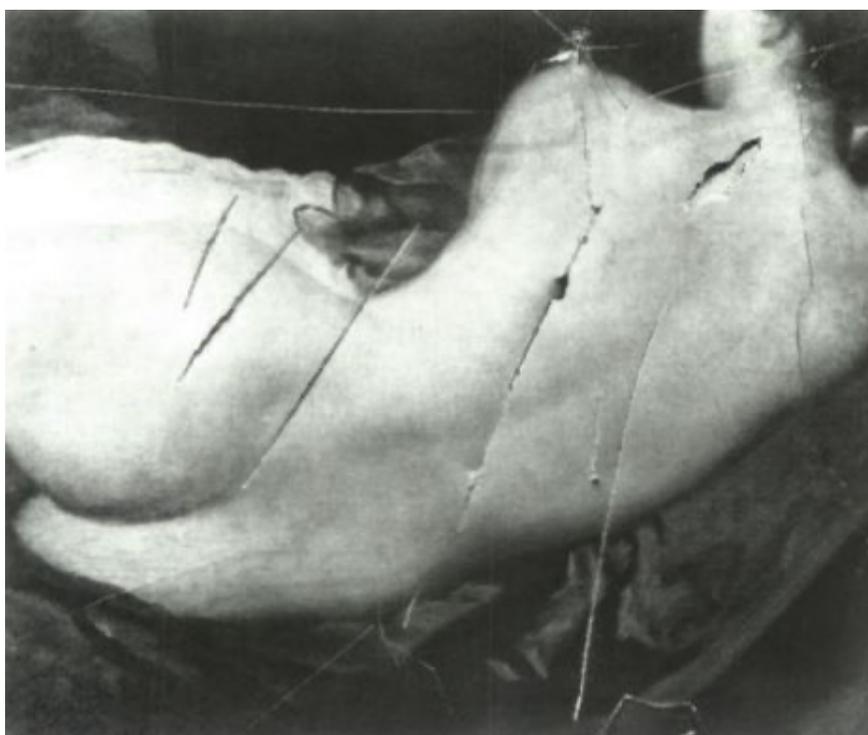
### **2.1 A Vênus Rasgada de Velázquez**

O gesto iconoclasta foi trabalhado em um dos exemplos fornecidos por Alfred Gell (2018) em seu célebre *Arte e Agência*. O gesto sobre o qual Gell se debruça ocorreu na Inglaterra em 1914 quando a pintura *Vênus ao espelho* de Velázquez fora esfaqueada múltiplas vezes por Mary Richardson, àquela altura uma militante sufragista a quem Gell descreve como artista.

O exemplo, que Gell parece ter extraído de uma discussão sobre iconoclastia de Freedberg, é justamente pensado a partir do esquema teórico proposto por sua nova “antropologia da arte”. Gell procura analisar como no gesto de retalhar a pintura de Velázquez, Richardson fora capaz não apenas de “destruir” a pintura, mas de produzir uma nova obra capaz de absorver e amplificar sua intencionalidade o que provoca a releitura do próprio gesto iconoclasta já que, para o autor, “a destruição da arte é a produção da arte em sentido inverso, mas possui a mesma estrutura conceitual básica. Os iconoclastas exercem um tipo de ‘agência artística’” (Ibid. 110. Mas em que consistiria a agência artística de Richardson e que tipo de intencionalidade o gesto de retalhação da pintura engendra? Para responder essa pergunta, Gell recorrerá ao próprio depoimento da sufragista ao jornal *The Times*:

“Mary Richardson deu o seguinte relato sobre sua ação em 1914: ‘Tentei destruir a imagem da mais bela mulher a história da mitologia como um protesto contra o governo por destruir a sra. Pankhurst, a mais bela personagem da história moderna’. Ao tomarmos conhecimento dessa fala e de uma entrevista posterior, fica bem claro que Richardson equiparou a mulher do quadro (Vênus) a Emmeline Pankhurst, e o ‘sofrimento’ do quadro, ao sofrimento de sra. Pankhurst na prisão. Em outras palavras,

trata-se de um caso de feitiçaria indicial ao contrário; o sofrimento da vítima causa uma mudança na aparência da representação. Analisando a fotografia de *Vênus ao espelho* depois do ato que, podemos notar que a facada mais profunda buscou justamente o coração; Vênus foi esfaqueada pelas costas – uma maneira bem política de morrer. Com efeito, Mary Richardson foi uma artista que produziu uma *Vênus ao espelho* ‘nova’, moderna, uma representação de Emmeline Pankhurst (significando para as mulheres modernas o que Vênus significou para as mulheres mitológicas). A *Vênus ao espelho* ‘esfaqueada’ de Richardson, sem dúvida, é uma imagem mais poderosa que a de Velásquez, apesar de ser infinitamente menos estética, já que a imagem carrega traços que dão testemunho direto, mais do que simplesmente representam, a violência que as mulheres enfrentam ou acreditam enfrentar. (GELL, 2018: 110)



*Imagem 2* Detalhe do quadro *A vênus diante do espelho* de Velásquez após o ataque de Mary Richardson<sup>9</sup>

Com efeito, o ataque à obra de Velázquez teria sido motivado como uma resposta à prisão, e à violência, de Emmeline Pankhurst importante liderança do movimento sufragista efetuada no dia anterior ao “atentado”. A escolha da obra a ser atacada tão pouco foi aleatória, a *Vênus* de Velázquez se coloca em uma posição na qual pode ser

---

<sup>9</sup> Fonte: GELL, 2018: 108

situada como um bem de valor incomensurável considerado como patrimônio “cultural”, ao mesmo tempo que representa um ideal de beleza feminina tanto no que diz respeito às suas formas quanto ao seu referente: a deusa da primavera e do amor. Em um primeiro nível, retalhar a obra significa atentar contra esses ideais, mas na leitura de Gell bem como no depoimento de Richardson ocorre algo mais, um caso de “feitiçaria indicial ao contrário”, uma vez que se inverte o sentido do gesto ele não é tanto uma resposta à prisão de Pankust, quanto é o seu efeito visível na superfície da obra que passa a designar à própria Pankust enquanto um ideal de “beleza feminina” por conta de sua atuação política.

O exemplo do ataque (ou da releitura) da *Vênus* de Velázquez aponta para algum lugar entre uma ação dotada de uma intencionalidade e uma operação estética compreendida não no sentido de uma teoria da beleza (se bem que o jogo entre distintas noções de beleza esteja de algum modo implicado no depoimento de Richardson), mas enquanto modos de ação e percepção acerca do sensível. O que a interpretação de Gell sobre a *vênus* retalhada parece revelar, não é tanto um esquema purificado entre fins e meios, agentes e pacientes. Richardson não retalhou apenas a pintura de Velázquez, pois ela provocou, mesmo que temporariamente, uma *rasgadura no tecido sensível do mundo*. Ela operou, para usar os termos de Jacques Rancière (2012), uma operação de dissenso a partir da qual o regime habitual de partilha do sensível se transfigura e com ele as atribuições de sentido, os modos de se dizer e fazer ver os corpos, as imagens e os gestos.

## ***2.2 Negativos Danificados – Akram Zaatari***

O trabalho do artista e cineasta libanês Akram Zaatari dificilmente poderia ser separado de sua atuação como arquivista e pesquisador sendo co-fundador da Arab Image Foundation (AIF), instituição que desde 1997 atua na intersecção entre práticas artísticas, de pesquisa e de preservação de fotografias provenientes de países do Oriente

Médio e do Norte da África, bem como de imagens relacionadas à diáspora árabe. Enquanto artista-arquivista-pesquisador, as obras de Zaatari transitam e interseccionam diversos meios e frequentemente se debruçam sobre a investigação de arquivos e coleções de imagens, muitas das quais retratos de estúdio ou fotografias pessoais, das quais procura compreender as especificidades de seus contextos de proveniência (sejam eles os dos produtores da imagem, dos retratados) ou mesmo dos modos pelos quais as coleções foram constituídas. Tendo isso em vista, Zaatari afirma que as práticas de deslocamento dos materiais provenientes de arquivos e coleções são importantes para o trabalho dos artistas “quando nós construímos novas camadas de entendimento entorno de imagens e objetos feitos por ouros, perturbamos as práticas das quais provém, ou usamos elas para adicionar novas camadas de entendimento para nosso próprio tempo”, entretanto mostra-se reticente quando uma instituição assume este papel em relação à seu próprio acervo, uma vez que isso poderia “falsificar sua natureza, e possivelmente a valorizar pelas razões erradas” (ZAATARI, 2017 : 42). Essa colocação nos ajuda a compreender o posicionamento do trabalho de Zaatari situado entre o arquivo ou a coleção e a exposição ou a produção artística. Segundo Mark Westmoreland (2017) é o próprio Zaatari que afirmará que seu trabalho consiste em deslocar os documentos de arquivos e coleções entre contextos e que insistirá que a AIF não é tanto um “arquivo fotográfico” o que pressuporia uma relação de seus acervos com os contextos originais, quanto um “arquivo de práticas de pesquisa”. A insistência nesse ponto diz respeito, segundo Westmoreland, a uma diferença entre o trabalho de Zaatari que procura mover as imagens entre teias de significação das imagens, de um certo “impulso arquivístico” que retira as imagens de seus contextos políticos e econômicos. Pensar em termos de “preservação” de coleções fotográficas envolveria assim, pensar em novos modos de partilha das imagens assim como das histórias e narrativas que se ligam a elas. Ainda segundo Westmoreland:

"Zaatari propõe, assim, uma ideia radicalmente diferente de preservação. Por um lado, sua intenção enfatiza um ato político de recepção, no qual ele deseja restaurar a soberania emocional das pessoas sobre os registros fotográficos. "Se as emoções podem ser preservadas em imagens", argumenta Zaatari, "então talvez devolver uma foto ao álbum de onde foi tirada, ao quarto onde foi encontrada, à configuração a que pertenceu, constituiria um ato de preservação na forma mais radical". Por outro lado, trata-se da vida social das imagens, aqui a preservação das emoções deve fornecer insights sobre 'de onde vem a imagem, a quem pertenceu, que tipo de laços intangíveis a ligam a outros'. Se podemos realmente restaurar ou preservar emoções é talvez algo que só as imagens podem nos dizer, embora de maneiras imprevisíveis. (WESTMORELAND, 2017: 52).

Retornamos assim à questão das relações entre as imagens, os arquivos e os afetos. Que as imagens tenham a potência de nos suscitar emoções é uma coisa, que elas possam restaurá-las ou preservá-las é outra completamente diferente. Vejamos por exemplo, um dos trabalhos oriundos dos mergulhos de Zaatari nos acervos de do fotógrafo de estúdio Hashem el Madani que atuou por cinco décadas em Saida no Líbano. *Negativos Danificados: Retrato arranhado da senhora Baqari* (2012) [*Damed Negatives: Scratched Portrait of Mrs. Baqari* (2012)], como indica o título, consiste na ampliação de um negativo fotográfico pertencente ao acervo de Madani, juntamente com o texto que informa acerca das razões dessas marcas, bem como dos desdobramentos da história dessa imagem: sabendo que sua esposa fora fotografada sem que ele soubesse, o marido da senhora Baqari procurou o fotógrafo para que lhe entregasse o negativo, recusando-se a cedê-los Madani propôs arranhar o rosto da mulher nos negativos, solução que fora aceita pelo marido. Todavia, alguns anos mais tarde o senhor Baquari retornou, pois sua esposa havia cometido suicídio e ele queria pedir cópias das imagens ao fotógrafo (CALLAHAN, 2022:123).



***Imagem 3 Damed Negatives: Scratched Portrait of Mrs.Baqari. Akram Zaatari (2012). Fotografia de Hashem el Madani, Saida, década de 1950.<sup>10</sup>***

Com efeito, a trama na qual esta fotografia está imersa não poderia ser situada apenas por um afeto ou uma emoção particular. Em primeiro lugar, teríamos por exemplo, as emoções do fotógrafo e de sua modelo durante e após o ato fotográfico. Depois, a do marido enfurecido que procura o fotógrafo tendo em vista exercer seu controle sobre a imagem da esposa, a do fotógrafo que se recusa a ceder seus negativos frente à demanda do marido (sem contar naquelas que, perante essa história, deve ter surgido na senhora Baquari, mas das quais não temos o relato). Em seguida, temos ainda um marido, provavelmente enlutado, que após a perda da esposa retorna para solicitar essas imagens que, talvez pela insistência do fotógrafo não tenham sido completamente destruídas.

---

<sup>10</sup> Fonte: <https://www.thomasdanegallery.com/artists/55-akram-zaatari/works/17773/> (último acesso em 09/07/2024)

Uma mesma imagem, materializada nos negativos de Madani foram fonte dos mais diversos afetos e emoções ao longo desse tempo. A obra de Zaatari que consiste na pesquisa, na ampliação desse negativo bem como na sua exposição em conjunto com o relato, parece assim menos “reconstituir” ou “preservar” uma emoção, do que em produzir uma nova, na medida que rearticulando a imagem com os fatos e os afetos que as orbitam, retira-a da esfera privada do estúdio ou do álbum familiar, para reposicioná-la no público, ali onde a disputa do marido enfurecido com o fotógrafo produtora dos arranhões transformam-se nas marcas visíveis da influência masculina sobre o corpo e a imagem da mulher no contexto dos anos de 1950 no Líbano, mas que é capaz transpor as fronteiras temporais e espaciais para contextos mais amplos e atuais.

### **2.3 Colectivo Los Ingrávidos – Impressões de vozes dilacerantes**



*Imagem 4* Frame do filme: *Impressões para uma máquina de luz e som* - Coletivo Los Ingrávidos (2014)<sup>11</sup>

A obra *Impressões para uma máquina de luz e som* (2014) [*Impresiones para una máquina de luz y sonido* (2014)] do coletivo mexicano Los Ingrávidos trata ainda de uma outra forma de articulação entre os fatos, as imagens e os afetos. Partindo da apropriação de um segmento de filme danificado encontrado, as *Impressões* exibem as projeções das imagens dessa película reiteradamente, enquanto uma voz feminina exclama em tom que mescla a lamentação das violências sofridas pelo povo e o clamor por justiça dos mortos. A medida em que o discurso se prossegue e se intensifica, as imagens rodadas vertiginosamente se danificam cada vez mais. Tudo se passa como se o discurso de lamentação política fosse capaz de rasgar o véu dessas imagens reiteradas.

---

<sup>11</sup> Fonte: <https://vimeo.com/user15819885> (último acesso: 09/07/2024).

Miguel Errazu (2018), ao perguntar-se o que ocorre quando as imagens arruinadas mais do que uma “temporalidade complexa”, denotam as marcas de uma ação deliberada, aponta para a recorrência dessa retórica no cinema experimental mexicano. Para o autor, não só a discussão remonta às discussões que emergiram a partir da ascensão das tecnologias que tornaram o filme uma tecnologia obsoleta, o que ampliou a percepção do mesmo enquanto dotado de uma materialidade própria e uma reconsideração da cinefilia como um conjunto de práticas, cuidados e saberes, como também as imagens arruinadas se fazem presentes no cinema militante no cinema latino-americano como duplo do corpo político, como “resto” ou “cadáver”.<sup>12</sup>

Entretanto, em *Impressões*, as imagens e os rasgos que progressivamente lhe danificam não são servem apenas como duplo do corpo político, embora evoquem os procedimentos de cinefilia e archivologia que Errazu menciona à esteira de Catherine Russell (2018), nos quais a cinefilia e a alegoria convergem em uma apreensão crítica do material fílmico. Conforme aponta Mariana Bonilla (2019), as imagens presentes nas *Impressões* são oriundas do filme *La perla* (1947) dirigido por Emílio Fernández, enquanto o discurso proferido trata-se do poema *Los Muertos* escrito por María Rivera e declamados durante a Marcha Nacional por la Paz realizada em abril de 2011 (Ibid.). Deste modo, Bonilla destaca que as *Impressões* são à um só tempo uma arqueologia do cinema nacional mexicano que ao apropriar-se de um dos filmes da “era de ouro” do mesmo, põem em questão imagens responsáveis pela construção de certo imaginário social e de um “mito” de identidade nacional mexicanos ao confrontá-las com as vozes que denunciam as violências e dores sofridas no presente ocasionadas pelos desaparecidos políticos tanto quanto pela guerra ao narcotráfico, conforme a autora

---

<sup>12</sup> Dentre os filmes mobilizado pelo autor em seu artigo encontra-se outro filme realizado pelo Colectivo Los Ingrávidos: *Abecedário/b* (2014)

escreve: “Rasgar a imagem não é só uma metáfora, se não que se torna alegoria no sentido benjaminiano, é dizer, uma expressão da tristeza, aquilo no qual a linguagem comprova a sua absoluta impotência e que, ao mesmo tempo a palavra se agita, da conta da experiência limítrofe que representam tanto a perda como a impossibilidade de justiça. Se então a nação.” (Ibid: 65-66). As *impressões* tornam-se assim uma máquina de revirar os arquivos de imagens e sons, não como um tesouro a ser preservado, mas como um passado a ser reaberto, dilacerado pelas vozes do presente.

### **3. Apontamentos finais:**

Sem que se possa aqui pretender conclusão, a rasgadura ou o dilaceramento da imagem não lhe prescreve um sentido, antes cunha algo como uma fórmula expressiva que articulam noções, impressões e sensações de ruptura sejam elas com um determinado passado revisitado, ou como a de uma violência dirigida a um corpo político. Os afetos e as emoções não derivam apenas dos fatos materiais, mas também das lacunas do arquivo, de seus “pedaços faltantes”, por assim dizer, bem como dos próprios gestos que reúnem esses fragmentos buscando dar aos “fatos” uma forma adequada, isto é compartilhável, para a expressão de ideias e sentimentos.

Os diferentes exemplos mobilizados aqui, provenientes dos trabalhos de artistas, literatos e cineastas apresentam também múltiplas formas de engajamento e possibilidades de trabalho com as imagens provenientes de arquivos e coleções. Além disso, quando tomadas para além dos contextos específicos em que se inscrevem, observamos que algumas dessas obras partilham correspondências entre si. O ataque iconoclasta perpetrado por Richardson contra a obra de Velázquez, por exemplo, uma vez que expostas suas motivações apresenta certas simetrias em relação às *Impressões para uma máquina de som e luz*, na medida em que em ambas o ataque o dilaceramento da

imagem pode ser compreendido como uma ruptura em relação à certas representações presentes no imaginário coletivo, ademais provocando algo como a inversão do gesto na medida em que apresentam o rasgadura como sendo produzida pela própria violência política que atingem os corpos reais no lugar dos quais essas imagens se põem como representações ideais.

Por fim, notamos que em cada imagem há algo como estilhaços de tempo, na medida em que necessita ser posta em uma constelação para que tracemos os contornos de suas lacunas, bem como para remontar o tempo torna-se necessário a busca por formas capazes de nos sensibilizar para a história.

## **Bibliografia**

BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BING, Gertrud. “A. M. Warburg”In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 28 (1965), pp. 299-313

BONILLA, Mariana Martinez. “La nacion rasgada. Archivo y memoria de la violencia en Impresiones para uma máquina de luz y sonido. In: Voces de la memoria em el cinemexicano:VIII jornada de cine mexicano. Ciudad de México: Escuela de Comunicación de la Universidade Panamericana, Río Subterráneo, 2019.

CALVINO, Ítalo. « As aventuras de um fotógrafo » In : Os amores difíceis. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. Pp. 51-54

COLLAHAN, Sarah. “Dust, truth-claims and material trace” In: Art + Archive: understanding the archival turn in contemporary art. Manchester: Manchester University Press, 2022

DEBARY, Octave. Antropologia dos restos: da lixeira ao museu. Pelotas: UM2 Comunicação, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Aby Warburg et l’archive des intensités” In: Études photographiques, 10 | Novembre 2001 . Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268>. (último acesso 09/07/2024)

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

EDWARDS, Elizabeth. “Material beings: objecthood and ethnographic photographs” In: Visual Studies, vol. 17, no 1, 2022. Pp.67 75

ERRAZU, Miguel. “La imagen danada”. In: Campo de relampago. Disponível em: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>

FONTCUBERTA, Joan. La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

GELL, Alfred. Arte e Agência : uma teoria antropológica. São Paulo : Ubu Editora, 2018.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Rasguei o teu retrato: A Apropriação da Fotografia como Expressão de Sentimento. In: Amor e dor: ensaios em antropologia simbólica. Recife: Bagaço, 2005.

KRACAUER, Siegfried. “A fotografia” In: O ornamento da massa e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Pp.62-80

LEMAY, Yvon & BOUCHER, Marie-Pierre. “L’émotion ou la face cachée de l’archive. In: 6e symposium du groupe interdisciplinaire em archivistique (GIRA). Archives, volume 42, número 2, 2010-211. Pp. 39-52

MITCHELL, W. J. T. “O que as imagens realmente querem?” In: Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EIXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WARBURG, ABY. “Mnemosyne. O atlas das imagens. Introdução” In: A presença do antigo: escritos inéditos – Volume 1. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. Pp 217-230.

WESTMORELAND, Mark R. « Against the Archive » In: Akram Zaatari. Against Photography. Barcelona : Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2018.

ZAATARI, Akram. “The artist as collector: a dialogue on the possibilities and limits of an Institution [entrevista concedida à Chad Elias]” In: Akram Zaatari. Against Photography. Barcelona : Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2018.