

A potência do falso e os saltos temporais na construção da memória: uma análise da montagem fotográfica contemporânea, no arquivo de família
an analysis of the contemporary photographic montage, in the family archive

Bruno Cavalcante Pereira¹

Resumo: O presente trabalho discute sobre o falso, na montagem fotográfica, trazido no arquivo de família. Através do fotolivro “*My brother’s war*” (2010) da fotógrafa americana Jessica Hines propõe-se debater a relação entre o tempo e a memória, ancorados na imagem cristalina e na potência do falso (DELEUZE, 2013), os quais destronam o verdadeiro e abre espaço para um novo regime visual. A partir desses apontamentos considerou-se que as imagens, na verdade, ficcionalizam uma memória, a qual entra em um jogo com os objetos, com a montagem entre eles e com a imagem produzida pela fotógrafa.

Palavras-chave: Memória. Arquivo. Falso. Tempo. Fotografia.

Abstract: The present paper discusses the false, in the photographic montage, brought in the family archive. Through the photobook “*My brother’s war*” (2010) by the American photographer Jessica Hines, we propose to discuss the relationship between time and memory, anchored in the crystal image and the power of the false (DELEUZE, 2013), which dethrone the true and opens space for a new visual regime. From these notes it was considered that images transform the memory into fiction, causing the memory to enter a game with the objects, with the assembly between them and with the image produced by the photographer.

Keywords: Memory. Archive. False. Time. Photography.

1. Introdução

O relógio marca o tempo, o nosso tempo. Nele se abstrai o vivido em fases definidas no que ‘foi’, naquilo que ‘é’ e aquilo que ‘será’; estágios do tempo: passado, presente e futuro. O homem se relaciona socialmente com os outros indivíduos e com as diversas materialidades dos objetos a partir dessas referências temporais, assim a vida *per*

¹ Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (2015), mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE (2016). Desenvolve estudos sobre narrativas ficcionais na fotografia vernacular.

si é mediada por um fluxo quantitativo, disciplinar e controlado por convenções sociais, as quais mudam de acordo com o momento histórico, a exemplo da Revolução Industrial cujas jornadas de trabalho eram determinadas – dentre outros fatores – pelas posições dos ponteiros.

Inserida num paradigma da representação e numa perspectiva objetivista, a cronologia determina a maneira como, nas fotografias, o indivíduo entra em contato com lugares e pessoas de outras temporalidades passadas. Então, na imagem fotográfica ver-se a passagem do tempo e o regime da verdade.

De acordo com Barros (1989), a “foto-emblema” é uma ferramenta de reavivar a representação e a memória familiar. Para que essas imagens ganhem seu certificado de valor social, elas precisam sair do mundo difuso e entrar em uma lógica de organização da narrativa de família. Cabe, então, ao “guardião de memória” concatenar esse material e dá-lhe sentido. “O caminho de sua história reúne peças de um quebra-cabeça que, ao se completar, tem a marca de seu dono” (BARROS, 1989, p.39).

Essa visão contribui, particularmente, para certificar que a fotografia de uso doméstico, como os *snapshots*², não precisa estar ligada à alta tecnologia e ao profissionalismo fotográfico para ativar sensações *sui generis* recuperadas através da memória pessoal e coletiva, basta então restaurar as verdades do “*isso foi*” barthesiano.

Na atualidade, essas concepções tradicionais da memória têm sido questionadas. Diversos fatores irão contribuir para a indagação desse “sentimento de realidade” que se apresentou até agora (ou melhor, já em crise desde as últimas décadas do século XX) enquanto base para a reconstrução do passado, dentre eles: o avanço das tecnologias digitais, a passagem da sociedade industrial à sociedade da informação, do mundo centralizado ao mundo de redes e os questionamentos das utopias progressistas do século XX.

A partir disso, esse trabalho pretende problematizar o falso no tempo na montagem fotográfica como peça recriadora da memória individual presente no arquivo de família. Para isso utilizaremos o fotolivro “*My brother’s war*”, de 2010, da artista-fotógrafa americana, Jessica Hines.

² Fotografias amadoras e instantâneas muito utilizadas com as câmaras analógicas Polaroid.

O *corpus* de análise será 14 fotografias, sendo demonstradas 02 (duas) delas no desenvolvimento desse *paper*, do capítulo 04 (quatro), intitulado “O começo/ O mistério”. Essa seção irá abordar as “memórias”, por meio das fotografias, que Hines criou para si mesma, trazendo uma narrativa construída sobre o seu irmão Gary que serviu ao exército americano durante a Guerra do Vietnã.

As concepções da defesa do falso e as reflexões sobre o tempo na narração fotográfica estão ancoradas nas ideias e nos conceitos do filósofo francês Gilles Deleuze para quem a imagem-cristal destrona o verdadeiro e potencializa o falsificante. Colocaremos, então, os conceitos de Deleuze em um campo de contato com outras concepções como o “mal de arquivo” (DERRIDA, 1991) e o “presente expandido” (BUCCI, 2008), a fim de estabelecer bases pensar sobre o tempo, a partir do regime cristalino da imagem que privilegia a narração falsificante e a potência do falso.

2. Entre o verídico e o falso: a problematização da narração na imagem fotográfica

A fotografia vernacular se apresenta capaz de arquivar histórias pessoais e de família e sua compilação material ganha organização, atualização e sequência narrativa no álbum fotográfico. Essa prática social e culturalmente reconhecida garante a produção de lembranças do passado – em um dado tempo e espaço – cujos retratos servem à constituição da memória do indivíduo e do grupo íntimo que ele integra. Barthes (1984) já creditava ao álbum de família enquanto recurso auxiliar da memória. Por meio de uma fotografia, o autor tenta “encontrar” sua mãe, a qual aparece aos cinco anos em um jardim, durante o inverno, acompanhada de seu irmão. Mais que isso, a fotografia ganha o poder de recuperar o referente, mostrar “verdades” e fazer o indivíduo reviver a realidade do passado no presente.

Nestas palavras, o noema (“*isso foi*”) da fotografia serve como prova/registro do real, ou seja, a imagem representa um passado a fim de atestar que o fato existiu. Segundo Barthes (1984, p.128) “*todavia, porque era uma fotografia, eu não podia negar que eu tinha estado lá (mesmo que eu não soubesse onde)*”. Neste sentido, a fotografia engradece seu caráter objetivo- determinista ao encontrar alicerce teórico no índice do signo visual.

Pierce (2000) aponta que a fotografia possui um caráter indicial, já que por contiguidade física mantém-se ligada ao seu objeto referencial³.

A noção de verdade reifica um real presumido, contínuo e encadeado – mesmo na imagem fotográfica conjecturada a deixar ver nela a representação do tempo rendido – inserido em um regime orgânico, o qual se opõe ao irreal e ao imaginário em favor das ligações pré-estabelecidas, institucionalizadas, causais e lógicas das/entre as imagens. Na representação fotográfica, a cronologia está contida no espaço hodológico vivido e no espaço euclidiano representado, em outras palavras, as noções de passado e presente, estão submetidas ao localizável; daí a narração visual mostra espaços temporalizados, por fim, o tempo é subordinado ao espaço.

Em outra ponta, o filósofo Gilles Deleuze (2013) apresenta o regime cristalino da imagem o qual se opõe ao orgânico, desestabilizando o real, tencionando os esquemas da representação e faz o virtual se desprender de suas atualizações. É, mais ainda, o sistema que associa virtualidade e tempo: as imagens-cristal⁴ atendem à reflexão deleuziana sobre a crítica à metafísica por Henri Bergson, o tempo comportando a contração em um passado puro e a distensão no presente atualizado de uma virtualidade, concomitantemente. O sistema cristalino não anula o orgânico, convivem, transita-se de um ao outro, confundem-se, mas se diferenciam por natureza. Segundo Deleuze (2013) os “dois modos de existência reúnem-se agora um circuito em que real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis” (DELEUZE, 2013, p.156).

É nesse sentido que, na narração fotográfica, o tempo desestrutura a organicidade da imagem, colocando a ver as apresentações diretas do tempo, não-cronológico e puro; é justamente na força da pureza temporal que se assenta a crise da verdade. Tempo puro. Ele se configura a partir do tempo unívoco de Bergson (o presente tem todos passados contraídos nele e os futuros a serem engendrados por meio dele) e não se instala no

³ Em consonância com a indicialidade do signo visual, Barthes (1984) apresenta a transparência da imagem. Nunca é ela que a vemos, mas sim o próprio objeto contido na imagem; o referente adere.

⁴ As imagens-cristal são aquelas que Deleuze (2013) caracteriza pela transparência como um espelho. A imagem cristalina é composta por tipo de duplo: imagem atua e a *sua* imagem virtual. Das três imagens-tempo (imagens-lembrança, imagens-sonho e imagens-cristal), interessa-nos particularmente a cristalina devido ao seu poder a-significante e que privilegia o tempo em seu estado mais puro. Além disso, possibilita-nos pensar a imagem de *fora* da consciência do sujeito.

paradigma da representação, nem ao menos projeta o tempo do real na imagem. Ainda, a narração abandona (mas não exclui) a verdade e passa a assumir um quadro anormal, falsificante.

A semiologia barthesiana analisa as imagens dentro do entendimento gramatical (texto) do signo visual, deixando a fotografia presa à ideia de semelhança (caráter denotativo). Para ele, “a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída e ocupada por uma mensagem ‘denotada’, que absorveria completamente o seu ser” (BARTHES, 2009, p.14), deste jeito a semiologia apresenta um caráter reducionista ao considerar apenas as estruturas da significação dos enunciados linguísticos, o discurso ficaria assim preso ao radical de indexicalidade (função de índice) da imagem fotográfica.

Já a narração falsificante dimensiona a imagem fotográfica para questões que problematizariam o sentido textual, a narratividade e a categorização de signos que entregam às unidades visuais uma matriz linguística longe da compreensão da estética e plástica presentes em fotografias, por exemplo. Deleuze (2013) resume essa ideia ao afirmar que a “diversidade das narrações não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma estrutura da linguagem que suporia subjacente às imagens em geral” (DELEUZE, 2013, p.167). Posta no sistema da imagem-tempo, a narração falsificante estabelece um mundo das aparências, um novo estatuto para as imagens, que não cabe o julgamento – se ela é ou não “espelho do real”, no caso da fotografia, por exemplo – mas sim a abertura à potencialização de forças do fora e do dentro, de atração e de repulsão da imagem.

Esse campo de forças presente na imagem-cristal, defendido por Deleuze (2013), encontra alicerce na ‘vontade de potência’ de Nietzsche, cujas ideias consideram que as forças se afetam sempre, variando a intensidade do contato entre as forças existentes no campo. Forças essas que não convergem para a verdade, senão para o devir que nada domina, nada esgota em si: a imagem fotográfica não explica o mundo, expande-o. O fotógrafo, o artista – o homem doente de si próprio, nos termos nietzschianos – inventa a vida a partir da sua visão (da sua doença) abrindo sempre novas perspectivas para o espectador (e também para o próprio produtor) de ver as imagens. Para Deleuze (2013) “certamente não há mais verdade em uma que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência (...) é o que leva o falso à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir do artista” (Ibid., p.173).

Potência do falso: imanência das imagens, razão da narração falsificante; ela não é apenas um modo de pensar, mas sim um estado de ser das imagens. É por meio dela que substitui e ejeta o verídico pelo falsificante, na narração. A potência do falso inaugura o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta), é complementar tanto ao cristal quanto à força do tempo, comunicando-se os dois *dentro* da imagem.

Elevando o falso à potência, vida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória (...) o falsário só existe numa série de falsários, que são suas metamorfoses, pois a própria potência só existe sob a forma de uma série de potências que são expoentes (Ibid., 2013, p.176).

Potência do falso é o devir, a chave da criação de verdades. Na sequência de fotografias de um álbum de família é permissível a criação de uma narração falsificante. Entes verdadeiros, histórias reais do passado não são alcançados muito menos reproduzidos nas imagens, tudo é criado; a verdade se metamorfoseia em falso, em ficção.

3. O Tempo, o Arquivo e a Fotografia do álbum de família

Como dissemos acima, o álbum de família arquiva. Seja como objeto guardado na gaveta, seja como imaterial nas redes sociais na internet, a sociedade sempre teve interesse em armazenar temporalidades, detê-las, por vezes, ressignificá-las. Porém, esse acondicionamento de fotografias não garante *per se* a memória de tempos passados, pelo contrário, conduz ao esquecimento. A reunião, a sequência e a narrativa que ali se coloca não atende a outra coisa que não a destruição do próprio arquivo. Ou seja, arquivamos para esquecer e não para lembrar.

Sob a égide das ideias de Freud, Jacques Derrida (1991) encontrou na pulsão da morte o alicerce para explicar o que chamou de ‘mal de arquivo’, primeiro porque, para o autor, essa pulsão ameaça todo o desejo de arquivo por ter ela uma vocação anarquívica e arquiviolítica, inclinando-se então para solapar a memória em qualquer suporte exterior, como o álbum de família. Derrida (1991) completa essa reflexão dizendo que “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. *Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*” (DERRIDA, 1991, p.22).

A segunda concepção de Derrida (1991) sobre mal de arquivo estabelece uma relação de causa com a primeira: ela dar conta do desejo voraz, compulsivo, nostálgico e repetitivo de arquivar o passado. Se tudo o indivíduo quer recuperar (para memorizar), em um só e ao mesmo tempo, ele arruína o arquivo. “Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão de repetição, nenhum ‘mal-de’, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não está já com mal de arquivo” (Ibid., p.119).

O que arquiva, então, o álbum de família? O tempo desestruturante, não-cronológico da imagem cristalina. Nele não se encontra o “ter-já-sido” ou o “ser-passado” armazenado, senão o ser-construído, falso. O referente perde sua centralidade e o tempo se desloca, dilui-se. Fausto Colombo (1991) salienta que “[...] da sacralidade do universo representado e da própria sacralidade do tempo universal, somos hoje reconduzidos à leiga e dessacralizada abstração de uma imagem sem referente e de uma medida sem duração” (COLOMBO, 1991, p.85). Com efeito, as imagens fotográficas construídas perdem a centralidade da representação do tempo passado do verdadeiro e aspiram a uma mutação: descentrado no arquivo, o tempo torna-se potência do falso.

Sumariamente o álbum de família faz vir o tempo de forma afetiva e não linear como supôs, por exemplo, Barthes (1984) ao dizer que através da fotografia poderia aguçar nele a doçura enrugada do crepe da China, bem como o perfume do pó de arroz, da época de criança (BARTHES, 1984). As temporalidades diluídas, postas em fluxo, sem divisões, passam, afetivamente, a serem sentidas no presente (não tem mais passado e futuro).

Com efeito, Eugênio Bucci (2008) chamou de ‘presente expandido’ para designar as temporalidades que não resultam da experiência vivida do indivíduo, mas sim da fusão entre espectador e protagonista das imagens. O sujeito-protagonista não é mais o detentor dos tempos passados, de seus parentes e dos lugares que aparecem nas fotografias. No álbum de família, as imagens falseiam a vivência, destronizam a ideia de pertencimento que o sujeito faz sobre fatos e pessoas, apenas oferece o desejo desse pertencer. Tudo isso em suspensão acontecendo a um só tempo, no presente. (BUCCI, 2008, p. 78-79).

O tempo e o arquivo comungam, portanto, da liberdade de não mais significar verdades, participam os dois do conjunto da potência do falso, materializam-se na fotografia e expandem os seus significados na narração falsificante. Outro horizonte de sentidos adquirem o tempo e o arquivo: o tempo do arquivo e o arquivo do tempo, no álbum de família.

Diferente do senso comum, passado e presente não são tempos que se sucedem – quando o passado passa deixa de existir e o presente é atual porque substitui o passado até que outro presente venha e torne o presente anterior a este um novo passado – eles coexistem a um só tempo, a imagem é presente e passada. O presente é sempre devir e fora de si e ele não é o ser, mas age; já o passado é o oposto, ele deixa de agir, mas não deixa de ser. Em outras palavras, para que exista um novo presente é preciso que o passado passe, mas este não deixa de existir.

Neste expediente, as imagens presentes convivem com as imagens passadas concomitantemente. O presente se apresenta em atualidade, enquanto *seu* passado se dispõe virtualmente e cada novo presente que se atualiza carrega consigo todo o passado em si, ou seja, a imagem presente estaria em estado de atualidade e a imagem passado, em virtualidade. Segundo Deleuze (2012) “Só a hipótese do Tempo único, segundo Bergson, dá conta da natureza das multiplicidades virtuais (...) O Ser, ou o Tempo, é uma *multiplicidade*; mas, precisamente, ele não é ‘múltiplo’, ele é Uno, conforme *seu* tipo de multiplicidade” (DELEUZE, 2012, p.75). Se o passado passa e se põe virtualmente em relação ao novo presente que se atualiza (não pela sucessão entre tempos, mas pela continuidade deles), então, o tempo é virtual, ou melhor, se põe em estado de virtualidade.

O “virtual” dá-se através dos processos de atualização na imagem diferindo do “possível” que se origina por processo de realização (semelhança e limitação). Deveras, o possível se opõe ao real e o virtual é o contrário de atual. Daí, interessa saber que, as atualizações na imagem vão ocorrer pela diferença (ou divergência) e pela criação. Para Deleuze (2012) “é próprio da virtualidade existir de tal modo que ela se atualize ao diferenciar-se e que seja forçada a atualizar-se, a criar linhas de diferenciação para atualizar-se” (Ibid., p.85).

A relação entre tempo [virtual] e multiplicidade – de acordo com o bergsonismo posto em Deluze – é entender que os muitos tempos são uno, é desdobrar-se sem se dividir como tudo que acontece em um mesmo fluxo (duração): as durações do que ‘foi’, do que

‘é’ e do que ‘será’ são simultâneas e contidas numa mesma (outra) duração, infinitamente. Deleuze (2012) resume afirmando que “(...) não só as multiplicidades virtuais implicam um só tempo, como a duração, como multiplicidade virtual, é esse único e mesmo Tempo” (Ibid., 2012, p.72).

4. O mistério que se constrói: uma análise das montagens fotográficas de Jessica Hines

As imagens do fotolivro “*My brother’s war*”, de 2010, da fotógrafa americana, Jessica Hines conta a história de Gary Hines, seu único e mais velho irmão, quando da participação dele nas tropas americanas na Guerra do Vietnã. Ele serviu durante dois anos quando foi afastado por ter sido diagnosticado com Transtorno de Estresse Pós-Traumático. Dez anos mais tarde, ele tirou a sua própria vida.

Na ocasião da convocação de Gary Hines, Jessica tinha sete anos de idade e não teve muita informação sobre o que acontecia com seu irmão durante a guerra. Enquanto Gary esteve em combate, sua irmã tinha sido enviada para morar com parentes em outra cidade. No retorno dele, os dois irmãos mantiveram pouco contato, pois ela e Gary se mudou de St. Louis para Littleton, Colorado, devido às pressões da sociedade que desaprovaram a participação dos EUA na Guerra e não acolhiam os veteranos em seus retornos para casa.

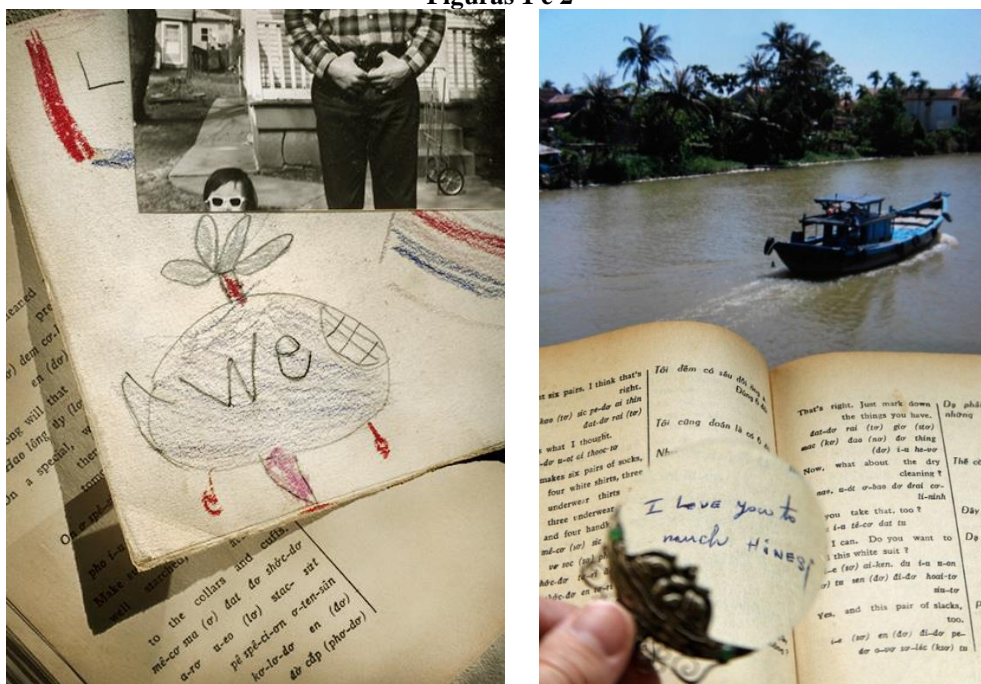
Após 35 anos, ela resolveu reconstruir a história dele por meio de fotografias. A artista tinha como norte as fotografias analógicas e cartas enviadas por ele, à época, a seus pais. Esses objetos são mediadores no processo de recuperação de lembranças do passado, já que a maioria dos familiares é falecida ou estão fora de contato.

Através das fotografias e cartas herdadas e acrescidas às lembranças de outros veteranos da guerra, Jessica viajou até o Vietnã, entre 2007 e 2008, refazendo as possíveis “pegadas” do seu irmão e refotografou os mesmos lugares, formando, tecnicamente, entidades híbridas. Outrossim, ela ainda incorporou seus objetos pessoais (fotografias, cartas, brinquedos, peças de decoração do lar, desenhos) às novas imagens dando novos sentidos a estas.

Aqui, neste trabalho especificamente, trataremos do quarto capítulo (de dez no total) sob o título “O começo/O mistério” com catorze fotografias que estão disponíveis

no site da fotógrafa. As imagens abordam o trabalho de Jessica a fim de entender o que aconteceu com seu irmão durante a guerra e o possível relacionamento amoroso dele com uma vietnamita, um caso que se tornou mistério para a fotógrafa porque esta não conseguiu identificar a identidade dessa mulher, embora tenha encontrado um dicionário vietnamita/inglês, o qual possuía em algumas páginas mensagens de amor dessa nativa para seu irmão.

Figuras 1 e 2



Fonte: Site de Jessica Hines

As montagens fotográficas de Jessica Hines aludem ao devir que altera o ponto de vista sobre as imagens, elas metamorfoseiam o verdadeiro, criando o Novo a partir do falso. Não se tem ao certo a busca pelos fatos que aconteceram com o irmão da fotógrafa, nem mesmo se desvendará a icógnita sobre a suposta namorada dele, pois as imagens são um caminho em labirinto, cuja generosidade da potência do falso é possibilitar a multiplicação de forças e formas para os sentidos postos diante do espectador. Para Deleuze (2013) “os elementos do tempo precisam de um encontro extraordinário com o homem para produzirem algo novo” (DELEUZE, 2013, p.179).

Essas fotografias são o arquétipo da junção de tempos (passado e presente) em fluxo, os objetos/utensílios no tempo presente da fotógrafa se juntam às cartas e fotografias de Gary para se colocarem em um devir-tempo. O trabalho de Hines não é um

acontecimento no passado, mas sim no presente e os objetos da cena fotográfica ajudam a atualizar o presente. Não é mais uma fotografia que representa o passado e nem uma imagem que representa o presente, é uma ‘devir- fotografia’ no presente atualizado e se atualizando de passados (em virtualidade) e presente.

Nem mesmo Jéssica se coloca nas imagens como sujeito verídico, ela rompe o baú dos arquivos de fotografias e de cartas para se constituir enquanto falsária, ou melhor, ela se projeta numa cadeia de falsários⁵ em *My brother's war*: os veteranos de guerra, os pais deles (do irmão e da fotógrafa), as outras famílias vietnamitas, a namorada de Gary, o próprio irmão, o próprio Estado que patrocinou a guerra, todos eles um atrás do outro que se revelam e se ocultam conjuntamente. Com isso, a fotógrafa é a personagem das fotografias: ela mesma é “o mistério”.

A virtualidade, enquanto diferença e criação, traz o Novo enquanto outra roupagem para entender o sujeito, que se opõe à visão de Derrida (1991), que opera na instância da existência psicológica abordada por Freud e de Colombo (1991) o qual trabalha majoritariamente no campo da representação. A subjetividade aqui exclamada não é regida pela consciência, mas sim pela multiplicidade e pela diferença. Sob a ótica de Deleuze (2012), o “inconsciente” em Bergson não é da esfera do psicológico, como atuante fora da consciência, ao contrário, opera a fim de caracterizar uma realidade não psicológica: o ser em si, um ser ontológico.

Deleuze (2012) interpreta que “o psicológico é o presente. Só o presente é ‘psicológico; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão somente ontológica (Ibid., p.47). Não apreendemos o passado em nós, mas sim onde ele está, no ‘fora’ e em si mesmo, no nosso presente. Porém não se refuta a existência psicológica, reverte-se o seu sentido: a lembrança, primeiro, é ontológica (virtualmente) para em seguida atualizar-se, no presente; daí ela se torna uma entidade psicológica.

Com efeito, Jéssica não recompõe uma memória “subjetivante-psicologizada” de imediato como se alguma coisa saísse dela e se colocasse em suas fotografias. Quando ela reúne os objetos da cena fotográfica, todos os passados ali são colocados, eles inseridos em um passado em geral. Ela se situa no passado como de *súbito*⁶, em saltos, passando do virtual (passado é ontologia) para atualizar-se no presente, na imagem criada

⁵ Cf. Deleuze, 2013.

⁶ Cf. Ibid, 2013.

pela fotógrafa. Daí sim, atravessando a ontologia pode-se buscar os sentidos na imagem associados a uma psicologia da produtora.

Memória é construção. A ficção mnemônica é a própria potência do falso e ela se organiza na coexistência de tempos não-cronológicos da imagem-tempo. Depreende-se daí então que, a continuidade entre passado e presente corre o risco ou da superficialidade ou da inconsistência. Porém isso seria cair no paradigma da representação, da semelhança, por fim, no papel de reprodução da fotografia. É mesmo a exaltação das falsas lembranças que engana a nós mesmos e os outros.

As fotografias de Jessica são criações por meio de fragmentações temporais, constituindo o que Deleuze (2013) chamou de “lençol de transformação” para designar justamente um contínuo com fragmentos de diferentes idades: Jéssica criança, Jéssica adulta, o irmão antes, durante e depois da guerra, por exemplo.

Ainda, a apresentação do novo regime visual (o cristalino) baseia-se na simulação, nas metamorfoses e na criação de verdades a partir da função da fabulação⁷ a qual põe os personagens reais em devir por meio da potência do falso, fora do embate real x ficção: não interessa nem o real e nem o ficcional, mas o encontro na passagem de um a outro (numa via de mão dupla). Gary e a namorada são fabulados, tornam-se outros nas fotografias, sem conseguirmos revelar deles suas identidades reais ou fictícias. Não são eles personagens reais sem antes fabular, eis aí o paradoxo presente no capítulo 04 de “*My brother’s war*”: através de falsários e de rupturas temporais do passado constrói-se sujeitos verídicos.

A função da fabulação ajuda ainda a pensar a imagem para fora da força significante por muitas vezes teorizadas por Barthes. A abordagem sobre a imagem não é na esfera do verdadeiro e do falso, senão no domínio do tempo. Jessica Hines, em “*My brother’s war*”, no capítulo 04, sobretudo, as imagens operam o presente a partir dos saltos nos passados da fotógrafa, dos personagens, e das relações existentes entre eles. Assim, os passados de Gary e da namorada dele são contínuos no tempo presente, no tempo de Jéssica. Eis o papel da imagem-cristal nessas fotografias: ser a-significante, opor-se a semiologia, trabalhar no plano temporal.

⁷ Cf. Deleuze, 2013.

5. Considerações Finais

As fotografias de família tradicionalmente sempre estiverem ligadas a formas afetivas de fazer ver o passado e buscar por meio delas lembranças de parentes e lugares que o indivíduo desejasse ao passar página a página do álbum. Os paradigmas da representação e da contemplação do verdadeiro são colocados em questionamento quando tensionamos o falso no tempo, na montagem fotográfica, enquanto peça recriadora da memória individual. Ao abrir seu arquivo de família (cartas e fotografias analógicas), Jessica Hines remonta no fotolivro “*My brother’s war*” a sua memória num jogo entre sujeitos verídicos e falsários.

O capítulo 04 (“O começo/ O mistério”) oferece noções da temática do fotolivro, mais ainda nessa seção, especificamente, a fotógrafa aborda as “memórias” construídas a fim de narrar a passagem de seu irmão Gary, que serviu ao exército americano durante a Guerra do Vietnã, e seu relacionamento amoroso com uma vietnamita, cuja identidade não foi identificada pela fotógrafa, porém foi inventada/fabulada por ela em suas fotografias.

Primeiramente, trabalhou-se com a ideia de imagem-tempo (Deleuze, 2013) – especificamente a imagem-cristal – a fim de apresentar uma narração fotográfica fora da organicidade da imagem, passando então a inferir o tempo desestruturante, não-cronológico e puro. Tempo este que coexistem todos os passados e o presente numa continuidade, não-sucessiva; e esse mesmo tempo (puro) não se insere no paradigma da representação e nem preserva a cronologia do tempo do real na imagem.

Nesse quadro, percebeu-se que a narração na fotografia abandona sem excluir a verdade e passar a assumir um quadro anormal, falsificante: o falso que fabrica verdades. Abandona-se a semiologia barthesiana que se ocupa do regime significante da imagem, inserido num entendimento gramatical (texto) do signo visual, reduzindo-a a estruturas da significação dos enunciados linguísticos, ficando a fotografia presa à função indicial da imagem.

Com base nisso, nossa defesa, partiu mais uma vez das reflexões de Deleuze (2013) a fim de questionar o sentido textual, a narratividade e a categorização dos signos

da fotografia, uma vez que no sistema da imagem-tempo, a narração falsificante estabelece um mundo das aparências, um novo estatuto para as imagens, elas e o tempo em constante devir. A potência do falso, razão da narração falsificante, não é apenas um modo de pensar, mas sim um estado de ser das imagens. Ela estabelece o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta), é ela mesma o devir, a base criadora de verdades.

Vimos a relação entre o álbum de família e o arquivo dizendo que a reunião, a sequência e a narrativa que ali se colocam não atendem às lembranças, mas sim ao esquecimento: a destruição do próprio arquivo. Foi o que refletimos a partir do mal de arquivo (DERRIDA, 1991) e a partir disso avançamos para questionar o que arquivava um álbum de família, depreendendo que o arquivo contemplaria o tempo desestruturante, não-cronológico da imagem cristalina. No álbum de família não se constataria o “ter-já-sido” ou o “ser-passado” armazenado, senão o ser-construído, falso.

O ‘tempo expandido’ (BUCCI, 2008) dialoga com a coexistência de tempos (passados e presente) em Deleuze (2013) tendo como ponto em comum à defesa cujas imagens falseiam vivências em um tempo único, no presente. Por seu turno, inferiu-se que em *My brother's war* há uma junção de tempos (passado e presente) em fluxo, a partir da reunião (montagem) cênica, na fotografia, dos objetos/utensílios do presente fotografa com as cartas e as fotografias de seu irmão para se colocarem em um devir-tempo: o presente é atualizado através da virtualidade dos passados postos nessas materialidades.

Argumentou-se a favor da memória enquanto construção, sendo as fotografias de Jessica criações oriundas de um contínuo formado de fragmentações temporais, os chamados lençóis de transformação (DELEUZE, 2013): os fragmentos de diferentes idades de Jéssica criança, Jéssica adulta, o irmão antes, durante e depois da guerra, por exemplo, estão em mesmo fluxo, num mesmo tempo contínuo.

Por fim, essa pesquisa problematizou, através de “*My brother's war*,” a relação entre memória e tempo no tocante a funcionalidade que as fotografias possam ter como peça de memoração. As imagens, na verdade, ficcionalizam uma memória, a qual entra em um jogo com os objetos, com a montagem entre eles e com a imagem produzida pela fotógrafa.

6. Referências bibliográficas

BARROS, M. M. L. de. **Memória e Família**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989, p.29-42.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**: notas sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BUCCI, E. **Meu pai, meus irmãos e o tempo**. In: 8X Fotografia. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

COLOMBO, F. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. C. de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HINES, J. **My Brother's War**. USA: Blurb, 2010.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.