

AS MUITAS VIDAS DAS IMAGENS¹

Fabiana Bruno²

Resumo

Este artigo procura refletir sobre desafios de pesquisa com arquivos fotográficos vernaculares nas ciências humanas, em especial na antropologia. Reflete-se, por um lado, sobre as complexidades teórico-metodológicas que essas grafias (Ingold, 2007) inscrevem como narrativas e histórias de vida, quando expressas como “fotobiografias” (Bruno, 2009). Por outro, reposiciona-se essas mesmas problemáticas, quando fotografias de família tornam-se anônimas, “fotografias órfãs” (Bruno, 2016), e adicionam interrogações sobre o grafar outras vidas “anônimas” de fotografias e pessoas. A insurgência do descarte dos álbuns de família faz emergir ambientes quase desconhecidos, nos quais esses arquivos “pós-álbuns”, se encontram abandonados, escondidos ou arruinados no “limbo” de fotografias analógicas. Uma espécie de “zona morta” que se torna um “bioma” de arquivos ou um “contra-arquivo”, a problematizar a noção de lixo-arquivo (Assman, 2011) e a potencializar reflexões acerca de uma “antropologia dos restos” (Debary, 2017) e de “uma antropologia das imagens sem importância” (Samain, 2003).

Palavras-chave: Antropologia. Grafia. Arquivo Fotográfico. Fotobiografia. Fotografias Órfãs.

THE MANY LIVES OF IMAGES

Abstract

This article seeks to reflect about research challenges with vernacular photographic archives in human sciences, mostly in anthropology. On one hand, it reflects about theoretical-methodological complexities that these spellings (Ingold, 2007) inscribe as narratives and life stories, when expressed as “photobiographies” (Bruno, 2009), and, on the other hand, it places itself these same issues, when family photographs become anonymous, “orphan photographs” (Bruno, 2016), and add questions about the writing of other “anonymous” lives of photographs and people. The appearance of discarding family albums gives rise to almost unknown environments, in which these post-albums archives are left, hidden or ruined in the “limbus” of analogue pictures. A kind of “dead zone”, which problematizes the concept of trash archive (Assman, 2011) and points to powerful reflections about an anthropology of left-over (Debary, 2017) and from “an anthropology of unimportant images” (Samain, 2003).

Keywords: Anthropology. Spelling. Photographic Archive. Photobiography. Orphan Photographs.

Recebido em: 15 de fevereiro de 2023

Aceito em: 10 de abril de 2023

¹ O título remete à Aula Aberta proferida na Universidade Nova de Lisboa em novembro de 2022, sendo este artigo a versão ampliada e revisada das ideias centrais apresentadas na ocasião.

² Universidade Estadual de Campinas, Brasil. E-mail: fabybruno@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2826-46282>.

Arquivos emergentes, formações de arquivos esquecidos, descartados e órfãos, analógicos ou não – construídos por lentes ópticas ou pela inteligência artificial –, desafiam os valores expressivos e a atribuição de sentidos à vida das imagens, suas políticas, estéticas e outras epistemologias do fazer antropológico *desses e com* esses arquivos.

Do descarte analógico e digital de imagens surgem ambientes, nos quais os arquivos se encontram perdidos, escondidos e arruinados, como aqueles chamados “limbo” da internet. Entretanto, há também o “limbo” dos álbuns analógicos de família, uma espécie de “zona morta”, que tende a se transformar em um “bioma” de arquivos órfãos ou “contra arquivos”.

Procurarei refletir ao longo deste artigo acerca das complexidades teórico-metodológicas do fazer antropologia *com* arquivos fotográficos nas ciências humanas. Tomarei como base, algumas pesquisas que realizei ao longo de meu percurso acadêmico, com fotografias vernaculares, essas imagens ditas menos importantes, tais como fotografias de família, que instigam o pensar sobre “uma antropologia de imagens sem importância” (Samain, 2003).

Imagens fotográficas, cuja natureza engaja-se a pesquisas sobre grafias e vida (Kofes, 2015) com vistas à constituição de “fotobiografias” (Bruno, 2009), e que adicionam outras interrogações às noções de narrativas e memórias, quando descartadas de álbuns. Na condição de “fotografias órfãs” (Bruno, 2016), essas imagens problematizam estatutos de grafias (Ingold, 2017), de imagens-grafias, diante das outras vidas – agora anônimas – de fotografias e pessoas.

Furacões, arquivos e o reino do lixo

O autor Norval Baitello Junior escreveu em *A Fotografia e o Verme* que a fotografia seria para o filósofo tcheco, Vilém Flusser (2021: 37), que viveu no Brasil,

[...] a porta de entrada para a importante marcha triunfal da imagem contemporânea, a imagem onipresente, a materialização do ‘furacão dos media’ (*Orkan der Medien*), os ventos enfurecidos que tornaram nossas habitações inabitáveis, configurando uma espécie de catástrofe da humanidade, ainda sem nome [...].

Essa catástrofe, escreve Baitello Junior (2021: 37):

[...] transformou nossos abrigos contra as intempéries, nossas casas que nos protegeram por 10 mil anos, em espaços completamente invadidos pelos ventos das imagens em todas as suas formas visuais ou sonoras. Elas penetram em nossas moradias pelas muitas perfurações. Pelos furos acontece a invasão de ‘telas’ visuais, auditivas e audiovisuais.

Assim, estamos implicados em uma sociedade ocidental do (áudio) visual, a qual Byung Chul Han (2017) definiu como “sociedade da transparência”. Nela, a capacidade de digerir imagens é cada vez mais complexa, bem como a possibilidade de compreender e conviver com as vidas das imagens “pós-descarte”. Há excessivos arquivos de imagens gerados e que nunca serão, de fato, olhados. O autor reflete que

[...] as imagens digitais hoje em dia são sem silêncio e, por isso, sem música, sim, sem aroma [...]. As imagens inquietas não falam ou contam, mas sim fazem barulho. Frente a essas imagens ‘ameaçadoras’, não se pode fechar os olhos. (Han, 2021:15).

Quando e como um documento ou imagem ganham o estatuto de “arquivo”? Dizemos destinar-se ao arquivo – a um arquivo da história, da etnografia, da ciência –, mas nem sempre se evidencia *como* e *quando* um documento ou imagem ganha o estatuto de “arquivo”. Uma imagem não nasce como arquivo, ela se torna arquivo (Maeck; Steinle, 2016:11). O filósofo Achille Mbembe (2002) escreve em um artigo sobre o poder e os limites do arquivo, que costumamos esquecer que nem todos os documentos (e aqui incluiria as imagens) estão destinados a arquivos. Em qualquer sistema cultural, apenas alguns documentos preenchem os requisitos de “arquivabilidade”, como nomeia Mbembe.

Para o autor, “[...] o status e o poder do arquivo derivam do emaranhado formado pelo edifício e pelos documentos” (2002:19). O arquivo é fundamentalmente uma matéria de seleção, que privilegia, como escreve Mbembe, alguns documentos escritos e nega privilégios a outros julgados “inarquiváveis”. Ao “inarquivável”, na maioria das vezes, poderá restar o “reino do lixo”. Com esse termo, “reino do lixo” diagnosticava Vilém Flusser o terceiro reino, para “além da natureza e da cultura”. Flusser, como menciona Baitello (2021), associava ao “terceiro reino” a figura do verme, um sentido de analogia para o modelo de sociedade industrial e de consumo.

Assim, pode-se constatar a existência de uma fronteira interligada, uma espécie de linha muito tênue entre os estatutos do lixo e arquivo. “Arquivo” e “pilha de lixo”, segundo Aleida Assman, podem ser compreendidos “como emblemas e sintomas da lembrança e do esquecimento culturais” (2011: 412).

Para a autora, há uma fronteira comum em ambas as direções.

[...] arquivo e lixo não são interligados por meio de uma analogia imagética, mas sim por meio de uma fronteira comum que pode ser transposta por objetos em ambas as direções. O que não pode entrar no arquivo cai no aterro sanitário; e o que for excluído do arquivo, de tempos em tempos, por falta de espaço, acaba lá de alguma forma. (Assman, 2011:411).

Debary em sua antropologia dos restos coloca em questão o poder da passagem do tempo e sua força de transformação capazes de permitir que objetos sejam libertos de um estatuto utilitário no mundo, passando a uma outra vida.

[...] ao se decompor o objeto passa de si a outro, ao que resta. Nesse interim, ele possui o poder de significar essa passagem. O tempo passado para esses objetos leva-os ao limite do uso e permite que se libertem de uma definição utilitária do mundo para tornarem-se outra coisa. (Debary, 2017:106).

Debary nos convida em sua obra a pensar sobre uma antropologia dos restos associada com essa “perda do objeto e a capacidade de fazer disso uma narrativa” e com histórias em “deslocamento no mundo e no tempo”. O autor concebe os restos como

[...] aquilo que resiste ao desaparecimento e tem lugar de inscrição e testemunho do tempo (AGAMBEN, 1999). Testemunhos ou artes de fazer, refazer alguma coisa a partir de fragmentos, de detritos recuperados, de um passado atualizando o presente, expostos em lugares onde se opera uma verdadeira reciclagem cultural da História. (Debary, 2017: 18).

A proposta de Debary é de uma antropologia em meio (dos restos) do mundo, “uma flânerie”, “uma passagem em meio aos restos, no meio da vida” (Debary, 2017: 13-14). Ele escreve:

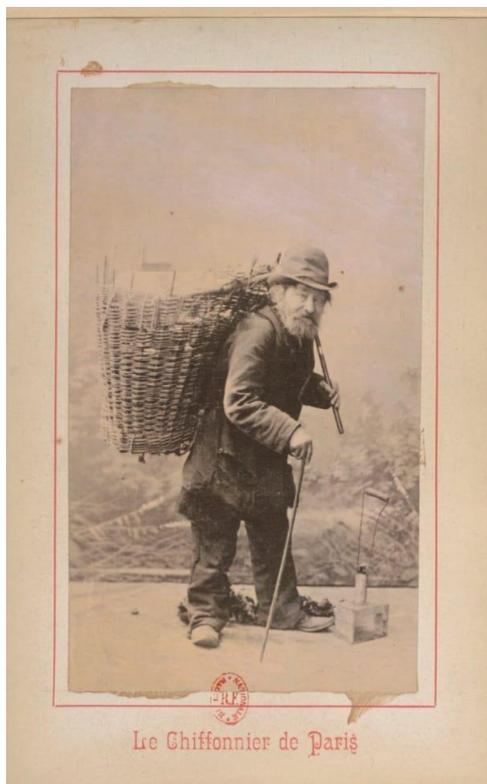
Interesso-me por situações, lugares, momentos, circunstâncias nas quais os objetos perdidos da sociedade, seus restos, transformam-se em narrativas. Um momento de desprendimento no qual o objeto se torna um transmissor de História. Pergunto-me, também, a que ponto

essa narrativa pode ser fundadora de uma comunidade ou, pelo menos, pode criar um laço, sustentado não sobre o valor do objeto a ser trocado (valor de mercadoria) mas sobre o valor a ser transmitido (valor de história). (Debary, 2017:13).

Pode-se então pensar que, não por acaso, a palavra alemã *Abfall* designada para lixo, como escreve Assman (2011), quer dizer “decaimento”. O seu sentido é utilizado para referir-se a coisas que caem, aquelas que são esquecidas no chão ou entram na inutilidade. Com o descarte de fotografias analógicas ou digitais, portanto, estamos justamente diante de uma outra narrativa, a dos restos, das “coisas que caem”, do deslocamento “mesmo a contratempo”, como escreve Debary, das coisas e imagens no mundo.

Assman sugere que uma “contraimagem do arquivista” seria a do catador de farrapos, que sob o olhar de Benjamin, impregnado pelos textos de Baudelaire, é a figura do *chiffonnier* (catador de farrapos). Para Assman, o *chiffonnier* - incumbido de coletar os refugos da cidade grande - é também “um tipo de colecionador que escolhe, coleta, seleciona, ordena e protege seu inventário como um tesouro no reino do lixo” (Assman, 2011: 413).

Figura 1 — *Le Chiffonnier de Paris*³



Fonte/Acervo: Gallica.bnf.fr/ Bibliothèque Nacional de France

³ Agradeço ao Rodrigo Baroni pelas trocas e por compartilhar essa pesquisa de imagens de *chiffonniers*.

Na linha, de uma contraimagem do arquivismo, pode-se recorrer à figura dos respigadores e respigadoras, como aquela mostrada na pintura de Jean-François Millet, *Les glaneuses* (1857). Ou ainda aquele/as do filme de Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (Respigadores, respigadeira), cujo título em português foi traduzido como *Os catadores e eu* (2000). No filme, a cineasta recolhe depoimentos e imagens *de e sobre* respigadores, que originalmente se referiam às pessoas que costumavam apanhar as espigas (respigas) depois da colheita. Varda procura e encontra catadores, respigadores de objetos nas ruas, tornando-se, ela própria, uma respigadora de imagens no filme.

Vida e foto-grafias

O historiador, Mauricio Lissovsky, lançou uma vez em um dos seus instigantes artigos, a seguinte pergunta: “o que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas”? Para responder, Lissovsky retomou Walter Benjamin, recordando o que escrevia em 1930, acerca do “futuro que habita as imagens do passado”. A propositura, com outras palavras, era dizer que enquanto não olhamos para as imagens, há um futuro que está ali sendo gestado. Lissovsky escreve que “o futuro habita as imagens do passado como um ovo em seu ninho” (2009: 124). Há vidas latentes nessas imagens de arquivo. Como escreve Lissovsky (2011) “toda fotografia sempre está grávida de sonhos”.

As imagens vagueiam como fantasmas no tempo, oscilando entre o mundo visível e o invisível, tal como problematizou Aby Warburg⁴. O *Atlas Mnemosyne*, um dos importantes legados de Aby Warburg (2003; 2010), redescoberto por exegetas como Georges Didi-Huberman (2013), propunha um outro modo de pensar *por* (e *com*) imagens, notadamente, as imagens de arquivo, como uma “história de fantasmas para gente grande”. Para Warburg, nas palavras de Didi-Huberman, era preciso conceber as imagens e a própria história como “seres que vagueiam no tempo”.

Warburg considerava as imagens como uma “sobrevivência do antigo” e, portanto, para o autor, elas eram sempre coisas capazes de transformações e

⁴ Para Aby Warburg, um historiador da arte alemão, a história das imagens deveria ser compreendida como uma “história de fantasmas para gente grande”. Uma coletânea de seus textos foi editada em língua portuguesa em 2015 com o título “Histórias de fantasmas para gente grande – Escritos, esboços e conferências”, organizada por Leopoldo Waizbort e publicada pela Companhia das Letras.

deslocamentos da cultura na história e no tempo. Essa ideia foi cunhada em suas reflexões teóricas pela expressão *nachleben* ou “pós-vida” e/ou “vida póstuma” das imagens que, conforme Georges Didi-Huberman (2013), explicaria o fato que havia uma capacidade das formas “ressurgirem” e “nunca morrerem totalmente”.

Foto-bio-grafias

As fotografias vernaculares, desimportantes, ordinárias, essas que guardamos em nossas casas, convivem, co-existem, habitam histórias e memórias. E, sobretudo, se inscrevem na vida das pessoas. Dediquei-me a uma longa pesquisa, cujo propósito era investigar como fotografia e vida se entrelaçavam. Na minha tese de doutorado⁵, por onde comecei este trabalho, propus um modelo de montagem de foto-bio-grafias, um tipo de artefato, no qual as pessoas reconheceriam suas histórias visuais de vida. Uma vida, não como uma cronologia, mas uma vida como algo que se monta pela experiência e memória depositadas em pequenos pedaços, fragmentos, vestígios e rastros visíveis e invisíveis de uma história ainda não concluída.

Eu queria refletir sobre essas relações “vivas” tecidas pelas pessoas, que se encontravam numa faixa etária de 80 anos, com as imagens fotográficas pertencentes aos seus arquivos pessoais fotográficos. Decerto, para esse empreendimento foram valiosas as reflexões de autores como Etienne Samain (2012a), que ao retomar Gregory Bateson (1980 e 2000) para problematizar as imagens em suas “relações vivas” e “sistemas engajados de pensamento”, procurava também problematizar as questões: “como as imagens vivem e nos fazem viver”.

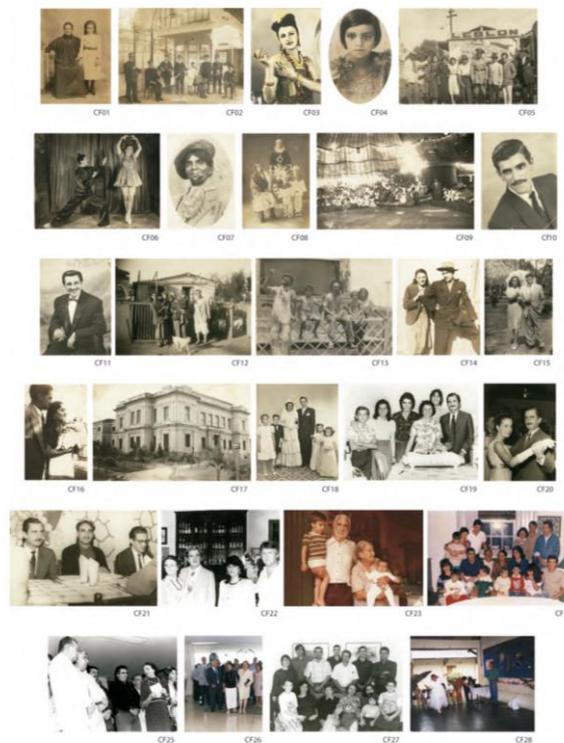
Samain é incisivo ao dizer que, se admitirmos, que “toda imagem pertence à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate” (Samain, 2012b: 158). Para o autor, “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (Samain, 2012b: 158).

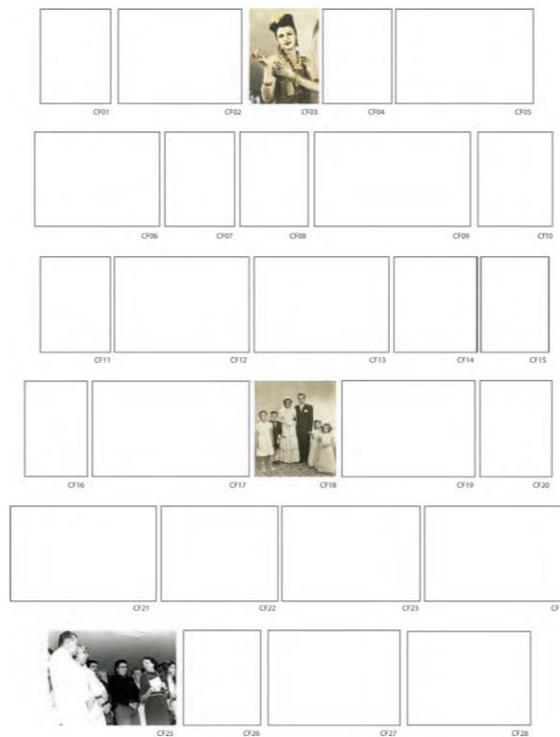
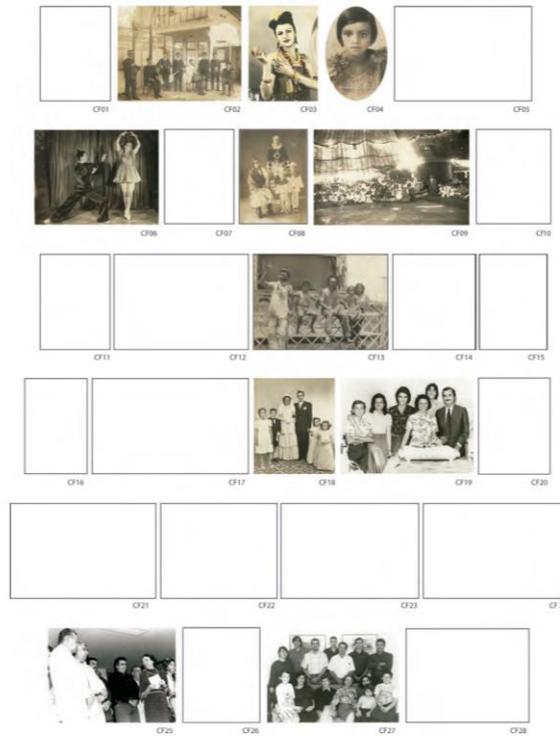
Essa pesquisa acerca das fotobiografias dedicou-se a etnografar as relações que eram tecidas com as fotografias, a partir de conjuntos eleitos pelas pessoas e da

⁵ Tese intitulada “Fotobiografias: Por uma metodologia da estética em antropologia”. Doutorado. Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp, defendida em 2009, sob a orientação do Prof. Dr. Etienne Samain.

disposição apresentada para as imagens. Esses conjuntos foram sendo estudados e revisitados, por mim e pelo/as meus interlocutore/as, em diferentes momentos da pesquisa. As pessoas podiam rever as fotografias um dia escolhidas e reinserir as imagens excluídas, depois de um intervalo de tempo, articulando com elas outras narrações. Desse modo, percebia-se que as narrativas se deslocavam, viajavam entre múltiplas significações, o que tornava complexa a investigação sobre os entrelaçamentos entre vida e fotografias.

Figuras 2, 3 e 4 — Panorama dos conjuntos fotográficos escolhidos e ordenados por Dona Celeste Pires da Costa Ferrari ao longo de três momentos da pesquisa: 28, 11 e 3 fotografias.





Fonte: Reprodução

A complexidade da representação fotográfica, quando entrelaçadas às vidas em movimento, me levou a tentativas de montagens de um dispositivo (um artefato) para uma fotobiografia. Refiro-me a tentativas, pois como bem escreve Samain em sua “antropologia de uma imagem sem importância”, o que a fotografia dá a ver são respostas infinitas e o olhar a cada vez que mergulha nas imagens “se dissolve e se renova”:

Nosso olhar a desmantela e a reconstrói a cada captura. Nosso espírito não sabendo geralmente por que lado prendê-la e, sobretudo, compreendê-la, pulveriza-a a cada vez num mosaico de signos luminosos rolando sob os prismas/espelhos de um caleidoscópio vivo: nosso olho, tanto olhar quanto pensamento. A fotografia que, metaforicamente, é uma “forma que pensa” (Aumont 1996), gosta de frequentar e de viajar nos corredores da mente humana, quando nossa memória gosta, por sua vez, de caçar na escuridão dos seus signos. (2003: 51).

Samain, ao propor três percursos heurísticos em torno de uma fotografia despreziosa, produzida pelo seu filho aos 8 anos, procura refletir o que uma imagem, “geralmente considerada e conotada, em termos heurísticos, como sendo secundária ou, pelo menos, ‘sem grande importância’” pode oferecer a um antropólogo ou historiador. O autor defende a propositura teórica que a imagem não é somente um terreno de “estudo” mas, sobremaneira, o espaço dado ao “imaginário humano” individual e social.

As montagens fotobiográficas de cada um dos cinco interlocutores/as de pesquisa, portanto, não nasceram de uma metodologia prévia, mas a partir de um “laboratório” em que o fazer, o pensar e o criar atuaram conjuntamente em um campo teórico-metodológico. As fotobiografias constituíram uma maneira de expressar situações, frequentemente vivenciadas nos encontros com as pessoas e suas fotografias, em que imagens (e a exclusão de outras) faziam eclodir aparições e fantasmagorias, afetos e imaginações, além de silêncios, gestos, respirações, emoções e palavras.

Para exemplificar um desses momentos de fantasmagorias, retomo o momento em que Dona Teresa de Arruda Botelho Moraes, na época com 82 anos, olhava a fotografia de uma praia, na cidade de Itanhaém, estado de São Paulo, nos anos de 1920-1930. Vendo a imagem de onde costumava passar quase todas as férias de verão, na casa de sua avó, em uma cópia simples, tipo xerox, pôs-se a me contar sobre aqueles grandes “bichos”. “A gente ia andando a pé pela praia até chegar lá nesse bicho”, conta. Era como Dona Maria Teresa se referia aos grandes troncos de árvores inscritos na

superfície fotográfica que, desde a sua infância, nunca deixaram de se configurar como “grandes seres”, que viviam bem perto do mar, na areia da praia. Tal como reflete Etienne Samain, “as fotografias gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que oferecê-lo ao nosso pensamento” (Samain, 2005:15).

Figura 5 — Fotografia do acervo de família de Dona Maria Teresa de Arruda Botelho Moraes



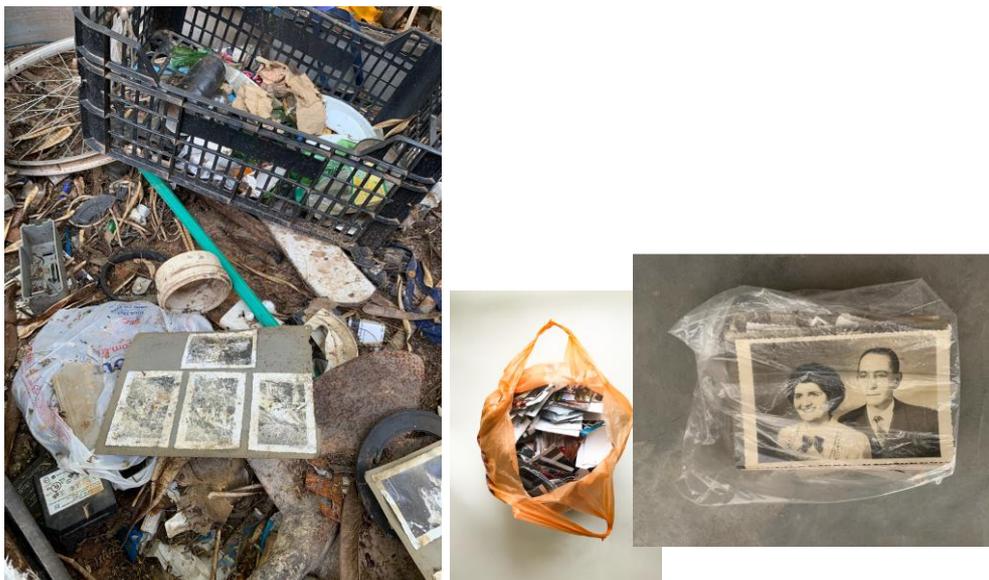
Fonte: acervo de família de Dona Maria Teresa de Arruda Botelho Moraes

Biomas e fotografias órfãs

Foi com a intenção de continuar investigando a maneira como as imagens, em especial as fotografias, se entrelaçam na e *com* vida, carregadas de memória e desejo, que tempos depois, passei a pesquisar fotografias que supostamente se encontravam numa condição alheia às histórias ditas biográficas. Fotografias que tornam-se órfãs⁶, abandonadas, descartadas ou esquecidas em um canto qualquer e passam a habitar mercados de pulgas, antiquários, lixeiras urbanas.

⁶ Este termo “fotografias órfãs” foi trabalhado inicialmente na pesquisa de pós-doutoramento “Arqueologias da imagem: A poética do abandono nas operações de (re)montagem dos álbuns de família”, realizada no Departamento de Antropologia, IFCH-Unicamp, 2013-2016, sob a supervisão da Profa. Dra. Suely Kofes. Desde então, o tema tem sido desdobrado no âmbito de minhas pesquisas no La’grima-Departamento de Antropologia, IFCH/Unicamp e no projeto ACHO-Imagem, além de recentes investigações que realizei no CRIA-ISCTE, Lisboa-Portugal e Sensolab-Universidad Javeriana, Bogotá-Colômbia. Nestes últimos procurei dediquei-me a um conjunto de problemáticas em torno do visual, em especial aqueles despertados pelos acervos de fotografias vernaculares anônimas encontrados em lugares de descartes.

Figuras 6, 7 e 8 — Materiais fotográficos recolhidos por catadores e entregues ao projeto Arquivo ACHO-Imagens (Campinas, São Paulo).



Fonte: Registradas por Estefania Gavina.

Para onde vão, como vivem e “como pensam” (Samain, 2012) essas fotografias esquecidas, perdidas, libertadas de arquivos e álbuns pessoais⁷? Como sobrevivem (Didi-Huberman, 2013) esses restos de histórias deslocados no tempo? A suposta ausência de entrelaçamentos dessas fotografias com as pessoas guardiãs de memórias familiares levaram-me a problematizar o estatuto da grafia que essas imagens inscrevem, agora erráticas, impuras, contaminadas. Que histórias e relações entrelaçam essas imagens fotográficas órfãs à margem da cultura dos museus, dos arquivos e das instituições familiares?

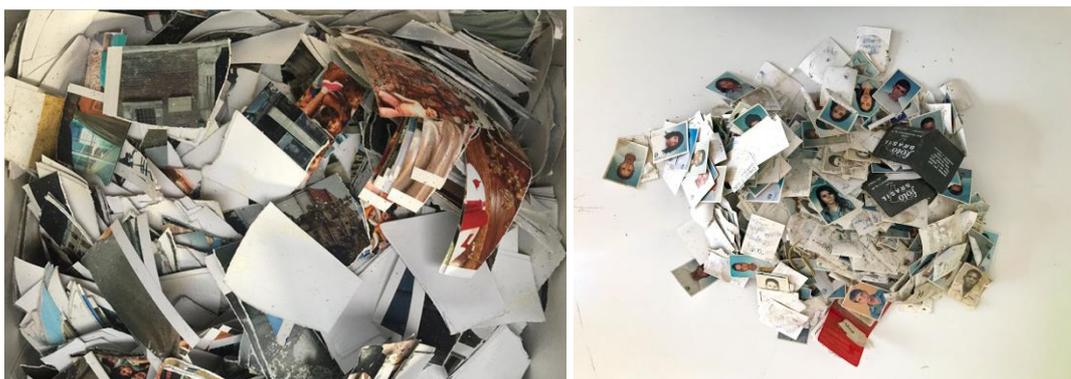
Mais do que investigar as razões e motivações que levaram a esses abandonos interessou-me refletir sobre esse caráter de emancipação que vivem essas fotografias “fora do álbum”. Para além de lugares mais facilmente situados, como os grandes mercados de pulga, nos quais nos deparamos quase sempre, com lotes de fotografias à

⁷ Ainda que eu não venha tratar nesse artigo sobre os trabalhos de investigação assumidos por escritores diante de acervos fotográficos encontrados no lixo, deve-se ressaltar que há inúmeros e excelentes títulos que abordam o tema. No campo da literatura, especialmente, pode-se mencionar *Los Modlins* (2013; 2023), do espanhol Paco Gómez. O escritor habituado a colecionar documentos e imagens encontrados no lixo, que pertencem a pessoas desconhecidas, trabalhou durante seis anos de sua vida como lixeiro no turno da noite, enquanto cursava engenharia civil em Madri, antes de se tornar fotógrafo e autor. Ele revela ter aprendido a detectar o conteúdo dos sacos de lixo e a reconhecer o que poderia ter acontecido numa casa por meio do que os seus moradores descartavam. “Nós lixeiros tínhamos um trabalho mecânico e simples. Recolhíamos um contêiner e colocávamos o conteúdo no caminhão. Entre um ponto e outro da coleta, enquanto íamos agarrados na traseira do caminhão tínhamos momentos ociosos. Eu aproveitava para observar o que tinha ficado no contêiner e imaginava a vida dos donos dos sacos de lixo abertos” (2023: 14-15).

venda, concentrei-me em acompanhar a formação de “ambientes” - que resultam do agrupamento de fotografias órfãs, anônimas, “sem valor” convencional – na tentativa de compreender esses estatutos de inscrições acerca das fotografias “fora dos arquivos”.

Afinal, quando lançadas às impurezas do “reino do lixo”, como detritos, lixo, ruínas, o ambiente natural desses “arquivos-lixo”, se assim pudermos chamar, começa a ser constituído e esse modo de vida em ruínas abre-se para outros mundos de imagens.

Figuras 9 e 10 — ACHO-Imagens: lotes de fotografias recolhidas do lixo.



Fonte: Registradas por Estefania Gavina.

As imagens órfãs, de repente, se encontram ajuntadas em suas errâncias. Lotes fotográficos, quase sempre sem nenhum grau de parentesco, passam a conviver em lugares como bancas de feiras e mercados de pulgas, e noutros, pouco prováveis, como cestos de lixos, caixas avulsas, ficando à deriva até serem acolhidas e reunidas, em outros ambientes que se tornam espécies de “arquivos de arquivo”.

É o caso de *Le Conservatoire National de l'Album de Famille*, em Metz, localizada a Nordeste da França, do *ACHO-Imagem Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias*, em Campinas, interior de São Paulo, Brasil, bem como de outros projetos dessa mesma natureza, que abrigam fotografias de famílias anônimas. Esses ambientes tornam-se lugares de devires, os quais suscitam questões acerca da vida dessas imagens, seus movimentos, seus entre-tempos e suas viagens de uma história a outra.

O acervo *Le Conservatoire National de l'Album de Famille*⁸, por exemplo, possui um fundo iconográfico, o qual armazena cerca de 28 mil fotografias vernaculares, cujo objetivo não é fundamentalmente a catalogação histórica. As

⁸ *La Conserverie* é um projeto concebido e dirigido por Anne Delrez, fotógrafa e artista, que mantém colaboração com artistas e pesquisadores franceses e de outros lugares do mundo. Durante desenvolvimento de pesquisa de pós-doutorado entre os anos de 2013-2016 realizei uma investigação no Fundo Iconográfico de *La Conserverie*.

fotografias são doadas, normalmente, por gerações de famílias que querem se desfazer de seus acervos. As imagens digitalizadas ficam à disposição de pesquisas, criações artísticas e culturais, mediante associação, que permite acesso à coleção iconográfica da *La Conserverie*. Um abrigo de álbuns, no qual os acervos físicos também ali permanecem em repouso, à espera de visitas, algumas vezes de membros de suas próprias famílias, que podem, até de vez em quando, voltar para rever os seus álbuns, trazendo gerações mais jovens para conhecerem fotografias de seus antepassados.

No *ACHO-Imagens, Arquivo Coleção de Histórias Ordinárias*, em Campinas, uma cidade de 1,2 milhão de habitantes, as fotografias são recolhidas do lixo urbano por catadores de reciclados. O projeto⁹ nasceu da urgência de acolher essas fotografias encontradas pelos catadores na área urbana da cidade. Abrigar volumes cada vez maiores de fotografias descartadas como lixo em caçambas e cestos, que até então tinham pouco valor de reciclagem, passou a ser uma questão central do projeto. Ao lado disso, o projeto foi concebido como um lugar de mediação para permitir que as pessoas pudessem adotar e atribuir sentidos a essas fotografias órfãs.

O ACHO-Imagens foi concebido em 2014¹⁰ e hoje se caracteriza como “orfanato” fotografias. Os catadores, colaboradores do projeto, dão nome ao registro do lote encontrado, uma vez que no ACHO, as fotografias não são previamente classificadas ou catalogadas. As imagens ficam à disposição de pesquisadores e artistas interessados em adotá-las. E a partir de então, essas produções passam a integrar as “coleções de histórias ordinárias” e são compartilhadas na plataforma digital do ACHO com base na referência de pesquisa e/ou recriação artística das imagens adotadas pela/os artistas e autore/as.

⁹ O processo de construção desse projeto se deu a partir dos primeiros contatos da artista e fotógrafa, Estefania Gavina, com catadores de materiais reciclados da cidade de Campinas, São Paulo. A artista tem como parte de seus processos artísticos colecionar achados, coisas esquecidas ou descartadas nas ruas, além de fotografar casas em processo de demolição na área urbana de Campinas.

¹⁰ A convite da artista Estefania Gavina trabalhei diretamente na concepção do projeto ACHO tomando como base a experiência de pesquisas até então desenvolvidas sobre a temática das fotografias órfãs, notadamente, o pós-doutorado em curso naquela ocasião. A artista, naquele momento, tinha iniciado a formação de uma rede de trabalho com os catadores para a recuperação de fotografias abandonadas, que até então não eram recolhidas por eles, pois pouco serviam à reciclagem. A partir do projeto, começaram a ser coletadas e, tal como são os materiais reciclados, são compradas por peso. Atualmente, o ACHO conta com uma rede de mais de dez catadores colaboradores, os quais, numa frequência quase semanal, encontram novos volumes de fotografias na cidade.

Figuras 11, 12, 13, 14 e 15 — Fotografias acolhidas pelo projeto ACHO-Imagens (Campinas, SP).



Fonte: Registradas por Estefania Gavina.

O ACHO em 2023 conta com um acervo de aproximadamente 20 mil imagens e é mantido pela colaboração de artistas e pesquisadores independentes. O acervo é aberto a interessado/as que queiram buscar imagens, não no sentido da “apropriação”, mas da “adoção”, na qual prevalece, tal como propõe Fontcuberta (2017), “o ato de eleger” e

não de “expropriar”. Segundo o autor¹¹, podemos “adotar uma imagem como se adota uma ideia, uma imagem que elegemos por um valor intelectual, simbólico, estético” e para a qual se pretende prescrever sentidos e pensamentos (Fontcuberta, 2017: 60)¹².

Adotadas em seus originais para trabalhos artísticos, culturais e acadêmicos, as imagens são digitalizadas e as produções provenientes dessas adoções serão incluídas em uma plataforma digital do ACHO em desenvolvimento, que se pretende como uma cartografia de destinos de fotografias órfãs.

Imagens 16, 17, 18 e 19 — Ambiente do ACHO-Imagens – Coleção de Histórias Ordinárias.



¹¹ Joan Fontcuberta (2017) cria uma distinção entre a “apropriação” e a “adoção” de imagens. Para ele, enquanto a apropriação é privada, a adoção é, por definição, uma forma de declaração pública. “Apropriar-se quiere decir ‘captar’, mientras que adoptar quiere decir ‘declarar haber escogido’. En la adopción prevalece el acto de elegir, no de desposeer” (Fontcuberta, 2017:60).

¹² “Em este caso no se trata de transmitir a la imagen un nuevo estatuto jurídico, sino más bien de prescribirle un estilo de vida, de pensamiento o de conformidad con lo que la imagen transmite de acción (...)” (*ibidem*, 2017:60).



Fonte: Registradas por Estefania Gavina e Rodrigo Baroni.

Ambientes como *Le Conservatoire National de l'Album de Famille* e *ACHO Imagens – Coleção Histórias Ordinárias* me levaram a permanecer atenta. Não propriamente às razões pelas quais as pessoas descartam seus álbuns e fotografias, que podem ser diversas e motivadas, por exemplo, por configurações de viver de espaços cada vez menores, ou por falecimentos, desocupação, especulação imobiliária e etc, mas a como essas nucleações de imagens, rearranjadas como uma massa viva e desordenada, se transformam em lugares de resistência e re-existência nesses ambientes.

As fotografias fora do arquivo se tornam “coisas” nos termos de Tim Ingold (2012). Reagrupam-se em “arquivos de arquivo” e ficam à deriva de uma multiplicidade de forças que as atravessam, de movimentos que são emaranhados. Portanto, nessas nucleações o interesse de investigação, sobretudo, se focaliza nessas suas “itineranças” e “improvisações”. Como escreveu Ingold, “improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (2012: 38).

Nesses ambientes as fotografias órfãs vão se configurando como uma espécie de bioma¹³. Há ali, por exemplo, entre essas imagens do ACHO, um lugar onde uma série de acontecimentos se entrelaçam – o descarte, o agrupamento, a adoção, o rearranjo, a reparição – integrados aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente. As imagens-órfãs, perdidas, frágeis, encontram-se nessas formações de arquivos depois de sofrerem com as condições climáticas, de entrarem em contato com a terra, com a umidade, com os fungos e outros seres e matérias. Sobretudo, encontram-se como organismos vivos contaminadas às chamadas impurezas do lixo.

No ACHO-Imagens, por exemplo, o bioma formado por essas fotografias órfãs evidencia “floras” de uma atmosfera fisionômica da vida dessa região. É possível observar determinadas paisagens fotográficas, que tornam-se panoramas do “pós-álbum

¹³ Agradeço ao Prof. Paulo Raposo pelas estimulantes trocas de ideias e provocações criativas no processo de elaboração dessas reflexões.

de família” amalgamados com os restos da cidade, como casamentos, fotos de documentos 3x4 de documentos civis, aniversários, batizados, nascimentos, formaturas, de uma certa porção da população de Campinas.

Esse fato, contudo, não assegura que possamos conhecer discursos e/ou representações dessas imagens. Instáveis como as memórias que carregam do tempo e de suas relações vividas com humanos e não-humanos, essas fotografias perfilam outras evidências.

Os biomas das fotografias órfãs operam pelas metamorfoses de sentidos. Agrupadas em grandes lotes, por exemplo, as fotografias de eventos de casamento do ACHO-Imagens não resultam apenas em discursos privados de uma família. Ampliam-se na direção de outras convivências fabulatórias dessas imagens.

Diante delas, já não nos perguntamos sobre o passado de uma fotografia que documenta o ritual de um casamento, mas sobre as outras vidas dessa mesma fotografia quando foi posta para fora, descartada, libertada da memória de um ritual. Agora, em seu estado de “desimportância”, de “itinerância”, de “improvisação”, isto é, incitada pelo movimento de quando a vida segue, a mesma imagem – quando lá já não estão mais as pessoas guardiãs dos álbuns e das narrativas – torna-se uma fotografia sobre a qual pairam interrogações. Nesse bioma de fotografias perdidas, apartadas de outros usos, essas massas fotográficas recolhidas do lixo urbano por catadores na cidade de Campinas e, acolhidas no ACHO-Imagens, assumem outros sentidos povoados por camadas de matérias e memórias.

Vejamos um conjunto de fotografias recolhidas do lixo urbano por catadores na cidade de Campinas. Dentre elas, avistamos um agrupamento de fachadas de casas, que no passado foram postas à venda, e possivelmente hoje não mais fazem parte da paisagem urbana de Campinas. É muito possível que, em decorrência do avanço da especulação imobiliária, esses imóveis, provavelmente, tenham sido demolidos para darem lugar à construção de altos prédios residenciais ou comerciais.

Figuras 20, 21, 22, 23, 24 e 25 — Lote de fotográficas do ACHO-Imagens.





Fonte: ACHO-Imagens.

Esse acervo, provavelmente, teria pertencido a uma imobiliária que publicava anúncios de venda e a locação dessas casas em jornais. Hoje essas fotografias se mostram como “imagens raras” dessa fachada arquitetônica da cidade.

Nesse contexto, o acervo apartado do espaço social e de circulação atravessou tempos e migrou de um uso publicitário/comercial para um outro valor expressivo, ancorado na história da arquitetura e da memória social da cidade. O lote de fotografias de “casas à venda” convoca a pensar sobre as muitas vidas dessas imagens, as quais não estão contidas e contornadas apenas pelos usos, funções e representações discursivas. A vida das imagens contém movimentos e potências do vir a ser. Afinal, os destinos de fotografias órfãs, emancipadas dos seus valores de uso, são como verdadeiros voos de falenas.

Considerações finais

O agrupamento dessas fotografias descartadas de álbuns, avulsas no mundo, convida a repensar a sua pós-vida (Warburg), estatutos de reparação e também o ecossistema de pertencimento das imagens, no qual não apenas os sentidos das imagens se metamorfoseiam, bem como o pertencimento das histórias, suas existências e autorias. A quem finalmente pertencem as imagens? De quem são as histórias?

Como escreve Tim Ingold, “não há um ponto no qual a história termina e a vida começa”. Contar uma história, para o autor, “é relacionar, na narrativa, as ocorrências

do passado, retrazendo um caminho pelo mundo que outros, pegando recursivamente os fios das vidas passadas, podem seguir no processo de fiar as suas próprias” (2022: 119).

A formação desses biomas de fotografias-órfãs avança contra o excesso de arquivos puros, contra olhares sedados pelos regimes visuais e a favor da decomposição da herança colonialista dos álbuns e dos arquivos de imagens. Avança ainda em favor da adoção e do direito que as imagens reclamam de viver e inscrever outras histórias. Seguindo com a vida, indiferentes aos historicismos e às cronologias temporais, no cerne desta compreensão, as fotografias órfãs evidenciam que nunca serão inscrições sem histórias e que nem mesmo estão encerrados os capítulos de suas histórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BAITELLO Junior, Norval. *A Fotografia e o Verme*. São Paulo: Fotô Editorial, 2021.
- BATESON, Gregory. *Mind and Nature. A Necessary Unity*. Toronto/Nova York, Bantam Books, 1980. Versão portuguesa: *Mente e natureza. A unidade necessária*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986.
- BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BRUNO, Fabiana. *Fotobiografia: Por uma metodologia da estética em antropologia*. Doutorado (Tese) — IA-UNICAMP, Campinas, 2009.
- DEBARY, Octave. *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. trad. Maria Letícia Mazzucchi Ferreira. 1ª edição. Pelotas: Um2, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. 2ª edição. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S.L., 2017.
- GÓMEZ, Paco. *Os Modlins. Uma história incrível resgatada no lixo*. 1ª ed. São Paulo: Fotô Editorial, 2023. Original: *Los Modlins*, Fracasso Books, Madrid, 2013.
- HAN, Byung-Chul. *A sociedade da transparência*. RJ: Editora Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Favor fechar os olhos. Em busca de um outro tempo*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.
- INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Tradução de Lucas Bernardes. Petrópolis: RJ: Vozes, 2022. Original: *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 18 (37), jun. 2012.
- KOFES, Suely e MANICA, Daniela (orgs). *Vida e grafias: Narrativas antropológicas entre biografia e etnografia*. 1ª edição. RJ: Lamparina, 2015.
- LISSOVSKY, M. Viagem ao país das imagens. In: FURTADO, Beatriz (org). *Imagem Contemporânea* (v. 1). São Paulo: Hedra, 2009, pp. 121-143.
- LISSOVSKY, M. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. *Revista FACOM- FAAP*, São Paulo, n. 23, 2011.

MAECK, Julie; STEINLE, Matthias. On ne naît pas images d'archive, on le devient. *In: L'image d'archive: une image en devenir*. Rennes: PUR Editions, 2016. p. 11-20.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. *In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia (Orgs.). Refiguring the archive*. London: Kluwer Academic Publishers, 2002 pp. 19-26. Tradução português: Camila Matos.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In: Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012a.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória-arquivo, desejo. *Revista Visualidades (UFG)*, v. 10, n. 1, p. 151-164, 2012b.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

SAMAIN, Etienne. Antropologia de uma imagem sem importância. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 47-64, julho 2003.

WARBURG, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink). Berlin: Akademie Verlag, 2003; (versão espanhol: *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Ediciones Akal, 2010).

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande – Escritos, esboços e conferências*. (WAIZBORT, Leopoldo org.). Trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.