

O museu na pasta de Sergio Larrain: uma coleção imaginária The museum in Sergio Larrain's folder: an imaginary collection

Daniel Ramalho de Souza PEREIRA* & Leila Beatriz RIBEIRO**

Resumo: Partindo da premissa de que fotografias são artefatos visuais, apresentamos encaminhamentos da pesquisa sobre a constituição de uma coleção imaginária a partir da obra do fotógrafo chileno Sergio Larrain. Tomando como pressupostos os conceitos de alegoria, coleção, *flânerie* e imagens dialéticas propostos por Benjamin nas *Passagens* e no bojo das formulações de visível (objetos expostos ao olhar terreno) e invisível (objetos expostos ao olhar divino), articulados por Pomian, temos a possibilidade de enxergar no espaço do imaginário a realização de uma coleção sistematizada, ainda que não pertença à ordem do visível ou instituído, apontando para a constituição de um patrimônio latino-americano que abarque as diversas camadas de significados sobre o olhar de indivíduos de diferentes grupos da sociedade. A pesquisa pretende refletir sobre as trajetórias e biografias tanto do autor quanto das imagens para verificar algumas formas de subjetividade que são construídas e/ou que se reconstróem por meio do uso da linguagem visual.

Palavras-chave: arquivo; Chile, coleção; fotografia; fotojornalismo; memória; Sergio Larrain.

Abstract: Based on the premise that photographs are visual artifacts, we present the research guidelines on the constitution of an imaginary collection based on the work of the Chilean photographer Sergio Larrain. Taking as presuppositions the concepts of allegory, collection, flannel and dialectical images proposed by Benjamin in the *Passages* and in the bulge of the formulations of visible (objects exposed to the earthy gaze) and invisible (objects exposed to the divine gaze) articulated by Pomian, we have the possibility to see in the imaginary space the realization of a systematized collection, even if it does not belong to the order of the visible or instituted, pointing to the construction of a Latin American patrimonial constitution that embraces the layers of meanings about the gaze of individuals from different groups of the society. The research aims to reflect about the trajectories and biographies of both the author and the images and to verify some forms of subjectivities that are constructed and/or reconstructed using visual language.

Keywords: archive, Chile, collection, memory, photography; photojournalism; Sergio Larrain.

Passagens de Sergio Larrain: centelhas fotográficas

Às vésperas de completar 180 anos de seu anúncio oficial, o choque provocado pelo aparecimento de um processo técnico capaz de registrar para a posteridade uma

* Fotojornalista independente. Discente em Biblioteconomia na UNIRIO. Bolsista de Iniciação Científica no projeto *Mais do que posso contar: coleções, imagens e narrativas*, orientado pela Profa. Leila Beatriz Ribeiro. E-mail: danielramalho@gmail.com

** Doutora em Ciência da Informação (IBICT/UFRJ-Brasil). Professora da UNIRIO, Departamento de Processos Técnico-Documentais e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4234602401995614>

fatia no tempo das projeções de imagens no interior da câmera escura ainda hoje segue produzindo centelhas. Na atualidade, apesar do fluxo ininterrupto de imagens (televisão, vídeo, cinema, internet, redes sociais) em telas e dispositivos onipresentes em nosso meio circundante, quando se trata de rememoração ainda é a imagem fotográfica aquela que fere mais profundamente. "A memória congela o quadro, sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de aprender algo e uma forma compacta de memorizá-lo" (Sontag, 2003, p. 23).

Walter Benjamin, (2006) no trabalho das Passagens, encerra o capítulo chamado de 'O Colecionador' propondo uma reflexão sobre as artes da memória, atribuindo uma bifurcação ao léxico: enquanto a memória involuntária "tem como cânone uma espécie de desordem produtiva", a memória voluntária é uma espécie de inventário, um "fichário que fornece número de ordem ao objeto, atrás do qual ele desaparece". Benjamin (p. 246) deixa em aberto a tarefa de "examinar qual o tipo de relação que existe entre a dispersão dos acessórios alegóricos (da obra fragmentária) e esta desordem criativa". Atualmente, trabalhamos com a hipótese da constituição de uma coleção imaginária formada pela obra (fragmentada) do fotógrafo chileno Sergio Larrain (1931-2012), nos pouco mais de dez anos em que exerceu a fotografia. Esse (re)arranjo "forma [...] uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o destino do seu objeto" (Benjamin, 2006, p. 241) que, magicamente, se agrupa para evitar a dispersão.

Figura 1: "La ciudad colgada en los cerros".



Fonte: Larrain (1959); © Acervo Jornal Estado de Minas. Reprodução: IMS/Renato Parada.

Diante da possibilidade da emergência de um “novo regime de visualidade” numa “vida que passa cada vez mais relacionada ao fluxo quase que intermitente de sensações que chegam de uma plethora de estímulos diferentes maquinicamente agenciados” (Wilke, 2017, p. 85) visualizamos nas biografias do fotógrafo e também na das imagens uma relação entrecruzada de três olhares benjaminianos: o olhar do *flâneur*¹, estudioso “que compõe seus devaneios como legendas para as imagens”; o olhar do colecionador que sonha “alcançar um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis” e o olhar do alegorista que “desistiu de elucidar as coisas através da pesquisa [...] e confia na meditação para elucidar o significado” (Benjamin, 2006, p. 464; p. 473; p. 245).

Metodologicamente, experimentamos com Georges Perec (2016) ‘esgotar’ determinadas imagens em busca do particular, do banal e do universal. Se, “nada acontece”, como argumenta Becker (2009), as coisas, as pessoas e eventos ali permanecem. ‘Olhar’ as imagens de Larrain nos instiga a perceber de um jeito ‘etnográfico’ um dado modo de vida que arqueologicamente se emerge dos arquivos fotográficos e expositivos.

Com a chegada ao Brasil, em 2018, da exposição retrospectiva *Sergio Larrain: um retângulo na Mão*, trazida pelo Instituto Moreira Salles e com curadoria da francesa Agnès Sire, pudemos visionar amplo panorama da produção de Larrain: o começo fotografando crianças de rua em Santiago, o correspondente da revista *O Cruzeiro*, a amizade com Pablo Neruda e Henri Cartier-Bresson, o membro da prestigiosa agência Magnum e o olhar amadurecido no retorno ao Chile até sua saída de cena, quando faz a opção por uma vida em retiro praticando meditação, ioga, escrita e desenho (Sire, Larrain & Del Castillo, 2018, p. 1).

Susan Sontag (2003, p. 69) afirma que “fotos objetificam, transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir”. Nesse sentido, fotógrafos também podem sofrer esse processo de objetificação. Tanto que a opção pessoal de Sergio Larrain pelo afastamento do comércio de imagens foi quebrada com uma espécie de ‘consagração’ *post-mortem* nos *Les rencontres de la photographie de Arles*, na França em 2013, organizada pela agência Magnum que, detentora dos direitos patrimoniais sobre as imagens e dentro da lógica capitalista, reinsere essas fotografias no circuito econômico das artes. Além disso, também são publicados dois livros pela editora europeia de luxo Éditions Xavier Barral. Um é o *fac-símile* de *El rectángulo en la mano*, publicado em 1963 pelos *Cadernos Brasileiros* do poeta Thiago de Mello, editora que tinha por lema “la integración de la cultura latinoamericana” (Larrain, 2018, p. 50). O outro, uma mistura de catálogo *raisonné* com biografia, também é editado e prefaciado por Agnès Sire que faz elogio ao “tempo ainda por vir” das

¹ Octave Debary (2017, p. 116) define a *flânerie* como “[...] arte de viver contra o tempo ou contra o emprego do tempo, face à aceleração do tempo (como sintoma do capitalismo moderno) e da acumulação de riquezas (e seu encontro quando o tempo se torna dinheiro)”.

imagens da “obra brilhante” de Sergio Larrain, “espécie de meteorito”, mas também o define como um “vagabundo pacificado” (Sire & Del Castillo, 2018, p. 2).

Cabe ressaltar que, no Brasil, a exposição recebe o acréscimo de exemplares da revista *O Cruzeiro Internacional* com fotorreportagens feitas por Larrain vindas dos arquivos do grupo de mídia Diários Associados alinhadas à linha ‘humanista’ da publicação onde “fotógrafos produziram matérias em que aspectos mais autorais e ensaísticos se manifestaram, moldando uma linguagem em torno dos temas desenvolvidos por meio de aproximações com seus objetos de interesse” (Burgi, 2012, p. 38). Fotografias produzidas por encomenda, algumas em cores, em um período fundamental para a afirmação de Larrain como fotojornalista em que produziu imagens e textos que carregam “algo que nós mesmos desejamos: passar o tempo sem horários estabelecidos, gozar das coisas simples, como o sol” (Larrain apud Sire & Del Castillo, 2018, p. 12).

Ao serem, novamente, expostas ao olhar em nova configuração expositiva, essas fotografias imediatamente são inscritas no “círculo mágico” da coleção, pois faz-se um novo sistema histórico. Dessa maneira, “tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse” (Benjamin, 2006, p. 239). Dentro dos postulados de Ribeiro (2008) para investigações na linha do patrimônio visual e sobre a questão da visualidade nas Ciências Humanas, considera-se que:

Trabalhar com a questão visual é relacionar-se também com as diferentes formas passíveis de reprodução do “ver”, tendo em vista que se busca, antropologicamente, não somente apreender as mídias no espaço da cultura, mas também percebê-las como meio, estratégia que possibilita referenciá-las e interpretá-las sob as diversas linguagens que elas veiculam, assim como entender as reinvenções advindas dessas linguagens como construções híbridas. (Ribeiro, 2008, p. 69-70).

Das primeiras leituras, destacamos a carta que Sergio Larrain escreve ao sobrinho Tati, intitulada *A aventura do olhar*, e percebemos que o seu deambular assemelha-se a noção de “suprema felicidade” do Colecionador que é “estar *tête-a-tête* com as coisas” (Benjamin, 2006, p. 240). Larrain aconselha-o que: “vá juntando poesia, a sua e a dos outros, pegue tudo o que encontrar de bom nos outros. Faça *uma coleção de coisas ótimas, um museuzinho numa pasta*” (Larrain apud Sire & Del Castillo, 2018, p. 4, grifo nosso). Aliás, nas primeiras interrogações sobre os deslocamentos simbólicos dessa coleção na temporalidade, a partir do visionamento das imagens, encontramos paralelismo com as ‘imagens dialéticas’ de Benjamin (2006), pois também surgem do ‘choque’ de ambiguidades já que “o ocorrido em uma determinada época é sempre, simultaneamente o ocorrido desde sempre” (p. 506). Estas também são “símbolos de um desejo”, “presentes [...] à própria coisa, a sua

origem e seu declínio”, além de operadoras da memória social² carregando um aspecto da “visibilidade proveniente do inconsciente coletivo” (Benjamin, 2006, p. 999).

Investigaremos as tensões contextuais no gesto colecionista, analisando as articulações da “oposição entre o visível e o invisível” (Pomian, 1984, p. 68) com os símbolos presentes na narrativa expositiva que, sob certo sentido, configuram uma relação institucional de poder, de forma a “pensar antropologicamente a questão visual e, ao mesmo tempo, explorar melhor os campos da visualidade humana” (Ribeiro, 2008, p. 70). As coleções, principalmente as que se apresentam como narrativas visuais — fotojornalísticas, por exemplo —, como síntese de uma ideia ou fato, podem garantir a partir de suas inscrições um diálogo com a imaginação e por vezes com a memória (Silva, 2016, p. 310). Assim, a “função memorativa das imagens” (Didi-Huberman, 2013, p. 390) deriva da tensão entre o ‘símbolo’ e o ‘sintoma’ warburgianos. Buscamos a identificar vestígios, marcas originárias do estilo, do olhar desse fotógrafo-colecionador de imagens por meio de “nada além de um inventário das formas preestabelecidas e identificáveis que exigiram do artista individual um ato de rejeição ou de assimilação da massa de impressões que aflui duplamente para ele” (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2013, p. 391).

A partir dessa janela de resignificação da exposição começamos a referenciar formas de classificações para os deslocamentos temporais da coleção, através da análise das imagens enquanto séries de enunciados e na observação das ações dos sujeitos, observadores³, como também do fotógrafo e da narrativa expositiva proposta pela curadoria. Nesse processo de reciclagem simbólica desses objetos culturais, onde autor e suas fotografias são convertidos em “mercadorias” na “loja de departamentos, a última paragem da flânerie” (Benjamin, 2006, p. 61) cria-se uma coleção imaginária enquanto “meio intervalar” ou “obra do sintoma como atingido pelo tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 422): imagens técnicas (artefatos visuais) que são esquecidas e descartadas, mas que sobrevivem e retornam em movimento dialético, institucionalizando novos lugares na “malha dos furos da memória” e na constituição do patrimônio visual latino-americano.

Referências

- Becker, H. (2009). Os experimentos de Georges Perec em descrição Social. In H. Becker (Ed.). *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 244-259.
- Benjamin, W. (2006). *Passagens*. Belo Horizonte: EdUFMG; São Paulo: Imprensa Oficial.

² A questão da relação entre a imagem fotográfica, a visualidade e a memória social é melhor aprofundada por Leite (1998), Davallon (2007), e Silva (2016) e será objeto de estudo posterior.

³ Wilke (2017, p. 66) propõe o conceito de “observador-usuário” no “novo regime de visualidade”.

- Burgi, S. (2012). O fotojornalismo humanista da revista O Cruzeiro. In H. Costa & S. Burgi. *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960*. São Paulo: IMS. p. 31-39.
- Davallon, J. (2007). A imagem, uma arte de memória? In P. Achard et al. (Eds.) *Papel da memória*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes.
- Debary, O. (2017). *Antropologia dos restos: da lixeira ao museu*. Pelotas: UM2. Recuperado de <https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2016/11/Antropologia-dos-Restos.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio.
- Larrain, S. (2018). *El rectángulo en la mano*. Paris: Cadernos Brasileiros, Xavier Barral.
- Larrain, S. (1959, janeiro, 01). La ciudad colgada en los cerros. *O Cruzeiro Internacional*, 3 (1), 92-97.
- Leite, M. (1998). Imagem e Memória. *Resgate* 7 (1), 09-16.
- Perec, G. (2016). *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. São Paulo: Gustavo Gil.
- Pomian, K. (1984). Coleção. In F. Gil, (Ed.). *Memória-História*. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. v. 1; pp. 51-86.
- Ribeiro, L. (2008). Patrimônio visual: as imagens como artefatos culturais. In V. Dodebei & R. Abreu (Eds.) *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa. pp. 59-71. Recuperado de http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_17.pdf
- Silva, S. (2016). Desafios metodológicos em memória e fotografia. *Porque memória Social?* [número especial] *Revista Morpheus*, 9 (15), 309-322.
- Sire, A. & Del Castillo, M. (2018). *Sergio Larrain; Um retângulo na mão: catálogo publicado por ocasião da exposição de fotografias*. Rio de Janeiro: IMS. Recuperado de <https://larrain.ims.com.br/>
- Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Companhia das Letras. Recuperável de <http://lelivros.love/book/baixar-livro-diante-da-dor-dos-outros-susan-sontag-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>
- Wilke, V. (2017). Fisgados pelos nós das redes no mar que navegamos: informação e regime de visibilidade. *Quadranti*, 5 (1-2), 63-86. Recuperado de https://www.rivistaquadranti.eu/riviste/06/Wilke_03.pdf

Recebido: 06/julho/2018; aceito: 10/agosto/2018