



Revista Brasileira de História

ISSN: 0102-0188

rbh@edu.usp.br

Associação Nacional de História  
Brasil

Kossoy, Boris

O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens  
Revista Brasileira de História, vol. 25, núm. 49, janeiro-junho, 2005, pp. 35-42

Associação Nacional de História

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26304903>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens<sup>1</sup>

Boris Kossoy  
ECA/USP

Com a invenção da fotografia inventou-se também, de certa forma, a máquina do tempo. Não aquela dos filmes de ficção científica, uma câmara repleta de inúmeros aparelhos estranhos onde os personagens necessitavam entrar, serem conectados a um emaranhado de fios e, de repente, desaparecerem em meio a um denso véu de fumaça, para, a seguir, reaparecerem em algum outro lugar e época. Refiro-me à máquina do tempo enquanto máquina fotográfica e, especialmente, ao produto desses aparelhos: as imagens. Viajamos no tempo em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; viajamos ao passado e vivemos por instantes essa ilusão documental através de nossas lembranças, de nossa imaginação.

A câmara fotográfica e o relógio são instrumentos íntimos, auto-referentes. A câmara fotográfica incorpora o tempo do relógio para seu funcionamento e se insere, através de suas imagens, no Tempo enquanto contingência. Com a fotografia descobriu-se que o objeto, embora ausente, poderia ser (re)*apresentado*, eternamente. É este o *tempo da representação*, que perpetua a memória na longa duração. Com os ponteiros petrificados temos a memória sempre disponível; uma possibilidade consistente de recuperarmos o fato.

No dia 6 de agosto de 1945, uma segunda-feira, por volta das 8h15 da manhã, o tempo parou em Hiroshima. Quando falamos da atrocidade que acometeu a população daquela cidade naquele dia, pensamos logo no clarão de “mil sóis”; revemos a cena do imenso cogumelo, imagem que se tornou símbolo da destruição em massa. Os ponteiros do relógio de Hiroshima estacionaram no instante que marcou a destruição, a interrupção da vida. Derreteu-se o relógio, desestruturou-se a matéria, sobreviveu a memória do horror através de imagens fotográficas.

Se sentimos horror nas imagens da insanidade, das guerras, da fome, da doença, sentimos, também, uma desagradável sensação de impotência ao observarmos as fotografias dos que já se foram; tomamos consciência que te-

mos diante dos olhos testemunhos do tempo: constatamos mais uma vez que temos todos, independentemente de situação econômica ou classe social, nossos tempos individuais, intransferíveis. Que mais nos revelam as imagens da máquina do tempo?

As imagens revelam seu significado quando ultrapassamos sua barreira iconográfica; quando recuperamos as histórias que trazem implícitas em sua forma fragmentária. Através da fotografia aprendemos, recordamos, e sempre criamos novas realidades. Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante *processo de criação/construção de realidades* — e de *ficções*. São essas as viagens da mente: nossos “filmes” individuais, nossos sonhos, nossos segredos. Tal é a dinâmica fascinante da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas. Através da fotografia dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão.

Podemos imaginar um diálogo entre as imagens e com as imagens? Creio que podemos imaginar como o fenômeno ocorre. Não se trata, obviamente, de um diálogo convencional. Trata-se de um diálogo mudo, subliminar, sensível e inteligente que é gestado entre o nosso olhar e a nossa mente diante de uma foto ou de um conjunto de fotos. Imagens técnicas, visuais (produtos da indústria e da *artesanía* cultural) interagindo com nossas imagens mentais (originadas da nossa experiência do real e configuradas em função de nosso repertório pessoal). Uma comunicação que se estabelece diante da estaticidade das imagens, editadas de maneiras singulares, convivendo nas paredes de uma galeria, nas páginas de um livro, revista, jornal, catálogo, de algum suporte ou veículo, enfim.

Se observarmos atentamente as páginas das publicações, veremos como o recurso de se buscar uma articulação plástica entre duas ou mais imagens vizinhas — isto é, um ‘diálogo’ estético entre elas — é antigo e, em geral, pouco convincente, prejudicando os conteúdos temáticos individuais. Trata-se de uma forma de fazer uma certa sugestão, um pretexto para situar fatos e coisas diferentes, desconexas, a partir de imagens parecidas na sua superfície; um ‘trocadilho’ visual nascido do aproveitamento de certas semelhanças iconográficas resultando, com frequência, num conjunto pobre, desnecessário. Não há, praticamente, diálogo entre essas imagens assim organizadas.

Contudo nem sempre as soluções são assim vazias, sem emoção. Refiro-me às montagens em que o diálogo entre as imagens ocorre independente de suas mensagens. Como se fora uma comunicação particular entre elas que se estabelece por fatores formais, culturais, emocionais, estéticos, ideológicos ou de outra ordem: uma ligação que tem vida própria, auto-suficiente, cujo cir-

cuito se fecha na medida em que alguns de nós as olhamos e intuímos uma dada alteração da ordem natural das coisas; uma percepção que, em geral, escapa à maioria das pessoas. Temos então um choque: percebemos uma certa conexão ocorrendo entre as imagens, tal como são elaboradas em sua edição, ou em nossas mentes? Ou ambas as coisas? O certo é que essas conexões nos remetem a uma sensação que ultrapassa os conteúdos temáticos e, portanto, as mensagens individuais, levando-nos a refletir sobre algo cuja presença presentimos, mas que não está ali, fisicamente.

Nada em comum com o *punctum* de Barthes. Um rosto em um retrato voltado para outro rosto, em outro retrato. Retratos de pessoas que jamais se conheceram pessoalmente, retratos de pessoas que viveram em países distantes e épocas diferentes reunidos, por alguma razão, ou pelo acaso, ou pela intuição do editor/curador, numa mesma parede ou página de um álbum ou revista. Porém, algo de comum existe entre as duas personagens, seja na sua luz ou na composição, seja no seu conteúdo de cicatrizes semelhantes, olhares apreensivos de uma para a outra, planejados esteticamente no desenho da página real ou virtual, convivendo em espaços-moradas contíguos, lado a lado, ou afastadas, em diagonal, separadas por textos, títulos e legendas, redefinidas pela palavra em suas origens e histórias, porém arranjadas de forma que os seres ou objetos que mantêm aprisionados nos seus retângulos tumultuados se acomodem e sigam se entreolhando ao longo da eternidade. Candidamente, compreensivamente, amorosamente, odiando-se por sua condição sepulcral, interrompidas em seu fluir, prêmio infinito por sua condição de *segunda realidade*.

Quando esse mundo se nos torna familiar, quando o aceitamos enquanto meio de informação e emoção, detectamos em certas imagens aquela sensação de *déjà-vu*; uma sensação que se repete e que nos é projetada interiormente pela nossa memória. Constatamos então *uma relação* entre as imagens, algo de comum entre elas, certos elementos que as conectam. Algo ali, no interior da foto, onde um detalhe remete ao objeto de outra foto do conjunto; coisas diferentes, representações de representações que, de repente, se articulam, nos transportam para fora dali, para uma certa situação, em algum lugar, em outro tempo, a um campo florido sem fim, a um sorriso suspenso no ar, ou a uma imensa dor.

Trata-se de alguma coisa que existe apenas na nossa imaginação e não na realidade? Apenas na nossa imaginação? Não exatamente, posto que algo se passa na dimensão das imagens, no seu mundo próprio que é o da representação: *um mundo que também é real*, ou melhor, *se torna real a partir do momento em que observamos o conjunto ou edição através dos nossos filtros indivi-*

*duais e de nossas fantasias.* É quando se estabelece o diálogo. São mundos efêmeros na medida em que criados pelas mentes de certos receptores-espectadores; mundos imateriais, emocionais, de curta duração.

Outros mundos criados/construídos, estes também ficcionais, porém materiais, servem de modelo para o chamado mundo concreto. São as imagens-mundo que certamente afetarão a vida real, o nosso comportamento. É o que ocorre cotidianamente com as fotografias de paisagens de paraísos tropicais, com as imagens do império da moda, com os corpos-objetos de inúmeros donos, com a fotografia publicitária, com outros objetos de desejo, enfim. Imagens que, subliminarmente ou explicitamente, pedem para ser imitadas, condição para serem consumidas, além do universo da fantasia, na realidade material. Diálogo dirigido. Inúmeras outras imagens-mundo são criadas diariamente a partir dos fatos e publicadas pela imprensa escrita ou transmitidas por meios eletrônicos. Com elas convivemos e dialogamos sempre, segundo as técnicas de diálogo estabelecidas pelos detentores da informação; são as imagens vinculadas ao mundo concreto, mas que não raro, nos parecem ficcionais pelo que representam. Incorporam-se nesse grupo, ainda, as imagens criadas em certo momento do passado que revivem de quando em quando. Trata-se das imagens contendo fragmentos da história dos tempos preservadas em bancos informatizados, os frigoríficos da memória; imagens em eterna hibernação, mas que são, por vezes, retomadas em rápidas golfadas de vida, re-contextualizadas, dependendo da necessidade editorial: *imagens de arquivo*. E depois o silêncio definitivo. Com elas também dialogamos conforme os mesmos preceitos das anteriores.

O diálogo entre as imagens técnicas — que nos envolvem, nas suas diferentes formas — e as imagens mentais é ininterrupto e acompanha cada um de nós ao longo de nossas vidas, mesmo que não tenhamos consciência disso. Formamos, assim, um baralho de iconografia infinita onde o real se confunde com a ficção; são essas as cartas do jogo que nutrem nosso imaginário e reavivam nossas memórias. Imagens externas da nossa experiência individual, dos fatos contemporâneos, dos documentos científicos, artísticos e históricos e, da ampla iconografia da indústria cultural, alimentando nosso universo mental e sendo por ele processadas continuamente, infatigavelmente: representações que produzem em nós novos arquétipos, novos diálogos. Imagens, enfim — elaboradas técnica, cultural, estética e ideologicamente —, que modelam nossa visão de mundo. Assim, os produtores de imagens criam testemunhos que ainda não o foram, documentos que virão a ser, isto é, *imagens preconcebidas*.

Todos esses diálogos alimentam os processos de criação/construção da rea-

*lidades* que regem os mecanismos da construção da representação, assim como os da construção da interpretação. E nós, enquanto intérpretes científicos, apesar de buscarmos a necessária imparcialidade e objetividade nas nossas análises e interpretações, somos também sujeitos a imagens preconcebidas? Essa pergunta fica no ar e cada um de nós, de tempos em tempos, deveria fazê-la para si mesmo.

A manipulação é inerente à construção da imagem fotográfica. Isto é verdadeiro para a fotografia dos dias de hoje, de base digital, como, também, para as imagens do passado, elaboradas pela técnica do colódio úmido. Nos conteúdos dos documentos fotográficos se agregam e se mesclam informações e interpretações: culturais, técnicas, estéticas, ideológicas e de outras naturezas que se acham codificadas nas imagens. Essas interpretações e/ou intenções são gestadas (antes, durante e após a produção da representação) em função das finalidades a que se destinam as fotografias, e refletem a mentalidade de seus criadores.

As fotografias seguem sendo interpretadas muito depois de realizadas. Ao longo de suas trajetórias oscilam de significados de acordo com a ideologia de cada momento e a mentalidade de seus usuários. Muitas vezes são ocultadas ou omitidas por longos períodos. Desaparecem dos diálogos, permanecem no silêncio; ou então são adoradas nas sombras, nos submundos, crescem de importância com as mudanças políticas, saem às ruas com os fanatismos, são louvadas pelas massas, outra vez.

Destino perverso esse da fotografia que, num dado momento, registra a aparência dos fatos, das coisas, das histórias privadas e públicas, preservando, portanto, a memória desses fatos, e que, no momento seguinte, e ao longo de sua trajetória documental, corre o risco de significar *o que não foi*.

Quando diante das imagens de um passado recente ou afastado no tempo se deposita na fotografia o crédito secular — e não raras vezes positivista — de testemunho “fiel”, documento preciso daquele momento. Isto é mera pretensão, devemos ir mais além enquanto intérpretes das imagens.

Terreno pantanoso, ambiente pleno de ambigüidades. A fotografia é sempre ambígua, seja ela analógica ou digital, seja ela produto da realidade material ou virtual. A iconografia é um excelente instrumento para inventariar, mostrar, evidenciar, denunciar, mas dependendo de seu uso político-ideológico funciona também como ferramenta de propaganda. O documento fotográfico se presta à denúncia social como também à publicidade; foi usado pela antropologia física do século XIX (no contexto dos preceitos positivistas, do darwinismo social e do colonialismo), para documentar os seres primitivos das terras “exóticas” como também no ateliê dos artistas fotógrafos para



o registro desses mesmos seres posando enquanto modelos diante de cenários europeus para coleções iconográficas. Uma imagem-‘testemunho’ que, dependendo das palavras que a rodeiam, transforma-se em imagem ‘comprobatória’ de pseudo-inferioridades raciais, sociais, religiosas. Temos visto ao longo da história como se constroem esses estigmas. Assim construímos realidades — e, portanto, ficções documentais.

Apesar das ambigüidades, reconstituir é preciso e, para tanto, um sistemático e sensível exercício se faz necessário: devemos aprender a nos comunicarmos com as imagens, dialogarmos com elas, decifrarmos seus códigos e resgataremos suas *realidades interiores*, seus silêncios, isto é, seus significados, o sentido da vida e das idéias escondido sob a aparência de suas *realidades exteriores*, iconográficas, a realidade das aparências, aquela que encantou a Narciso.

A imagem fotográfica pressupõe uma certa *organização da aparência*, ato que se insere ao processo de construção da representação. Essa aparência organizada é a base ideológica que rege a construção estética da representação fotográfica.

A característica ontológica da fotografia é a de registrar o aparente, elaborar a aparência, cumprindo assim o seu papel de representação: assim se constroem realidades — a partir da aparência. A relação verdade/mentira na imagem fotográfica é sempre ambígua e complexa. A fotografia é uma forma de registro, não um aparelho detector de verdades ou mentiras. A matéria-prima da imagem fotográfica é a aparência — selecionada, iluminada, maquiada, produzida, inventada, reinventada — objeto da representação. A fotografia se refere, portanto, à *realidade* externa dos fatos, das fantasias e das coisas do mundo e nos mostra uma *determinada versão* iconográfica do objeto representado, uma *outra realidade*: a realidade fotográfica, isto é, uma *segunda realidade*.

Quando o objeto da representação é relacionado ao comportamento, percebemos o enorme abismo entre aparência e substância. A aparência corresponde à face visível das coisas e dos fenômenos. A substância, oculta por natureza, não se capta pela pretensa objetividade da câmara. Diz respeito à alma, é de ordem histórica, psicológica, ideológica, moral. A fotografia não é uma tomografia da mente e do espírito, apenas um registro expressivo da aparência.

Na fotografia, o fato primeiro, gerador, sempre e sempre ficou para trás no tempo; torna-se passado no instante em que o objeto foi interrompido, como os ponteiros do relógio de Hiroshima, congelado pelo imenso calor, paralisado na sua duração pela insanidade e eternizado pelo registro fotográfico: *é a morte que segue seu rumo na vida documental*. É o que sobrevive eternamente daquele instante interrompido: *morte do objeto, vida da representação*. É a partir desses fragmentos de morte que se organizam os álbuns de retratos

e as naturezas mortas, para sempre. Assim se nutre o documento fotográfico, da presença imaginária do modelo, revivido nos diálogos saudosos do homem com suas memórias.

Diálogos e silêncios permeiam nossa relação com as imagens. O que elas dizem em suas iconografias nos é relativamente inteligível. É por trás da aparência, porém, no ato de sua concepção e ao longo de sua trajetória, naquilo que ela tem de oculto, em seus silêncios, que residem as histórias secretas dos objetos e dos seres, das paisagens e dos caminhos. São os mistérios que encobrem o significado dos conteúdos gravados nesses pequenos pedaços de papel. O próprio aparente se carrega de sentido na medida em que recuperamos o ausente da imagem.

Toda imagem fotográfica tem atrás de si uma história. Se, enquanto *documento*, ela é um instrumento de fixação da memória e, neste sentido, nos mostra como eram os objetos, os rostos, as ruas, o mundo, ao mesmo tempo, enquanto *representação*, ela nos faz imaginar os segredos implícitos, os enigmas que esconde, o não manifesto, a emoção e a ideologia do fotógrafo.

Para Chartier, que busca a origem filológica do termo, as representações significam a apresentação de algo em substituição daquilo que se encontra ausente. Penso que a fotografia, em especial, não é mera substituição do objeto ou do ser ausente. É necessário compreender que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma *nova realidade* é criada em substituição “daquilo que se encontra ausente”; tal se dá ao longo de um complexo *processo de criação* do fotógrafo. Assim nasce a representação fotográfica que, em sua materialização documental, registra a *realidade exterior* do objeto: sua aparência. Nesse processo é obvio que a história do assunto e da própria representação é ocultada: o objeto, o assunto é assim codificado formal e culturalmente segundo uma construção técnica, estética, ideológica como já foi dito antes. É esta a *realidade que tomamos como documento*. O documento fotográfico não pode, portanto, ser compreendido independentemente do *processo de construção da representação* em que foi gerado.

É este mundo do documento fotográfico (*segunda realidade*, perene, eterna) que se confunde em nossas mentes com o fato passado (*primeira realidade*, isto é, o fato irreversível, volátil, efêmero) numa *tensão perpétua*, seja pela nossa lembrança e envolvimento com o objeto da representação, seja, ao contrário, pelo nosso desconhecimento em relação a ele, seja principalmente, pelo nosso desejo, enquanto investigadores, de, mediante o devido exame crítico, situarmos corretamente o documento, decifrarmos seu significado intrínseco, desvelarmos, enfim, a trama e o contexto no qual se acha enreda-



Boris Kossoy

do de forma a produzirmos sentido e iluminarmos mais um micro-aspecto do universo de lacunas que pontilham no firmamento da história.

Se os ponteiros do relógio param simbolicamente com a morte, esses mesmos ponteiros seguem girando com a outra existência: a da imagem, testemunho da memória, produto da máquina do tempo. O fato histórico *foi*, o documento *é*, agora e sempre. Isto é válido para o documento escrito, como também para o visual. Estes esforços continuados, investigativos e reflexivos, em desvendar o que foi e compreender o que é a imagem fotográfica naquilo que ela tem de aparente e oculto, no que ela revela e silencia, segue sendo um dos intrigantes desafios do nosso ofício.

## NOTAS

<sup>1</sup> Aula Magna proferida pelo autor por ocasião do I Congreso de Imagen e Investigación Social, evento promovido pelo Instituto Mora, Cidade do México, outubro de 2002.