

## O Instante Fotografado e o Instante Revivido - as imagens que ganham vida pela memória de Patti Smith<sup>1</sup>.

Lara Ovídio<sup>2</sup>

Cláudia Linhares Sanz<sup>3</sup>

Universidade de Brasília, Brasília – DF.

### Resumo

Neste artigo, investiga-se de que modos a fotografia permite que o leitor experimente o mundo que Patti Smith lhe apresenta em seu livro de memórias, *Só garotos* (SMITH, 2010). Para tanto, pensa-se sobre o que a fotografia pode guardar, sobre as especificidades da semelhança com o real, como também, sobre a narração e a rememoração, a partir de Walter Benjamin, Paul Ricouer, Armando Silva e Roland Barthes. Para em seguida, concluir-se que na fotografia se esconde alguma coisa de vida, que pode ser resgatada e revivida, que as palavras não podem guardar.

### Palavras-chave

Fotografia; Memória; Narração.

### Introdução: sobre o que a imagem pode guardar

Éramos só nós dois aquele dia [em Coney Island], sem nenhuma preocupação. Foi uma sorte que esse momento tivesse sido *congelado* por uma câmera antiga. Foi nosso primeiro retrato verdadeiro de Nova York. Quem nós realmente éramos (SMITH, 2010, p.107, grifo nosso).

Duas noções inquietam nessa passagem, do livro autobiográfico de Patti Smith: a de sorte e a de congelamento<sup>4</sup>. Enquanto *sorte* carrega em si algo de acaso, acontecimento e dinamismo, *momento congelado*, por outro lado, diz respeito ao que não é dinâmico, ao que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática de Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Bacharel em comunicação graduada em 2012. Curso de Comunicação Social com habilitação em audiovisual da FAC-UnB, email: [laraovidio@gmail.com](mailto:laraovidio@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Ex-Professora do Curso de Comunicação da FAC-UnB, atualmente, professora da Faculdade de Educação email: [claudialinharessanz@gmail.com](mailto:claudialinharessanz@gmail.com)

<sup>4</sup> Em *Just Kids*, Patti Smith conta o período em que ela e Robert Mapplethorpe viveram juntos em Nova York, é um tratado da amizade, e, ao mesmo tempo, um relato sobre como os dois se tornaram artistas.

não acontece mais. No texto original, Patti utiliza a expressão *good fortune*, deixando bem claro que se refere, num sentido positivo, ao acaso de ter tido esse momento “fixado” numa fotografia<sup>5</sup>.

Sabendo que o tempo não pode jamais ser congelado em si, e que o momento se perdeu para sempre, do que estaria tratando Patti? A câmera antiga seria capaz de retirar esse instante do fluxo do tempo, e deixar o momento fotografado, não congelado, mas latente na imagem. Estaria a boa fortuna relacionada à possibilidade de acordar a vida aí plasmada, sentir vertigens e atualizar a cada presente, o passado e o futuro do passado?

Olhando a fotografia de uma mandala do meu caleidoscópio, pensei, assim como Patti, que havia sido uma sorte ter essa mandala congelada, porque ela era linda, e como as imagens do caleidoscópio não se repetem, eu perderia essa mandala para sempre. Numa lógica semelhante à da vida, para podermos ver a próxima mandala, temos que abrir mão da presente. É uma sorte guardar, porque entre tantas mandalas e com tantos detalhes seria quase impossível lembrar-me dessa específica, exatamente como foi. Provavelmente, ela se misturaria com várias outras imagens de mandala e, por maior que fosse o meu esforço para lembrar-me dela com alguma exatidão, essa lembrança seria uma imagem nova, uma mistura entre todas as mandalas que eu já vi e aquela específica. Pensei, então, que os instantes do caleidoscópio eram do tipo mais volátil, mas na verdade podem ser pensados como a imagem de qualquer instante. Estaria, aqui, outra possibilidade de entender e compartilhar a sorte que Patti e eu sentimos: a fotografia nos dava a impressão de saciar a exatidão que buscamos nas lembranças, e lembrando participaria da luta contra a morte e o esquecimento.

Se sabemos que o tempo não pode jamais ser congelado em si, o que seria isso que a fotografia parece congelar? Patti não se referia a parar o tempo ou a parar a ação destruidora do tempo. Sabemos que nada pára no tempo – nem Patti e Robert, nem a imagem deles naquele dia em Coney Island. O tempo seguiu seu fluxo, assim como a vida. Por outro lado, a imagem guardou passados e futuros incertos, passíveis de serem reencontrados, ou de serem perdidos para sempre.

---

<sup>5</sup> “*We were just ourselves that day, without a care. It was our good fortune that this moment in time was frozen in a box camera. It was our first real New York portrait. Who we were*”. (SMITH, 2010a, p. 110, grifo nosso).

Vamos pensar a partir do livro de memórias de Patti Smith, *Just Kids*, como a fotografia participa da história que o leitor constrói a partir do que a autora conta. Pensaremos, a partir de Walter Benjamin, o que a fotografia pode guardar e como isso se relaciona à narração e aos processos de rememoração da autora. Para em seguida, discutirmos os encontros possíveis – a partir de Roland Barthes e de Armando Silva – quando o leitor se dissolve na história que lhe chega, quando as memórias – próprias e do autor – se misturam à imaginação.

Agora, voltemos a nossa pergunta sobre o que a imagem pode guardar. Para Benjamin, existe alguma coisa que pode durar na imagem que ultrapassa a semelhança ao aspecto da coisa que um dia esteve diante da câmera, mas se relaciona a ela. Como se a semelhança pudesse conservar algo de vida.

[...] Na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e sedutor, preserva-se *algo* que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real e que não quer reduzir-se totalmente à “arte” (BENJAMIN, 2012, p.100).

Nessa passagem, do que se trataria esse algo sem nome, que ainda na imagem é real, que remete a vida, que reclama pelo nome daquela que viveu ali? Seria um algo de natureza fundamentalmente imagética, que, como numa espécie de magia, faz com que um resquício de vida dure ali. O autor continua:

E eu me pergunto como o encanto desses cabelos  
E desse olhar envolveu os seres de outrora!  
Como essa boca aqui beijada para a qual o desejo  
Se precipita, insano, como fumaça sem fogo (BENJAMIN, 2012, p.100)

Aparentemente, esse algo mágico tem a ver com a sensação de real que a semelhança pode trazer: “a técnica mais exata pode dar a suas criações um valor mágico, que um quadro nunca terá para nós” (BENJAMIN, 2012, p. 100). Quando pergunta pelo encanto dos cabelos, ou quando nos fala do desejo que ainda está aí, Benjamin nos dá a entender que esse encanto um dia foi da mulher, e que na imagem ele perdura a sua morte. O que dura é como fumaça sem fogo, vestígio de vida que nos faz lembrar a própria vida. E, isso que dura parece também se ligar ao acaso, ao que não estava nos planos do fotógrafo, a alguma coisa da imagem que se fez só:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e do agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar, o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje, em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando pra trás (BENJAMIN, 2012, p.100).

Parece que nesse lugar da imagem, onde podemos encontrar os minutos extintos que gestam futuros, poderíamos reencontrar a vida. Ora, não seria esse encontrar a vida, o mesmo que olhar atentamente, procurar os mistérios da imagem e se perder nesse universo que ali se abre? E nessa abertura, poderíamos então reencontrar a duração? A fotografia poderia assim, deter o tempo? Escorregadio e invisível, o tempo parece escapar todas as vezes que tentam embalsamá-lo: poderíamos, no entanto, guardá-lo na imagem? Para Lissovksy (apud SANZ, 2010, p.15), *o que a fotografia congela é o espaço e não o tempo*. O tempo, para esse autor, se manifestaria na imagem pelo seu ausentar-se. Aparentemente, não podemos recuperar o tempo em si, mas podemos recuperar dados, histórias, cheiros, sabores e a sensação do tempo perdido. Se o tempo cronológico foge da imagem, nela se esconde o tempo da lembrança. O tempo que não pode jamais ser visto em si, pode ser encontrado nas bordas, mediante processos de lembrança e imaginação. Como nos conta Miller (2005, p. 384): “Uma sensação deliciosa de desligamento tomava conta de mim e eu mergulhava tranquilo, satisfeito e sem esforço, como um golfinho, nas águas misteriosas dos passados imaginários”. Aí nesse mergulho, o passado se faz presente. Bergson explica que “essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia” (BERGSON, 1999, p.157). Os passados são, por tanto, sempre imaginários, sempre escravos do presente para poderem existir. Mas estão, ali, de alguma forma escondidos na imagem e podem ser atualizados.

Na fotografia de *Coney Island*, o que estava diante da lente no momento da fotografia eram duas pessoas com um parque de diversões ao fundo. Na aparente fixidez da imagem, dentro daquilo que parece não ter sofrido os efeitos do tempo, está também a brecha, por onde olhando atentamente, podemos encontrar não só o passado mas o futuro que se aninha. Na aparente fixidez, está também a novidade que traz cada atualização. A fotografia é sempre a mesma, e nunca a mesma. Padecendo, sempre e cada vez que olhada, do mal do presente, se renova.

Entre a mesma fotografia desde que impressa e a sempre diferente, trabalhada em sua materialidade, pelo tempo. Entre a fotografia que restou de suas pessoas que já não existem mais; entre o que eu vejo e o que não vejo nelas. Entre o silêncio e a voz: a *trama* (SANZ, 2010, p.11, grifo nosso).

## Fotografia e Memória

Só havia dinheiro para uma entrada [para os museus de arte], então, um de nós entrava, via a exposição e depois contava para o outro.

Em uma dessas ocasiões, fomos ao então relativamente novo Whitney Museum no Upper East Side. Era minha vez de entrar, relutei, mas acabei entrando. Já não me lembro da exposição, mas lembro que espiei por uma daquelas janelas trapezoidais do museu e vi Robert do outro lado da rua, encostado em um parquímetro fumando um cigarro (SMITH, 2012, p. 52).

Enquanto estamos na experiência, nunca sabemos o que permanecerá em nós como lembrança. Quando Patti nos diz que já não se lembra da exposição, mas lembra de Robert naquele dia podemos perceber a delicada tensão na qual convivem memória e esquecimento. Proust se ocupou dessas questões no livro *Em busca do tempo perdido*, sobre o qual Benjamin comenta:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiado grosseiro. Pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (BENJAMIN, 2012, p. 38).

O trabalho da Penélope do esquecimento seria o de desfazer partes da tapeçaria da existência vivida, moldando, assim, as franjas dessa tapeçaria, que é, da nossa existência, o que está passível de ser lembrado. No exercício de rememorar, urdimos os fios da tapeçaria desfeita e recriamos a trama, porque a tapeçaria da nossa existência mesma, não pode jamais ser recuperada. É como dizer que para Patti, sobrou-lhe a imagem de Robert, que esteve, ou não esteve fumando ali naquele dia.

Ainda nessa passagem podemos entender o que teria movido a autora, tantos anos depois da morte de Robert, a escrever a memória do tempo que passaram juntos. Possivelmente, assim como a Proust, a ela, não lhe interessaria a escritura em si, menos ainda tentar lembrar a vida que foi, mas, o simples exercício de rememoração, para rememorando,

evocar a presença desse tempo perdido para sempre. Não só pretenderia evocar ela mesma a presença de Robert, como que nós – os leitores – também o fizéssemos, e que dessa forma pactuássemos com ela em sua luta contra a morte e o esquecimento. Por sua forma de contar, conseguiria nosso empenho: “quando Proust descreveu, numa passagem célebre, essa hora sumamente individual, ele o faz de tal maneira que cada um de nós a reencontra em sua própria existência” (BENJAMIN, 2012, p. 39). As nossas próprias vivências nos fazem cúmplices de Patti, nos encontramos nos amores vividos e perdidos, nos desejos, na força da juventude, no medo da morte e da separação. Como não sentir o vazio profundo de um reencontro, quando ainda amamos, mas já não conhecemos mais o outro. Como não se encontrar no esforço de restaurar nem que fosse por um segundo a intimidade e aquele tempo que já não existiam mais?

Tentamos preencher os vazios: “Eu [Robert] punha Tim Hardin para os meus amantes e contava de você. Fiz fotos para uma tradução de temporada no inferno por sua causa”. Eu [Patti] disse que ele estava sempre comigo, era parte do que eu sou, assim como ainda é neste exato momento (SMITH, 2010, p. 250).

Entregues à narrativa, nos tornamos como a “criança que, por ouvir dizer que a acharam num repolho, acaba se lembrando do canto da horta onde isso aconteceu e a que vida levava lá antes de nascer” (HANSEN apud BECKETT, 2009, p.8). Somente quando encontramos nossa própria existência no que ela nos conta, podemos encontrar-nos, também, nas imagens do livro *Just Kids* e significá-las. Passaríamos, então, a olhar as imagens como se olha o álbum de família, acompanhando com carinho as histórias que cada imagem evoca, associando a essas imagens o que sentimos durante a leitura.

Contudo, se simplesmente aceitamos que a narração interage com as fotografias atribuindo-lhes sentido, damos a estas um papel secundário em relação ao da narração, em algum nível meramente ilustrativo e de serventia ao texto, quando, na verdade, elas nos dão outra dimensão da história.

No seu livro de memórias, Patti nos fala de como ela e Robert se encontraram completamente ao acaso em Nova York, sem dinheiro nenhum, e se uniram pela promessa de dedicarem suas vidas às artes. Entre os encontros e os desencontros, os objetos que lhes importaram e os lugares que habitaram, vamos criando, necessariamente, nossa “própria

Nova York de Patti e Robert”. Mas aparentemente, não queremos a nossa, e sim a de Patti. Acreditamos poder nos aproximar dela através das imagens do livro.

De acordo com Barthes, a desdita da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma.

[...] a linguagem, é por natureza, ficcional. Para tentar tornar a linguagem inficcional é necessário um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, à falta desta, o juramento. Mas a Fotografia, essa é indiferente a todo o circuito: ela não inventa, é a própria autenticação (BARTHES, 2001, p. 121).

No caso do livro *Just Kids*, a fotografia comprova a veracidade da história que nos é contada, como também caracteriza o gênero literário. Supondo que esse fosse o único papel da fotografia, não olharíamos as imagens como se fossem carimbos, concedendo-lhes uma rápida conferência, suficiente apenas para verificar se parecem verdadeiras ou não? No entanto, diante delas, queremos descobrir cada detalhe que me permita entrar mais profundamente no mundo de Patti e de Robert, saber sobre as roupas, os livros, as pinturas pregadas na parede, os anéis de Robert e a forma dos seus famosos cachos. Buscamos nas fotografias uma sensação de precisão que a narração não pode alcançar. O que Silva explicou citando Heidegger:

Pode-se dizer: isso é uma casa, um cavalo, um cão ou uma árvore. Mas de que maneira o aspecto dessa casa revela o como da aparência da casa em geral? “A casa em si mesma, de fato, apresenta um aspecto definitivo. Mas nós não temos a possibilidade de saber exatamente como se mostra a casa em particular” (HEIDDEGER apud SILVA, 2008, p.89).

Procuo na fotografia o que a palavra *colar* não pode me dar: o colar que Robert usava. Quero uma informação para além da aparência de um colar geral ou da minha referência de colar. Paro diante das imagens buscando caras para os personagens cujos nomes não me satisfazem, formas para os adereços cujas descrições não me dão mais que o adereço que posso imaginar. Quero uma imagem particular para cada conceito geral. Essa postura se justifica, porque se trata da narração de uma memória. Se falássemos de uma ficção, a imagem de colar que Patti usasse para *ilustrar* a palavra seria tão verdadeira quanto a que estava na minha imaginação ou na imaginação de qualquer outro leitor. Enquanto hoje vou em busca daquele colar específico, se fosse uma ficção, a imagem do colar representaria, apenas, uma possibilidade de colar.



No entanto, aparentemente, buscamos na imagem mais do que suas comprovações do passado. Mesmo Barthes (2001, p.116) que defendeu ao longo da *Câmera Clara* a capacidade da fotografia “de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente”, encontrou nela algo para além disso. O autor nos conta sobre a fotografia em que encontrou sua mãe:

Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingênua das mãos, o lugar que ela docilmente ocupava sem se mostrar nem se esconder [...] tudo isso transformava a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que ela sustentou durante toda a sua vida: a afirmação de uma doçura. Nesta imagem de menina, eu via a bondade que formara seu ser, imediatamente e para sempre (BARTHES, 2001, p.98).

A bondade de sua mãe durava aí, na imagem fotográfica, como quando Benjamin nos falou do encanto dos cabelos. Nessa imagem, Barthes encontrou alguma coisa que somente o seu exercício de rememoração não foi capaz de lhe dar:

Pela primeira vez a fotografia dava-me uma sensação tão segura como a recordação tal como Proust sentiu, quando, baixando-se um dia para se descalçar, viu bruscamente na sua memória, o rosto da sua verdadeira avó “cuja realidade viva eu encontrava pela primeira vez numa recordação involuntária e completa” (BARTHES, 2001, p.99).

Nisso que dura, estaria a possibilidade de um outro tipo de reencontro, que apenas começa na pose específica das mãos, e nos leva à impressão de realidade viva. Da mesma forma que acontece, quando somos tocados por um cheiro ou por um sabor: somos deslocados do presente e arrebatados pelo espírito do passado, e podemos encontrar no agora quem éramos à época que ficou escondida naquele sabor, como o Proust criança que se escondia na madeleine. A essa possibilidade de reencontrar o tempo em que eram Patti e Robert, a autora deve ter se referido quando nos disse: “foi nosso primeiro retrato verdadeiro de Nova York. Quem nós realmente éramos” (SMITH, 2010, p.107). O que seria como dizer, de forma mais precisa: “onde hoje posso encontrar quem eu sinto que realmente fui àquela época”. Ricouer (2007, p.23) nos adverte sobre isso quando nos questiona se lembrar-se de alguma coisa não seria sempre *de imediato lembrar-se de si*.

Quando nos permite o acesso a outro tempo, a fotografia é também chave, no sentido que Benjamin coloca:

Assim a lei da rememoração exercia-se também no interior da obra [refere-se às revisões que Proust fazia a sua obra, acrescentando-lhe



sempre mais memórias]. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas chave para tudo que veio antes e depois (BENJAMIN, 2012, p.38).

As fotografias de Patti e Robert, se não nos permitem acessar nosso próprio passado, permitem que encontremos nelas a nossa própria existência, como também que experimentemos desde outro lugar as histórias da narradora. Assim, também fazem parte do pacto que estabelecemos com Patti. Olhando as imagens, imaginando a partir delas, tentamos reviver a Robert, reviver o amor dos dois, e colocar Patti e Robert juntos outra vez. Na nossa imaginação, aquela Nova Iorque pode ser eterna.

### **Conclusão: Sobre o que se pode reviver**

Só podemos querer reestabelecer aquilo que foi perdido e o tempo todo perdemos momentos para sempre, sendo diante da catástrofe da morte que esses momentos ganham maior relevância e significado. Os processos de rememoração enquanto criam passados imaginários, permitem que cheguemos a esse ou aquele momento, que lembremos dessa ou daquela parte da nossa vida. Minha avó falecida quando evocada em conversas, estará ali como uma recordação imprecisa. Ora como uma lembrança próxima, ora distante. A semelhança com o real que a fotografia conserva, muitas vezes preenche essa necessidade de exatidão dos dados do passado e nos abre, também, a outros encontros.

Se [o álbum] aspira a algo, é marcar com pegadas, olhares, pedaços de lugares, retratos, o que a passagem da vida deixou: o tempo perdido. Quando a família abre o álbum para contá-lo reinstala seu imaginário de eternidade evocando o tempo passado *em um presente contínuo* como se estivesse ocorrendo agora, sem intervalo entre o antes e o presente. Quando fecha retorna a verdade: *todo o tempo passado está perdido para sempre* (SILVA, 2008, p. 39, grifo nosso).

Cada vez que fotografamos, não estamos tentando parar o tempo, guardar o lugar, ou ter a imagem do que foi em si. Aparentemente, nosso desejo estaria na possibilidade de encontrar a duração e reviver o que se perdeu para sempre num presente contínuo. “Queremos encontrar, nas lacunas dos arquivos, sua dimensão poética e onírica, que as fotografias mais do que quaisquer outros documentos, são capazes de evocar” (LISSOVSKY, 2009, p.143). Na lacuna mora a possibilidade de presentificação, que às vezes, como por um golpe de

sorte se revela numa ou noutra imagem, naquelas que dizemos capazes de guardar quem realmente fomos, e que nos permitem acessar o “eu” que sentimos ter sido em outro tempo. No caso, do livro *Just Kids*, poderíamos dizer que a autora, quando compartilha conosco sua Nova York de 1970, nos faz cúmplices da sua luta contra a morte e o esquecimento da sua juventude, mas, principalmente, da de Robert. Lendo-lhe nos tornamos amigos próximos, que quase estivemos com eles ali, que quase fizemos parte desse passado. Podemos não só visualizar o hotel em que eles moravam, como quase nos sentir mais um dos moradores.

Patti nos revelou ao final do livro que o seu maior desejo era escrever algo que fizesse reviver os mortos. De alguma forma, conseguiu. Cada vez que podemos encontrar na história e nas imagens a nossa própria existência, sentimos a presença viva dos dois. Enquanto olhamos as imagens, queremos não só saber das roupas e dos adereços que Patti e Robert usavam, mas encontrar esses jovens sobre os quais Patti nos conta, dos quais também ela quer se aproximar. Olhando, procuramos o encanto que perdura ali, que como o da vendedora de peixes, ainda hoje seja real.

Poderíamos dizer, então, que não só para não esquecer da roupa, do lugar, ou de como éramos, fotografamos. Não é exatamente a sensação de precisão o que perseguimos, mas o que daí se abre. Encontramos no colar de pedra azul que Robert deu a Patti, não o colar em si, mas o pacto que ali teve início. A partir da imagem dos dois no quarto do Hotel Chelsea, podemos não só construir uma Nova York que dizemos de Patti, como também encontrar algo vivo. Podemos, ainda, perguntar a essas mesmas imagens, sobre os sonhos que sonhou. “Em cada um destes sonhos [que as imagens sonham], ouvimos, bem próximos a nós, o eco distante do que poderia ter sido”. (LISSOVSKY, 2009, p. 144). Desse lugar podemos experimentar sonhos que nunca nos pertenceram, e mesmo encontrar nossos próprios sonhos esquecidos e vislumbrar os futuros que aquelas imagens nunca encontraram e jamais encontrarão.

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. A pequena história da fotografia. In **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. In **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LISSOVSKY, Mauricio. **Viagem ao país das imagens**. In Sylvia Beatriz Furtado. (org). *Imagem Contemporânea - cinema, tv, documentários, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009, v. I, p. 121-144.

MILLER, Henry. **Plexus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANZ, Cláudia Linhares. **Fotografia e tempo**: vertigem e paradoxo. Tese de Doutorado em comunicação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SILVA, Armando. **Álbum de Família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

SMITH, Patti. **Só Garotos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SMITH, Patti. **Just Kids**. New York: Harper Collins Publishers, 2010a.

Os memes, na realidade, não são de hoje. Há evidências históricas de pessoas fazendo piadas desde a antiguidade, então a humanidade já teve tempo suficiente para desenvolver a habilidade de desenvolver a capacidade de fazer rir. Apesar disso, a própria vida continua sendo a melhor piadista que existe. Assim, o Incrível.club selecionou algumas imagens de coincidências divertidíssimas, captadas por câmeras de celulares. 1. Screenshot. © unknown / imgur. As imagens que partilha na sua conta de Instagram, desde 17 de Março, estão marcadas com a hashtag #stayathome e mostram pessoas a habitar os espaços de arquitetura que Guerra foi fotografando ao longo dos anos. “Quando tudo isto começou, decidi utilizar a minha voz para incentivar as pessoas a ficar em casa”, explicou ao P3. Quatro projectos distinguidos no prémio Valmor de 2017 fotografados por Fernando Guerra. Este fotógrafo caçador de memórias acaba de ser distinguido com (mais) dois prêmios pelo seu trabalho cá dentro e lá fora. O fotógrafo Fernando Guerra foi o grande vencedor da edição do Arcaid Images Architectural Photography Award 2015. Dirigiu os curtas-metragens Instante, A Dança da Espera, Toda Brisa, Dia de Folga e Um Certo Esquecimento. Bio Produtora A Machado Filmes foi criada em 2010. Em 2013 lançou três longas-metragens: T-Bone, PLANO B, Melhor Montagem e Melhor Longa e Uma Dose Violenta de Qualquer Coisa, Melhor Trilha Sonora no Festival de Brasília. Riscados pela Memória, de Alex Vidigal, ficou, 10 anos, 2018. Elenco: Antonio Pitanga, Gabrielle Lopes, Sergio Sartorio e Isabella Ferrari. Direção: Alex Vidigal Produção executiva: Alisson Machado Roteiro: Alex Vidigal Fotografia: André Carvalheira Montagem: Rafael Lobo Edição de som: Olivia Fernandes Fernandes Direção de arte: Daniel Banda Trilha sonora: Decio Gorini Produtora: Machado Filmes.