

Fotografia e Memória:

Contra a ação do tempo, a foto fortalece a tradição das técnicas de memorização
Prof. Me. Natalício Batista Jr.

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há nenhum esforço sobre a terra que possa fazê-las voltar. Não podemos revelar ou copiar uma memória. O escritor dispõe de tempo para refletir. Pode aceitar e rejeitar, tornar a aceitar; (...) Existe também um período em que seu cérebro 'se esquece' e o subconsciente trabalha na classificação de seus pensamentos. Mas, para os fotógrafos, o que passou, passou para sempre. É deste fato que nascem as ansiedades e a força de nossa profissão. (Cartier-Bresson, 1971:21).

RESUMO:

O surgimento da fotografia ampliou as possibilidades do homem capturar o tempo e ampliar a sensação de controlá-lo, congelando o instante para a eternidade. Os primeiros fotógrafos da modernidade tinham uma relação especial com a cidade moderna e seus registros já anunciavam a forma descontínua e fragmentada da vida moderna. O texto investiga a contribuição da fotografia como ferramenta de significação do tempo e dos espaços modernos e mostra como Henri Bergson, S. Freud e Walter Benjamin utilizaram-se da fotografia como uma metáfora da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Memória; Tempo; Walter Benjamin.

ABSTRACT:

The appearance of the picture enlarged the man's possibilities to capture the time and to enlarge the sensation of controlling it, freezing the instant for the eternity. The first photographers of the modernity had a special relationship with the modern city and their registrations already announced the discontinuous and fragmented form of the modern life. The text investigates the contribution of the picture as tool of significance of the time and of the modern spaces and display like Henri Bergson, S. Freud and Walter Benjamin were used of the photos like a metaphor of the memory.

Key-Words: Picture; Memory; Time; modernity, Walter Benjamin.

O teórico de cinema francês André Bazin, no início do ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, de 1945, ressalta a prática dos egípcios de embalsamar os faraós, e, mais tarde, a maioria dos nobres da casa real. Por intermédio de várias substâncias, panos e invólucros sobre o cadáver, eles procuravam retardar a decomposição do corpo. Assim, os tecidos moles do indivíduo, ainda vivos, em vez de se decomporem pela putrefação, endureciam pela dessecação. O Faraó passa a ser uma múmia, quase como se fosse aprisionado ao último instante de sua vida. Nos sarcófagos, além de trigo, havia estatuetas de terracota, perfeitas reconstituições da altura e do rosto do monarca, prontas para qualquer substituição, caso o corpo fosse destruído. Isso porque o Faraó era considerado um ser divino, que exercia completo domínio sobre seu povo e que, ao morrer, voltava para o mundo dos deuses, do qual viera. Não é à toa que as pirâmides, erguendo-se em direção ao céu, os ajudavam provavelmente a realizar a ascensão. Mas, na verdade, o que os egípcios queriam mesmo era a preservação do corpo sagrado, a fim de que a alma do Faraó pudesse continuar vivendo no além. Mas resguardar o corpo não era o bastante, era preciso uma fiel imagem do rei para que ele pudesse viver para sempre. Para Ernest Gombrich os artistas da época esculpiam

A cabeça do rei em imperecível granito e a colocavam na tumba, onde ninguém a via, a fim de exercer sua magia e ajudar a alma a manter-se viva na imagem e através dela. (Gombrinch, 1993: 33).

Há, portanto, nas estátuas da câmara funerária das pirâmides, uma origem religiosa: a de salvar o ser pela aparência, exorcizando de vez a ação do tempo. Dentro da tumba, a múmia abrigava sua imagem e, assim, a alma do morto podia habitar e receber todas as oferendas. Nestes “retratos” egípcios, não podem deixar de ser notadas a solenidade e a simplicidade das feições.

Os escultores não procuravam lisonjear, nem preservar uma expressão fugidia do modelo, mas sim deter os traços essenciais, sem detalhes secundários. Foi nesta perspectiva que André Bazin apresentou um laço fundamental que unia o “complexo da múmia” com a tradição da escultura, da pintura e, por fim, da fotografia. Se havia na civilização egípcia a intenção de preservar intacto o corpo e as fisionomias do reis para a eternidade, como

conta Bazin, algo foi herdado pelas técnicas de apreensão do visível conhecidas até hoje, uma espécie de defesa do homem contra o tempo (Bazin, 1991:121-122).

Deste a antigüidade, estudiosos notam que isso é uma necessidade fundamental da psicologia humana: a manutenção das aparências para o fortalecimento da memória. Contudo, a evolução das técnicas e dos estilos na escultura e na pintura foi se distanciando paulatinamente da natureza de “ressurreição” do modelo pelo retrato. Mesmo assim, ainda se admite que este nos ajuda a recordar aquele, salvando-o de uma segunda morte, a espiritual, e, portanto, definitiva. Segundo Bazin, a imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilidade antropocêntrica. Com o tempo, não se queria mais a salvação da alma pela imagem. *“O que conta não é mais a sobrevivência do homem em si, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo”* (Bazin, 1991: 122). Na verdade, Bazin procura mostrar que houve também a necessidade primitiva de vencer o perecimento da matéria pela perenidade da forma, e demonstrar assim que a psicologia produziu também uma espécie de história da semelhança, que acompanhou as artes visuais, motivo pelo qual o autor justifica a trajetória do realismo.

A invenção fotográfica

Depois de algum tempo, já no século 18, a Revolução Industrial introduziu a lógica do trabalho serial. As transformações econômicas, sociais e políticas não foram as únicas a traduzir e influir nos rumos da história moderna. No século XIX, no ano de 1839, em Paris, Louis Daguerre inventava uma máquina capaz de registrar, não mais artesanalmente, as imagens do mundo exterior – o daguerreótipo. De superfície prateada e de base rígida, o aparelho “duplicava”, ainda que precariamente, os objetos dispostos à sua frente. Um pouco antes, em 1816, Nicéphore Niépce já havia experimentado diversos suportes, como o papel, o vidro, a pedra como materiais fotossensíveis expostos à luz dentro de uma caixa escura. Contudo, seus métodos eram lentos em relação às vantagens mercadológicas, sociais e emocionais que as

novas imagens estáveis – as fotografias - poderiam proporcionar mais tarde. Daí, Daguerre ser o mais rápido, pois os estudos sobre a sensibilidade à luz das placas de nitrato de prata feitos por ele, aceleraram, na época, a corrida pela produção de “efeitos realistas”, ou seja, imagens mecânicas, autônomas, sem a intervenção da mão do pintor. No mesmo ano da descoberta do daguerreótipo, na Inglaterra, W. H. Fox Talbot utilizara papel impregnado com células de nitrato de prata, que, expostos à luminosidade, podiam guardar os traços, as formas e as fisionomias dos objetos em sua superfície. Foi assim, que a fotografia começou a ter papel fundamental como registro documental e, mais tarde, artístico. Era uma possibilidade inovadora de informação e conhecimento e um novo instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e da atividade artística Monnoni, 1995)

Entretanto, a patente da fotografia não podia ser entregue aos inventores das placas sensíveis. Voltando ao passado, a idéia da câmara fotográfica já havia sido criada, por meio das experiências da *câmara escura*, tão disseminadas pela geometria euclidiana na Renascença. Ansiosos pela reprodução mais “fiel” do mundo exterior, os pintores renascentistas utilizaram caixas negras, completamente lacradas, em que apenas um orifício deixava vaziar a luz externa. Dessa maneira, os raios luminosos entravam no interior da caixa e projetava, em uma das paredes da câmara escura, um “reflexo” invertido dos objetos iluminados do mundo de fora. (Machado, 1984). O artista plástico e diretor do Departamento de Tecnologia da Imagem da Universidade Paris VIII, Edmond Couchot, salienta o retorno, por meio da fotografia, de alguns valores e da perspectiva da projeção central do século XV, em que, projetar – também um dos princípios da fotografia –, *“implica sempre a presença de um objeto preexistente a imagem”* (Couchot, 1993: 39).

No início, a fotografia ainda era uma prática amadora, longe da escala de produção industrial. As primeiras câmaras fabricadas na França e na Inglaterra, por volta de 1840, eram operadas unicamente por seus inventores e pelos mais entusiasmados. Sem ser um atividade profissional, era considerada uma prática gratuita, sem qualquer utilidade social, distante das pretensões ou

das normas das academias de belas artes. No livro “*Ensaio sobre a fotografia*”, a crítica, romancista e cineasta americana Susan Sontag afirma que, com o tempo e o aperfeiçoamento das técnicas de impressão, a câmara concretizou uma promessa antiga e já pertencente a fotografia: “a democratização de todas as experiências através de sua tradução por imagens” (Sontag, 1981: 08). Para a autora, que salienta os valores morais e éticos da fotografia, uma foto se diferenciava dos antigos registros, tanto verbais quanto visuais, pois não se tratava de uma interpretação, nem mesmo de depoimentos visuais de artistas, como a pintura e a gravura. Significava sim um fragmento do mundo, uma miniatura da realidade que todos podem construir ou adquirir. Segundo Sontag,

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se em uma certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e por conseguinte com o poder. (...) A fotografia brinca com a escala do mundo, pode ser reduzida, ampliada, cortada, recortada, consertada e distorcida. Envelhece ao ser infestada pelas doenças comuns aos objetos feitos de papel; desaparece; valoriza-se, é comprada e vendida; é reproduzida. (Sontag, 1981: 04)

Por ser um fragmento do mundo e em razão de seu efeito depender da existência de um objeto real diante da câmara, a fotografia nos fornece provas. Sua natureza parece ser muito próxima à da denúncia, pois a comprovação de um acontecimento é mais rápida quando há fotos dele. Nesta medida, na segunda metade do século XIX, nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos, o consumo crescente e ininterrupto da nova invenção justificou significativas inversões de capital, para pesquisas, equipamentos e materiais fotossensíveis. Os costumes, a arquitetura das cidades, os monumentos, os fatos sociais e políticos passaram a ser gradativamente documentados por fotógrafos. Para estes, as paisagens urbanas e rurais, a implantação das estradas de ferro, o cotidiano das ruas, os ambulantes, os transeuntes, os conflitos armados e as expedições científicas se transformam em temas constantes. O fotógrafo do passado tinha a preocupação de registrar as transformações das cidades modernas, que estavam em plena ebulição. Ele tem muito do *flâneur*, esse caminhante solitário descrito pelo crítico alemão

Walter Benjamin, presente nas obras de muitos escritores da época, como na de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. O fotógrafo, como o *flâneur*, reconhece e percorre o inferno urbano, caçando os instantes mais fugidios, em que pode estar depositada a beleza. Em certo sentido, ele é um voyeurista, que vê a cidade como um corpo tatuado, repleto de sinais; e as esquinas, como extremidades voluptuosas. Ao observar, acaba por achar o mundo sempre “pitoresco”. (Benjamin, 1985).

Documentar os lugares da cidade foi tema de alguns fotógrafos, como o francês Charles Marville (1816 –1878), que registrou a Paris dos becos e das construções modernas à maneira do barão de Haussmann, famoso prefeito da cidade. Também da França, Eugène Atget (1857–1927) documentou as antigas construções, os vendedores e as vitrines, os detalhes da arquitetura, os subúrbios, as prostitutas, e, principalmente, os prédios em demolição. O intuito era registrar as faces da cidade, que estavam em constante superposição, em que tudo, a qualquer instante, podia se transformar, ser substituído, trocado, vendido, ou mesmo demolido. Outros fotógrafos voltaram-se para as classes trabalhadoras, como o americano Lewis Wicks Hine (1874–1940), que apresentou um panorama das condições sociais dos operários das indústrias americanas, principalmente as das crianças. Em uma perspectiva parecida, e um pouco mais tarde, o fotógrafo alemão August Sander (1876–1964) fez um apanhado de vários tipos da população germânica. Sander, quase como um recenseador, observava o típico em que cada pessoa fotografada. Em cada uma estava estampado o símbolo de uma profissão, classe ou negócio. Já no século 20, os registros de Walker Evans em *American Photographs* (1938), e mais tarde, de Robert Frank, em *The Americans* (1959), continuaram a tradição da fotografia indo além do documental, com registros do que não é oficial, como, por exemplo, a face da pobreza e a dos desprivilegiados.

Os retratos de família foram, sem dúvida, uma das mais antigas formas de utilização popular da fotografia sobretudo nos países industrializados da Europa e da América. Por intermédio das fotografias, diz Susan Sontag, cada família podia construir uma crônica de si mesma. Para Sontag, “*pouca importância têm as atividades que são fotografadas, contanto que se tirem fotografias e que essas sirvam de lembranças*”.(Sontag, 1981: 09). Para a

autora, dominada pela idéia da miniaturização das coisas pela fotografia, o mundo tornara-se uma série de partículas desconexas e suspensas a cada foto. Nesta, a história, o passado e o presente compõem um conjunto de anedotas e variedades, munidas de um caráter de mistério (Sontag, 1981: 22). Na verdade, a potência da máquina fotográfica induziu as pessoas a crerem que o tempo consiste em acontecimentos interessantes, dignos de serem fotografados. E se são dignos de serem fotografados, não é estranho o fato de que todos têm prazer em exhibir suas fotos aos outros, principalmente os registros de pessoas ternas e amadas. Elas estão cobertas por uma atmosfera de mistério, diz o sociólogo francês Edgar Morin (1980:24), forçando os espectadores a participar de uma reanimação quase mística da presença, pois eles também são adeptos do mesmo culto e rito.

Sobre o mesmo assunto, a historiadora Mirian Moreira, no livro *Retratos de Família*, traçou um quadro sobre o papel dos álbuns de famílias a partir da virada do século em São Paulo. Para a autora, as fotos permitiam que a maioria das pessoas, abastados e ilustrados, pudesse se transformar em objetos de imagem. Os costumes e fatos históricos da cidade eram muitas vezes o pano de fundo de cenas domésticas, o que logo salientava a idéia de participação na vida social. Além disso, uma série de imagens podia traduzir momentos sucessivos da vida das pessoas, com um objetivo principal, o de estarem para sempre na memória dos parentes. Essas fotografias não narravam, mas captavam aparências momentâneas, cenas fragmentadas, dispostas em uma coleção, que, ao serem revistas pelos descendentes das famílias retratadas, eram colocadas num contexto, ou melhor, num fluxo de passado e futuro, do qual a foto foi retirada. Segundo Mirian Moreira, a fotografia está mais relacionada aos mecanismos de documentação histórica e aos seus desdobramentos na memória. Para ela, a fotografia deve dar origem a um grande número de associações, que desdobrem o acontecimento retratado. Susan Sontag, por sua vez, prefere considerar o conseqüente rastro fantasmagórico proporcionado pela fotografia, ao passo que John Berger, em *About Looking* (1980), considera que a foto só tem sentido quando se puder vê-la em uma duração, que vá além do quadro, estendida entre o passado e o futuro.

Memória e fotografia: a ligação com o passado

Há em toda fotografia uma espécie de interrupção do tempo e, portanto, da vida. Tudo o que foi selecionado e capturado pelas lentes do fotógrafo, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na forma bidimensional da superfície fotossensível. A cena fotografada, sem antes nem depois, tem o poder de “eternizar” o acontecimento, sem poupar quem a vê, de um sentimento de ausência. Este descompasso entre a presença e a ausência, entre a distância e a proximidade, entre o reconhecimento e a lembrança do fato ou pessoa fotografada, são alvo das análises de muitos estudiosos da imagem fotográfica. Praticamente, desde a sua descoberta, a misteriosa relação da foto com o passado – o *clic*, o corte na duração do real - foi motivo de discussões ora intimistas, ora fenomenológicas, ora semióticas, ora históricas.

No livro *La photographie et l'homme* (1971), Jean Keim reflete sobre a fabricação de uma segunda realidade pela fotografia:

Se é possível recuperar a vida passada – primeira realidade – e se temos, através da fotografia, uma nova prova de sua existência, há na imagem uma nova realidade, passada, limitada, transposta.(Keim, 1971: 64).

Keim aponta aqui o início de uma nova vida, a do documento, completamente destacado da experiência e da duração do vivido. A vida do documento é tão autônoma, que não apenas conserva a imagem do passado, pois já faz parte do mundo, como pode, segundo ele, ser até mesmo fotografada. Uma foto, entregue à fruição de um observador qualquer, já passou pelo olhar do fotógrafo, que a enquadrou, a expôs e a embebeu em produtos químicos durante o processo de revelação. Neste momento, vários caminhos já foram percorridos pela fotografia – olhos, líquidos, mãos, retratos, álbuns, baús, jornais, revistas e livros – mas o conteúdo sempre se manteve, como se o tempo tivesse parado a partir do *clic*. As expressões da foto ainda são as mesmas, apenas os meios de difusão envelheceram.

Em 1980, o semiólogo francês Roland Barthes publicou o livro *A Câmara*

Clara, um de seus últimos trabalhos publicados em vida. Preocupado com o referente, e mais especificamente com a ontologia da imagem fotográfica, Barthes acreditava que uma foto, de um modo diferente de outros signos e suportes, consegue repetir ao infinito aquilo que se deu apenas uma vez em sua existência material. Para ele, há uma conexão física do referente com a foto, mas também uma outra, simbólica e convencional, como se a câmara possuísse uma certa inteligência, resultado de séculos de conhecimentos óticos - a tradição do olhar no ocidente -, além de todo o aperfeiçoamento da técnica. Por isso, a fixação de um espaço por meio de uma impressão luminosa exibir sempre um traço, um vestígio de uma realidade que não é mais, mas que sempre será, como imagem, ou melhor, como presente – a foto –, que traz involuntariamente objetos desaparecidos. Para o semiólogo francês, isso é resultado do referente ser um “teimoso”, que adere à superfície do papel, algo que nenhuma pintura realista conseguiu fazer: proporcionar a certeza de que algo esteve naquele lugar. Portanto, a fotografia não é uma simples recordação que se guarda para o futuro, mas um real em estado de passado, uma concomitância. Ela não é *“uma reconstituição, um fragmento, como a arte prodigaliza, mas o real em estado passado: a um só tempo o passado e o real. (...) a fotografia é toda evidência”* (Barthes, 1984: 124, 59). A certeza que Roland Barthes demonstra sobre a existência do referente o faz afirmar que a presença do objeto em uma foto não é metafórica, mas sim disposta em uma ação metonímica, que induz “sub-repticiamente” ao fato do objeto estar “vivo”. Na verdade, a reflexão de Barthes está entre dois conceitos: o real e o vivo. A vida do referente acaba mantendo um logro, que atribui ao real um valor absolutamente superior

Como que eterno; mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em carne e osso, ou ainda em pessoa. (Barthes, 1984: 118).

Nesta medida, a idéia de nostalgia e morte parece acompanhar todo o

debate sobre fotografia. Susan Sontag (1986: 24, 70) chega a falar de um inventário da mortalidade feito pela fotografia. Segundo a autora, toda foto participa da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade da pessoa ou objeto fotografado. Um sentido parecido é retomado pelos semioticistas Maria Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1998). Para eles, a morte e a fotografia estabelecem uma ligação constante, já confirmadas em vários estudos sobre o assunto. Há um uso social, como a utilização de fotos de personalidade que se transformam em documentos oficiais, publicados em jornais, revistas e livros, quanto um mais pessoal, relacionado a memória de seres amados que não estão mais vivos. Neste sentido, a fotografia possui uma especificidade, que

(...) diferente do cinema, televisão ou vídeo, que, graças ao movimento, guardam a memória dos mortos como se estivessem vivos, fotografias, devido a imobilidade, fixidez, que lhes são próprias, guardam a memória dos mortos como mortos. Mas mesmo entre aqueles que ainda vivem, fotografias funcionam como documentos dos efeitos do tempo e dos traços de envelhecimento. Testemunhas impiedosas da passagem da vida em direção à morte. (Santaella et Nöth, 1998: 133)

Em função disso, Edgar Morin (1980) não tem dúvidas sobre o caráter de recordação da fotografia, pois, segundo ele, uma foto estabelece uma identificação, que nos leva para longe: para o reino da morte. Mas uma morte diferente, em que *ela “aparece transfigurada nas ruínas, onde vibra uma espécie de eternidade”* (Morin, 1980:21). Para Morin, o próprio sentido de recordação refere-se ao chamado da vida reencontrada, a uma presença perturbadora. Já para o escritor francês Marcel Proust, nos clássicos *O tempo redescoberto* e *O caminho de Swan*, o efeito de rememoração busca restituir o que é abolido pelo tempo e pela distância. Para ele, o passado é requisito para constituição do presente, como algo que se pode possuir, ao passo que para Roland Barthes o que se vê na fotografia existiu de fato. É um espanto e um escândalo, acrescenta o semiólogo, que dura e se renova incansavelmente toda vez que se olha uma foto, como se a fotografia não falasse daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza, daquilo que foi (Barthes, 1984:127).

A fotografia encontra aqui sua ação e sua dinâmica, ou seja, proporciona um encontro com o real sempre iminente e com uma distância, a qual se revela exorbitante. É por isso que ela não deixa de transparecer, em um primeiro contato, uma evocação, uma lembrança, uma memória metonímica do que foi registrado. Como se marcasse algo estritamente localizável, mas que está fora de seu verdadeiro lugar. Algo que consegue apenas estar presente vicariamente, como afirma o francês Philippe Dubois no sério e cuidadoso livro *O Ato Fotográfico* (1994). Este autor partilha da idéia de uma “pseudopresença” da fotografia, também defendida por Susan Sontag. Para Dubois, é isso que monta a força pragmática da ontologia indiciária da fotografia, considerada por Barthes como a “*expressão metonímica do ‘punctum’*”, que torna a presença física do objeto ou do ser única até na imagem. Trata-se ainda, para Dubois, de uma passagem, de uma transferência irreduzível. (Dubois, 1994: 81).

No livro de Philippe Dubois, há um capítulo reservado à relação da fotografia com o aparelho psíquico e a memória. Nele, o autor aborda a fotografia também como uma mnemotecnica, e, para isso, utiliza duas metáforas, a partir da trajetória de duas cidades,: Roma e Pompéia especificamente. Na verdade, Dubois retoma o texto *O mal estar da civilização*, de Sigmund Freud, no qual há uma analogia entre a arqueologia romana e as formas de gravação do passado pelo aparelho psíquico. Segundo Freud, “*nada na vida psíquica consegue se perder, nada do que se formou desaparece, tudo é conservado de uma maneira qualquer e pode reaparecer em certas circunstâncias favoráveis, por exemplo, durante uma regressão suficiente*” (Freud,1971:11, **apud** Dubois, 1984:318,19). Não se trata de um trabalho específico de Freud sobre a memória, mas sim, sobre os “traços mnésicos”. Como modelo e ficção, a cidade de Roma aparece como um objeto paradoxal: é ao mesmo tempo ruína e cidade eterna. Como ruína, reúne em camadas históricas em sedimentação e estratificação, como se todos os tempos estivessem acumulados num mesmo local, mas sempre como fragmentos, mais ou menos destruídos. Como cidade eterna, Roma é perene, como a própria imagem da conservação integral através do tempo. Ela é como um ser psíquico, pois nada do que aconteceu em outros tempos se perdeu. As fases recentes de seu desenvolvimento subsistem com as antigas. Pompéia, por

outro lado, é a figura da cidade que aparece suspensa de repente. Ela só nos oferece seu passado, apenas uma única camada, um único corte histórico e, portanto, com uma única imagem.

As duas cidades – Roma e Pompéia - servem para Freud ilustrar dois regimes de temporalidades da psique. Roma refere-se à duração, ao tempo do acúmulo e da concomitância; Pompéia, ao da captura, do corte e da explosão. Na verdade, Freud tinha um sonho impossível: o de ter simultaneamente as duas temporalidades de forma indistinta. Mas, apesar de os traços mnésicos estarem todos escondidos no nosso inconsciente, a ascensão à superfície é seletiva.

Todas as virtualidades são registradas, mas as atualizações na consciência e as relações são feitas pontualmente, de acordo com mil procedimentos que são como tantos filtros (atos falhos, sonhos, lapsos, fantasmas, associações, projeções). Como o arqueólogo, o analista está ali para favorecer a emergência, escavar, arranhar, (...) fazer subir à tona. (Dubois, 1994: 321).

Neste ponto, é possível fazer um elo entre o “analista-arqueólogo” e o fotógrafo. Philippe Dubois acredita que o fotógrafo é uma espécie de “analista-arqueólogo”, pois faz passar as imagens em estado latente para o estado de manifestas, o que é muitas vezes uma espécie de projeção. Seria mais fácil entendê-las como imagens deslocadas, manipuladas de todas as maneiras pela dinâmica psíquica. Para o autor, Pompéia está relacionada ao aparelho fotográfico através de seu sistema de “objetiva-cofre”, que apenas revela instantes e tomadas, tal como as imagens se apresentam para o sistema da percepção e da consciência. Por outro lado, Roma remete-se ao processo químico de revelação da imagem, a passagem do negativo para o positivo (Dubois, 1994:321).

As metáforas tecnológicas de Freud são para ele aparelhos específicos de função escópica. Funcionam, na verdade, como dispositivos estruturados espacialmente, com uma entrada e uma superfície de inscrição. Há um local de captação, de foco e enquadramento, muito parecido com o sistema percepção-consciente, por onde tudo passa. E há, também, um de registro e de estocagem a distância das impressões captadas e transmitidas pela caixa negra, semelhante ao sistema dos traços mnésicos-inconscientes, em que tudo

permanece. Trata-se, na verdade, do processo e da “maquinaria” dos registros que passam do olho da consciência à inscrição no fundo do inconsciente. Da entrada à chegada, as “excitações” da percepção, transportadas como “sistemas de lembranças”, podem ser transformadas, da mesma forma que as lentes da objetiva, o diafragma e o obturador podem moldar as informações luminosas, antes mesmo de chegar à superfície de inscrição – o papel.

Philippe Dubois aproveita as análises de Freud para ampliar o que este esboçou: o aparelho psíquico como um dispositivo mecânico. O próprio trabalho noturno do inconsciente, pensado por Freud em *Notas sobre o inconsciente em psicanálise*, foi retomado por Dubois da seguinte forma: da fase inconsciente à fase consciente, os processos e a imagem estão muito próximos da forma como a imagem fotográfica torna-se positiva em uma inscrição sobre papel. Tanto para Dubois quanto para Freud, da mesma maneira que uma imagem negativa não se transforma necessariamente em uma positiva, as imagens do inconsciente não se transformam em imagens conscientes. Há portanto, três fases:

- a) A do inconsciente: a imagem da latência propriamente dita da fotografia, em que não existe nada para ver e sequer sabe-se o que foi inscrito;
- b) A da pré-consciência: a imagem está ali, mas “negativa”, semivisível, pouco reconhecível;
- c) A da consciência: é a imagem positiva final.

Assim, há, anteriormente a exposição de uma imagem na consciência, um conjunto de outras imagens, que formam um emaranhado de referências e impressões., Reafirmando Freud, diz-nos Dubois:

Parte-se do inconsciente, do estado de latência das impressões psíquicas vistas em sua pura virtualidade como imagens que entraram, imagens invisíveis (...) O Espírito como caixa negra. Escondidos no fundo, inacessíveis ao olhar que só opera na luz, os traços mnésicos estão ali, duráveis e infinitos, latentes e à espera. (Dubois, 1994: 325).

Contudo, a espera pela revelação nem sempre tem final feliz. Tudo o

que se inscreve na memória psíquica e ali fica, pode muitas vezes não voltar, pois sempre haverá restos perdidos, parcelas inacessíveis à consciência. É neste sentido que, para Dubois, a revelação fotográfica, ou melhor a passagem do negativo para o positivo, é incerta e indeterminável, pois a

Imagem manifesta não se fará nem de uma vez só, nem com certeza. A chegada à luz dessas impressões será ao mesmo tempo progressiva (haverá paradas, etapas, estágios, tempos de exposição) (...) sinuosa (haverá agulhagens, vias de estacionamento) (...) e seletiva (existem filtros, telas, defesas, que selecionam a passagem ...) há resistências (...) há provas a serem feitas. Algumas impressões para sempre obscuras, permanecem ocultas em sua profunda negatividade. O caminho rumo ao surgimento positivo é um caminho de trabalho, de processo. (Dubois, 1994: 325).

Talvez, por isso, a fotografia seja uma espécie de *memória encobridora*¹, aparentemente uma memória deslocada, simples, evidente e substituta, pois, ao passo que está presente – a imagem registrada sobre o papel ou no consciente –, ela não deixa de estar no lugar de uma outra, ausente, oculta e recalçada.

“A separação é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não pára, do ponto de vista da imagem, de passar do aqui-agora da foto para o alhure-anterior do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem, de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal), a parcela intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação.” (Dubois, 1994: 313).

Por intermédio da separação, outro elemento atravessa a relação da fotografia com a memória e com o imaginário. O ato fotográfico não tem aparentemente condições de controlar por completo o instante exato em que o obturador dispara. Isso significa que o momento do *clic* é por natureza accidental, uma vez que carrega sempre detalhes imprevisíveis ou indesejáveis

¹ Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1899) usa o termo lembranças encobridoras no lugar de memória encobridora.

àquilo que o fotógrafo enquadrrou. Roland Barthes (1984: 46) nomeia este instante de *punctum*, momento singular, surpreendente, muito próximo do aleatório e do acaso.

Não é à toa que Walter Benjamin fala de uma dimensão “invisível” ou inconsciente da experiência óptica, que a fotografia aciona, transformando os arquétipos consolidados pela tradição pictórica. Trata-se de uma fixação do inesperado, o retorno

De um inconsciente reprimido: o atleta congelado no ar com sua vara de salto, olhos esbugalhados, fisionomia contorcida em expressão estúpida, o corpo sólido e pesado desafiando a lei da gravidade como as bolas de chumbo flutuantes que se vê em algumas telas de Magritte. A foto, sem dúvida, possibilita materializar pelos menos no domínio do simbólico, um antigo sonho dos místicos: a levitação.ç (Machado,1984:48).

A fotografia mostra, simultaneamente à sua dimensão comprobatória (a de ser uma prova da existência “ontológica” de um objeto), outra natureza, a puramente simbólica, que desarticula o real (viciado na tradição figurativa), ao promover e incentivar laços com o inconsciente. Pois a fotografia não deixa de perturbar a consciência dos espectadores com visões menos oficiais daquilo que foi retratado. Há, portanto, um duelo entre o realismo fotográfico e o efeito do inesperado provocados pelo obturador. Em outras palavras, é o conflito entre a cena registrada e o que ela carrega de memória e de associações. É, por isso, que sempre que, quando podemos, sempre nos postamos diante da câmara, pois a tentativa de fixar a eternidade num instante, evita que o aleatório e a fugacidade do tempo se plasmem no obturador.

A propósito do tema da memória, o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, afirma, no ensaio *O momento decisivo*, que a experiência de fotografar e a de realizar reportagens fotográficas sempre respeitaram a memória e as lembranças de cada foto tirada, enquanto se galopava na velocidade da cena. Uma de suas preocupações, como fotógrafo, era a de capturar o momento em sua totalidade, para que não existisse nenhuma lacuna e que a foto reproduzisse verdadeiramente o significado completo do que ocorrera. Mas o que mais caracteriza seu trabalho é um tom melancólico, uma

certeza de que o tempo passa juntamente com a cena, e, por isso, é preciso cuidado para capturar a totalidade da cena, sob pena de ser tarde demais. Segundo ele,

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há nenhum esforço sobre a terra que possa fazê-las voltar. Não podemos revelar ou copiar uma memória. O escritor dispõe de tempo para refletir. Pode aceitar e rejeitar, tornar a aceitar; (...) Existe também um período em que seu cérebro 'se esquece' e o subconsciente trabalha na classificação de seus pensamentos. Mas, para os fotógrafos, o que passou, passou para sempre. É deste fato que nascem as ansiedades e a força de nossa profissão. (Cartier-Bresson, 1971:21).

O caráter de rapidez, como se o fotógrafo estivesse sempre correndo, e sobretudo o de perda, levantado por Henri Cartier-Bresson, reforçam o sentimento de melancolia, uma espécie de conflito entre a ação – a vida e a cena que passa – e a consciência de que ela já passou, e que, portanto, foi condenada ao passado, sem nenhuma chance de ser corrigida. Bresson confirma que andava pelas ruas de Paris e de outras cidades o dia inteiro. Estava tenso e pronto para “atacar”. Em uma palavra, seu maior objetivo era a preservação da vida (Cartier-Bresson, 1971:19).

Walter Benjamin, um dos primeiros pensadores do século XX a se ocupar de uma “teoria da arte” adequada aos tempos da imagem técnica, avaliando o impacto de sua disseminação, afirmara que as massas tinham prazer em fazer as coisas, de *“ficarem mais próximas”*, em uma irresistível necessidade de possuir o objeto, seja pela imagem, ou por sua reprodução. Retirar o objeto de seu invólucro, destruindo sua aura, tornou-se uma característica de uma forma de percepção, cuja capacidade de captar o que é semelhante é excessivamente aguda, que, graças à reprodução, consegue captá-lo em sua singularidade, como um fenômeno único (Benjamin, 1985:170).

Tudo isso nos mostra que o espírito, a alma e o coração estão profunda, natural e inconscientemente “amarrados” à fotografia. Como se a imagem material (a impressa sobre o papel sensível) detivesse uma qualidade mental.

E, igualmente, e em certos casos, é como se a fotografia apresentasse uma qualidade de alienação, de duplo. Na verdade, trata-se de uma potência psíquica e objetiva, pois criamos duplos de tudo, para depois desenvolvê-los no imaginário. E é sobre esse duplo que se depositam a memória e a recordação fotográfica.

Referências

- Barthes, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- Bazin, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: *A experiência do Cinema*. Ismail Xavier (org). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1985
- Bergson, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- Cartier-Bresson, Henri. "O momento decisivo". In: *Fotografia e Jornalismo*. Bacellar, Mário Clark (org.). São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971, pp. 19-26.
- Dubois, Phillippe. *O ato Fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, Papyrus, 1994.
- Freund, Gisèle. *Photographie et société*. Paris, Editions du Seuil, 1974.
- Gombrich, Ernerst H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A, 1993.
- Keim, Jean. *La photographie et l'homme*. Paris, Casterman, 1971.
- Le Goff, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, Editora Unicamp, 1994.
- Machado, Arlindo. *Ilusão especular*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1984.
- Morin, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário- Ensaio de Antropologia*. Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- Moreira, Mirian. *Retratos de Família, leitura da fotografia histórica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- Sontag, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro, Arbor, 1981,