

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA: INSTRUMENTOS DE DOCUMENTAÇÃO E CRIAÇÃO

Amanda Savioli Marques Tavares¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo propor reflexões sobre a dicotomia documentação-criação intrínseca à fotografia através de uma revisão bibliográfica. São discutidos os processos de concepção, produção e recepção das fotografias, bem como seus contextos históricos e populares. Pretende-se também explorar a relação da fotografia com a memória e apontar suas semelhanças sob os vieses da fragmentação física e temporal, da representação simbólica, e das propriedades de referência e de mutabilidade. São estabelecidos paralelos entre os dois conceitos enquanto mediadores de representações de mundo e construtores de significados pessoais e coletivos.

PALAVRAS-CHAVE: *Fotografia, Memória, Representação Simbólica, Imaginário, Documentação.*

ABSTRACT: This article aims to reflect about the dichotomy documentation-creation intrinsic to photography through literature revision. It discusses the processes of conception, production and reception of photographs, as well as its historic and popular contexts. This article also intends to explore the relationship between photography and memory and point out their similarities under the biases of physical and temporary fragmentation, symbolic representation, and referencing and mutability properties. It establishes parallels between both concepts as mediators of world representations and constructors of personal and collective meanings.

KEYWORDS: *Photography, Memory, Symbolic Representation, Imaginaries, Documentation.*

¹ Graduanda em Comunicação Social - Jornalismo, pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Foi bolsista CNPq pelo programa Ciência sem Fronteiras, através do qual cursou um ano de graduação sanduíche na University of Roehampton (Londres, Inglaterra, 2013). Em 2014, desenvolveu pesquisa sobre fotografia, linguagem e memória, financiada com bolsa FAPESP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Eliza Bachega Casadei.

Roland Barthes afirma, em seu livro *A Câmara Clara* (1984), que podemos perceber a fotografia como inclassificável. De fato, são muitas as relações – dicotômicas ou plurais – estabelecidas durante seus processos de concepção, produção e recepção. Perceber uma fotografia, seja como fotógrafo, fotografado ou espectador, consiste em compreender, além dos elementos estéticos, o que é invisível; significa conceber uma realidade que é específica da fotografia mas que, ao mesmo tempo, a supera.

Por muito tempo, a fotografia foi tomada exclusivamente como documento. O advento de sua tecnologia automática, seu caráter mecânico de produção, sua possibilidade infinita de replicação e sua inegável relação com o fato passado atribuem-lhe uma credibilidade real, apesar de incompleta. De fato, a fotografia é evidência, é certificado de presença; porém, sua construção como verdade explícita é apenas uma de suas facetas, que também envolvem outras realidades e verdades.

Conforme explica Dubois (1994, p. 32), a divisão inicial entre técnica e atividade humana foi, por muito tempo, extremamente clara: “à fotografia, [cabe] a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário”. Essas considerações situam a imagem fotográfica como produção ausente de sujeito, como resultado da combinação exclusiva de componentes materiais: recursos técnicos, ópticos, químicos e eletrônicos, por exemplo (KOSSOY, 2002, p. 27). Seus iniciais usos científicos, jornalísticos, oficiais e de identificação policial corroboram essa hipótese.

O que essa concepção não leva em conta é que a fotografia, assim como a pintura, também depende de componentes imateriais (mentais, culturais, sociais) para ser definida. “A caixa preta fotográfica não é um agente reproduzidor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados” (DUBOIS, 1994, p. 40). A própria origem da palavra “fotografia”, do grego φως (fós, “luz”) e γραφίς ou γραφή (grafis, “estilo, “pincel”, “desenho”), considera que o processo fotográfico necessita também de intervenção humana, da ação transformadora do fotógrafo. Em outras palavras, a fotografia não apenas documenta, mas também (se) cria e (se) constrói.

Assim, podemos conceber que a fotografia, por si só, atesta a existência, mas não o sentido de uma realidade. “Seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação” (DUBOIS, 1994, p. 52). A codificação do sentido depende da intenção do fotógrafo, da maneira como ele a atribui, e também da interpretação daqueles que veem a foto e a situam em seus próprios contextos. Dessa forma, a fotografia pode ser – e é –

tendenciosa em suas mensagens, mas nunca ao afirmar a existência daquilo que foi (BARTHES, 1984, p. 127-129).

Conforme explica Flusser (2002, p. 32), “o aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens”. Assim, é possível afirmar que a fotografia é, de certa forma, uma versão acessível para o público das concepções e ideias do fotógrafo acerca de determinado assunto – e a imagem eterniza-se nos outros ao mesmo tempo em que eterniza essa mensagem. Trata-se de uma realidade dinâmica: a fotografia não é espelho nem verdade empírica, mas um jogo de trocas constante, uma articulação de referentes e interpretantes que constroem uma narrativa simbólica dentro da imagem.

Contudo, é importante lembrar que a “imigração de ideias” raramente se faz sem danos (BOURDIEU, 1989). Embora pretenda transmitir uma mensagem através da fotografia, o fotógrafo precisa estar consciente de que o poder simbólico de seu produto é uma construção de realidade que nem sempre será interpretada da mesma maneira. Embora inspire um sentido imediato de mundo, um conformismo lógico, uma concepção homogênea, a fotografia esconde diversas mensagens: ao mesmo tempo em que fatalmente reconhecemos e discutimos as intenções do fotógrafo, situamos a fotografia em nossas próprias concepções de realidade (BARTHES, 1984).

Esse poder simbólico, todavia, também é alvo de grandes discussões. Como explicar a criação na fotografia se ela só existe devido a um referente real? Quais as relações semióticas estabelecidas pelas imagens fotográficas? Dubois (1994, p. 43) aponta que “é no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”. Dessa forma, a referência é apenas a base para a essência da fotografia; o que realmente determina seu poder são as conexões que ela estabelece. Seu valor não pode ser medido exclusivamente com base na verossimilhança ou em seu conceito geral, abrangente; mas sim nas relações particulares que ela estabelece com seu objeto, seu contexto cultural e cada um de seus observadores.

Podemos, assim, afirmar que a fotografia é índice. Um índice é:

um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo (PIERCE, 1997, p. 74).

Também de acordo com Pierce (1997, p. 67), “tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência”. Ora, a fotografia nada mais é do que algo que nos impacta – o *punctum*, como afirma Barthes. Ela lança o desejo do espectador para além daquilo que se vê, para além das codificações expressas na imagem, ao mesmo tempo em que transforma esse mesmo espectador em parte imprescindível da experiência: “sou o ponto de referência de qualquer fotografia”. (BARTHES, 1984, p. 125).

Dessa forma, é possível perceber que a história da fotografia está pontilhada por uma série de controvérsias dualistas: arte *versus* documento, objetividade *versus* subjetividade, estética *versus* instrumental, espontâneo *versus* elaborado, amadora *versus* profissional, entre tantas outras (SONTAG, 1981). Apesar disso, todas essas dicotomias se tornam complementares na fotografia, já que esta não pode existir com base em conexões incompletas. O objetivo, aqui, é refletir sobre o resultado do encadeamento de todas essas vertentes na construção de realidades através da fotografia. Para isso, reconhecemos duas grandes “realidades principais” estabelecidas pelas fotografias: uma intrínseca à imagem, efetivada durante o processo de criação; e outra exterior à imagem, consolidada através da interpretação de cada observador.

FOTOGRAFIA: DOCUMENTO E CRIAÇÃO

Não se sabe estabelecer, ao certo, a origem da fotografia. As primeiras experiências em relação ao tema provêm da aplicação de conceitos como a câmara escura e a litografia a partir do século XVI, que se desenvolveram concomitantemente a descobertas no ramo da Química sobre o escurecimento de sais. Inicialmente baseada num processo artesanal, a fotografia começou a se desenvolver como é conhecida hoje a partir das técnicas do daguerrótipo e do calótipo, em meados do século XIX, até se popularizar efetivamente a partir dos anos 1860, com o desenvolvimento de precárias câmaras fotográficas profissionais e a subsequente tomada do mercado por câmeras domésticas da Kodak.

Desde o seu surgimento, a fotografia sempre foi analisada através de um viés físico-químico, já que são essas as propriedades que permitem, a princípio, a sua produção. De fato, a fotografia grava-se a si mesma através de reações químicas dependentes da luz solar, desenhando suas auto-representações bidimensionais em

superfícies pré-determinadas. O processo só é possível diante de um aparato mecanizado, no qual um conjunto de lentes e espelhos é estrategicamente angulado para que o registro aconteça. Apesar disso, o procedimento demanda, necessariamente, a intervenção humana – mesmo os moderníssimos aparelhos fotográficos com funções automáticas não disparam cliques sem antes serem configurados, ainda que minimamente, pelo fotógrafo.

De acordo com Kossoy (2002, p. 36), “o homem, o tema e a técnica específica (esta, por mais avançada que seja) são em essência os componentes fundamentais de todos os processos destinados à produção de imagens de qualquer espécie”. São eles os elementos constitutivos que, aliados às propriedades físico-químicas da fotografia, fazem-na realmente ser criada. Embora esse último não possa ser controlado – em outras palavras, seja inerente ao processo e esteja disponível a toda e qualquer fotografia –, são os outros três que tornam a imagem única. Essas variáveis são as responsáveis por recortar o fato e transformar a fotografia em situações e cenas, ou seja, num microaspecto do contexto em que está inserida.

É claro que a seleção do assunto e a aplicação da tecnologia dependem, exclusivamente, das decisões do fotógrafo. É ele quem fragmenta o espaço e congela o tempo de acordo com seus filtros culturais – vivências, opiniões, hábitos e, por que não, imaginações. A fotografia, embora elaborada a partir da experiência real do fotógrafo, consolida também seus devaneios, suas idealizações. O fotógrafo fantasia o resultado final muito antes de clicar, conforme encaixa, pouco a pouco, os elementos estéticos (composição, ângulo, distância e enquadramento, por exemplo) e ideológicos de acordo com suas perspectivas. Esse produto é então interpretado pelo agente no passado “antes mesmo do próprio ato da tomada do registro e ao longo das sucessivas etapas de sua materialização (laboratório, edição e publicação)” (KOSSOY, 2002, p. 108).

Conforme comenta Flusser (2002, p. 31), “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável”. Por ser contingência, a fotografia depende do evento, da aventura, para existir – não pode ser somente inventada; precisa ser realidade identificada e caracterizada, para então ser rerepresentada e remagicizada. Além disso, o número de imagens possíveis pela câmara é sempre maior do que o número de realizações do fotógrafo; cabe a ele entender e burlar as limitações oferecidas pelo aparelho, a fim de idealizar e produzir uma fotografia que valorize seu poder de interação e a transferência de símbolos. Não se trata de fotografar o notável, de ser surpreendido somente pelo fato

ou pela fotografia, mas sim de decretar notável aquilo que se fotografa (BARTHES, 1984, p. 57).

E o que acontece quando o fotógrafo finalmente faz o seu clique e, assim, cria a fotografia? Ela deixa de ser o binômio informação-ficção para se tornar objeto dotado de sua própria realidade. A partir do momento em que é elaborada, a fotografia torna-se um “momento passado privilegiado, convertido em pequeno objeto que se pode guardar e olhar novamente” (SONTAG, 1981, p. 17). A fotografia transforma três dimensões em duas; troca as cores por escalas de cinza ou códigos digitais; resume através da visão os outros quatro sentidos – a realidade como vivemos deixa de existir e é transformada em artefato, que apenas corresponde ao fato através de traços. O mesmo acontece com os conceitos estabelecidos na mente do fotógrafo: eles deixam de existir como abstração e são substituídos por signos imagéticos. Assim, a fotografia transforma-se em História, ao passo que registra o acontecido e pode ser analisada; e torna-se histórias, pois constrói intermináveis narrativas aparentemente invisíveis fotograficamente e inacessíveis fisicamente – em outras palavras, uma realidade interior, que é abrangente e complexa (KOSSOY, 2002, p. 36).

FOTOGRAFIA: O MUNDO DENTRO DE SI

Até aqui, exploramos o processo de produção da imagem fotográfica e a construção de realidade intrínseca ao objeto-fotografia. Contudo, é necessário também analisar suas realidades exteriores, que vêm à tona através dos métodos de recepção, distribuição e interpretação. Esse encadeamento é plural e imprevisível, à medida que depende de cada observador em particular e reflete todos os filtros fotográficos discutidos anteriormente em função de emoções e outras experiências de vida.

Com o advento da fotografia, o mundo tornou-se familiar, portátil e ilustrado. “O homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica” (KOSSOY, 2002, p. 26). Através de seu caráter comprobatório daquilo que esteve presente, daquilo que foi, a fotografia revolucionou áreas da informação e possibilitou a perpetuação de espaços, tempos e sujeitos através de símbolos fixos e codificados. Assim, o universo passou a ser um conjunto potencial de imagens fotográficas: “coleccionar fotografias é coleccionar o mundo”, diria Sontag (1981, p. 3).

Trata-se de um processo de ressignificação, através do qual o homem passou não só a ter uma consciência histórica do mundo, mas também uma visão mágica dele, assegurada pelo caráter imaginativo da fotografia. Essa perspectiva igualmente se relaciona à natureza fracionária da imagem fotográfica, que transforma o mundo em partículas desconexas e em narrativas variadas: “a câmara atomiza a realidade, torna-a dócil e opaca. É uma visão do mundo que renega a interconexão, a continuidade, mas que confere a cada momento um caráter de mistério” (SONTAG, 1981, p. 22).

É através desse convite à especulação e à fantasia que a fotografia torna-se alvo de atenção e reflexão e, assim, constrói sua realidade externa. Como comenta Barthes (1984, p. 118), ela é uma confusão perversa, “a imagem viva de uma coisa morta”; e, para estar viva, precisa deixar de ser apenas a consolidação de uma aparência e agir sobre os outros, incentivando-os a transformar seus sentidos. Dessa forma, é impossível extrair da fotografia alguma explicação: ela justifica o desejo de saber além, mesmo sem poder satisfazê-lo. Ela fornece os substratos para que tiremos nossas próprias conclusões, simples ou não, através de contínuas transições e substituições de conceitos – oriundos da estética, do fotógrafo, do referente e das próprias trocas entre esses elementos.

Esse processo de construção de significados externos, porém, pode fornecer ao observador uma sensação por vezes ilusória de participação no evento fotográfico. Com a industrialização e a popularização da fotografia, veio também a democratização de todas as experiências através da tradução em imagens (SONTAG, 1981, p. 8). Mas conhecer o mundo através de fotografias não significa participar do que foi, e sim do que ele é agora, enquanto objeto codificado. Não faz parte dos objetivos da imagem fotográfica retornar ao fato original, mas retratar realidades que já existem e dotá-las de novos valores e conteúdos, reciclando-as. Os conhecimentos que ela proporciona são independentes e dissociados.

Assim, observar uma fotografia denota, ao mesmo tempo, a participação e a alienação daquele que a apreende. Trata-se de um instinto que luta, dentro do observador, pelo direito de se encontrar e de se impor. Ao mesmo tempo em que o mundo se aproxima do espectador através de um recorte intimista, a fotografia também despersonaliza a realidade ao atestar, de maneira afastada, o ocorrido. “Não se pode possuir a realidade, mas é possível possuir (e ser possuído por) imagens”; e ambas as instâncias são complementares, à medida que se transformam com as mudanças da outra (SONTAG, 1981, p. 157). Esse, talvez, seja o grande triunfo da fotografia: conduzir a

sua interpretação não por conceitos ou objetos, mas através de imagens e cenas que são, também e diferentemente, reais; de certa forma, uma transformação psicológica da visão.

Outro aspecto importante em relação à recepção da fotografia é a relativização do tempo que ela realiza em seus observadores – e sem a qual ela não existiria. Para Barthes (1984, p. 132), “o importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide não sobre o objeto, mas sobre o tempo”. A partir do momento em que são reveladas, as imagens fotográficas são, ao mesmo tempo, passado e presente, momento e eternidade, presença e ausência, e sua relevância e impacto residem não no modo como são expostas, mas com que intensidade são absorvidas. É por isso que, por exemplo, fotografias bastante velhas tornam-se geralmente muito atraentes: reside nelas o poder de exploração da vida passada e a possibilidade de identificação e aplicação no momento atual.

A partir dessa reflexão, surgem outras questões em relação à distribuição e assimilação de fotografias. A versatilidade do objeto-fotografia é, sem dúvida, espantosa: ele pode ser reduzido, ampliado, cortado, retocado, distorcido, comprado, vendido e reproduzido nos mais diversos formatos e situações (SONTAG, 1981, p. 4). Isso contribui para a condição plural da interpretação da fotografia: embora possa trazer o mesmo referente, encarado pelo mesmo fotógrafo, aquela imagem estará inserida num contexto exterior diferente e, por isso, desencadeará reações diferentes em seu leitor. Essa perspectiva, aliada à conjuntura cognitiva e emocional na mente do observador, entrelaça-se com o efeito de *punctum* designado por Barthes (1984): é o detalhe da fotografia que desperta sensações e afeições de maneira arrebatadora no espectador, construindo nele e para ele uma nova verdade.

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

A relação da fotografia com aspectos da memória é intrínseca tanto na teoria quanto em seus usos populares. A possibilidade de documentação parcial dos fatos e a construção de uma História imagética; o uso afetivo e empoderado da fotografia em álbuns de família e situações turísticas; e a análise de suas propriedades indiciais relacionadas a conceitos de consciência e comportamento, por exemplo, são apenas algumas das ocasiões em que se pode estabelecer paralelos entre elas. De acordo com

Kossoy (2002, p. 156), “fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social”.

A fotografia, enquanto objeto bidimensional, não consegue registrar cheiros, cor, temperatura, texturas e outras circunstâncias conjunturais que se acumulam em torno dela. Apesar disso, sua codificação visual é extremamente expressiva e consegue despertar no observador muitas dessas propriedades da memória, que permitem, então, associações e evocações produtivas de outras imagens previamente armazenadas (LEITE, 2005, p. 35). É importante lembrar, contudo, que a fotografia se difere de nossas memórias construídas a partir da visão à medida que representa uma ruptura com a realidade – de certa forma, pode-se considerar a fotografia uma etapa “adicional” aos nossos sentidos no processo de criação de lembranças visuais.

Assim, conforme explica Dubois (1994, p. 314), “uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias”. Elas são um objeto visual equivalente exato da lembrança, e seu exercício de narração, tradução e interpretação é sempre feito inteiramente em pensamento, através das referências já possuídas de outras imagens e outros sentidos humanos. Fala-se, então, de uma fotografia concebida como aparelho psíquico, aberta à elaboração de tantas outras memórias, mais ou menos reais, mais ou menos exploradas. Isso porque, embora uma foto seja uma superfície sem profundidade, ela possui uma densidade fantástica – “uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela” (DUBOIS, 1994, p. 326).

Partindo da ideia da fotografia como máquina de memória, Dubois destaca o jogo de dois elementos principais que garantem a ela suas propriedades: o *loci* e as *images*. O primeiro são as estruturas, receptáculos fixos, vazios e invariantes que permanecem na memória; o segundo são as imagens plenas, transitórias e moldáveis, que preenchem de sentidos os lugares. As imagens, embora impressionantes e ativas, são frequentemente apagadas e substituídas; contudo, seus dispositivos de base são capazes de rearticular ideias e lembranças a cada nova faísca de informação. Esses dois conceitos são peças chaves na compreensão de como se estrutura a memória. Já na aplicação desses conceitos à fotografia, pode-se dizer que os *loci* são os aparelhos de foto: a objetiva, a janela, a película e as bobinas; e que as *images* são as impressões, as inscrições, as revelações que vão e vêm nas superfícies (DUBOIS, 1994, p. 315).

Conforme abordamos anteriormente, a fotografia revelada nada mais é do que o resultado de um processo que, inicialmente, apresentava diversas possibilidades e que

agora pode ser interpretado de inúmeras maneiras. Esse pensamento também pode ser utilizado para definir a relação da fotografia com a memória: dentro de uma mesma imagem, existem incontáveis lembranças plausíveis, que dependem primeiro das intenções do fotógrafo e, posteriormente, da bagagem memorial do observador. Apesar disso, a fotografia constrói memórias à semelhança das ruínas: “acúmulo de camadas históricas, sedimentação, estratificação – todos os tempos da história sobrepostos num mesmo e único lugar, mas sempre sob forma de fragmentos” (DUBOIS, 1994, p. 319).

Enquanto a imagem sempre omite parcelas do que está sendo vivenciado, nossa memória também escolhe aquilo que será ativado ao interagir com determinadas imagens. Dubois (1994, p. 326) ressalta que “sempre haverá [algo] invisível na imagem. Sempre haverá uma espécie de latência no positivo mais afirmado, a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso. Nesse sentido, a foto será sempre assombrada”. Trata-se de um sistema progressivo, sinuoso e seletivo, assim como a nossa própria memória, que cria registros nebulosos para suprir a falta daquilo que não se pode mais presenciar. Para Barthes (1984, p. 136), “não somente a Foto jamais é, em essência, uma lembrança, mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança”. “Por um lado, a realidade: restos, traços parciais, ausências, buracos; por outro, o fantasma: o sonho impossível da manutenção de tudo em seu lugar, integralmente”, comenta Dubois (1994, p. 319).

Ainda sobre esse panorama da fotografia como imagem espectral, Dubois (1994, p. 324) descreve uma comparação interessante entre a fotografia e o aparelho psíquico proposto por Freud. Ele reconhece, em paralelo, três fases na elaboração da imagem fotográfica e da construção de sonhos e memórias:

a do inconsciente (o que seria a imagem de latência propriamente dita da imagem fotográfica; nesse estágio não existe estritamente nada a ver, nem sabe-se o que foi inscrito ali), a do pré-consciente (a imagem está ali, mas “negativa”, semivisível, invertida em seus valores, pouco reconhecível, ainda não revelada, tenebrosa) e a do consciente (a imagem positiva final, luminosa) (DUBOIS, 1994, p. 324).

Apesar das claras semelhanças com os registros biológicos e psíquicos de lembranças, uma das associações mais comuns da fotografia à memória é em relação ao seu caráter histórico. Surgida e popularizada num contexto fortemente industrial e mecanizado, a fotografia encontrou nas transformações de comunicação, democracia e representações de tempo e espaço da época uma maneira de consolidar-se como

verdade. De acordo com André Rouillé (2009, p. 39), “a fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu quando o olho, mesmo o do artista, se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto e complexo, em constante progressão”. Assim, todas as circunstâncias para a criação da fotografia e todos os seus resultados comprovaram-se uma necessidade do período; uma forma de inserção e articulação na nova dinâmica social.

Este contexto de surgimento da fotografia é importantíssimo para que se possa compreender a relação estabelecida entre fotografia e história. Considerada urbana e popular por excelência, ela propôs novos procedimentos pontuais, precisos e impessoais de investigação. Ao mesmo tempo em que foi a favor do povo através da reportagem social, tornou-se também instrumento policial de acusação: uma disputa constante pelo poder, pela posse da verdade.

É nesse contexto que pode-se discutir o conceito de fotografia enquanto história. “Em si, a fotografia não é um documento (aliás, como qualquer outra imagem), mas somente está provida de um valor documental, variável segundo as circunstâncias” (ROUILLÉ, 2009, p. 19). É importante compreender que, enquanto objeto, a fotografia e o aparelho fotográfico são apenas instrumentos, maneiras de se ver. Ela não é representação de algo preexistente, mas sim o resultado de diversos processos estabelecidos por códigos ópticos, técnicos, estéticos e ideológicos de transcrição da realidade empírica (ROUILLÉ, 2009, p. 79). Trata-se do encadeamento de atualizações e eventos: coisa e fotografia são variáveis de uma mesma equação que, em suas próprias singularidades, caracterizam o contato e a consequência entre elas.

Apesar disso, embora não seja absoluto, seu valor documental pode (e deve) ser utilizado dentro de regimes de verdade. Ao utilizar uma fotografia para interpretar o passado, o foco não é apenas resgatar o acontecimento, mas o pensamento que levou àquele registro. É preciso compreender os elos ausentes da imagem, que são estabelecidos através dos símbolos e dos contextos de confecção, utilização e distribuição. Conforme explica Rouillé (2009, p. 62), “o documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção”: não é apenas o caráter icônico que garante à fotografia sua credibilidade documental, mas sim a possibilidade de se construir um discurso histórico a partir de suas representações.

É inesgotável a quantidade de memórias possíveis e verdadeiras dentro de uma fotografia-documento. Enquanto ela conseguir estabelecer uma rede de continuidades e de mediações, enquanto permitir o retorno de imagem à coisa e vice-versa, seu caráter

documental continua válido e resistente. E é por isso que a fotografia pode desempenhar seu papel de memória, de história; afinal, “as reconstruções históricas sempre foram e serão objeto de diferentes versões. A história, assim como a verdade, tem múltiplas facetas e infinitas imagens” (KOSSOY, 2002, p. 147).

Por outro lado, é interessante notar que, com o surgimento das câmeras portáteis, baratas e de fácil manuseio, a popularização foi inevitável: qualquer pessoa poderia fotografar e, assim, registrar momentos importantes ou banais de suas vidas e do ambiente ao redor. Com essa suposta democratização, “a vida dos grupos sociais e dos indivíduos passou a ser registrada muito mais pela imagem do que pelos livros de memórias, cartas ou diários, e a memória individual e familiar passou a ser construída tendo por base o suporte imagético” (VON SIMSON, 2005, p. 20). O relato do passado passou a não depender somente das interações, dos registros verbais ou das próprias lembranças, mas sim a ser construído, primeiramente, a partir de fotografias.

Essa possibilidade de registro de realidades através da fotografia foi, de certa forma, revolucionária, à medida que vence a maleabilidade e a instabilidade da memória humana. Contudo, é também contraditória, já que incita a criação de novas situações, às vezes nunca sequer acontecidas, através do polissemantismo e da subjetividade das imagens. Deve-se considerar também o fator de posse da fotografia, que influencia diretamente na construção narrativa da memória: a versão original é relatada pelo fotógrafo, pelo fotografado, pelo observador ou por todos eles? Segundo Kuhn (2002, tradução nossa), “memórias evocadas por uma foto não simplesmente saltam para fora da imagem, mas são geradas numa rede, num intertexto, de discursos que se deslocam entre passado e presente, espectador e imagem, e entre todos esses contextos culturais e momentos históricos”. Retomamos, aqui, uma problemática semelhante à da fotografia enquanto documento e imaginário – e, de certa forma, a problemática de qualquer suporte para registro memorial.

Com o tempo, possuir um álbum de família tornou-se tarefa comum entre as mais variadas camadas sociais e econômicas, e das mais distintas origens geográficas (LEITE, 2005, p. 35). A fotografia tornou-se instrumento de legitimação desses grupos privados, ao mesmo tempo em que contribuiu para o desenvolvimento de uma ideologia familiar contemporânea através da socialização de lembranças e da identificação de padrões sociais. Embora possuam suas especificidades estéticas e situacionais, os álbuns de família apresentam características em comum que definem a vida familiar e que geram a simpatia tanto de seus membros como de espectadores externos. Assim,

conforme explica Kuhn (2002, tradução nossa), “durante o processo de utilização – produção, seleção, organização e exibição – das fotografias, a família está na verdade num processo de própria formação”.

Grande parte das fotografias pessoais envolve o registro de momentos supostamente importantes na vida de seus personagens, como eventos religiosos, viagens e celebrações em grupo. Nesses casos, a preocupação do registro fotográfico é tão intensa que se torna condição para que aquele “marco” na vida seja atingido, ou seja, para que a lembrança possa efetivamente existir. Além disso, são também uma exaltação do ego, das pretensões e das expectativas dos fotografados, pois representam uma seleção de memórias exclusivamente positivas: fotografias esteticamente ruins são rejeitadas, e acontecimentos negativos são omitidos das imagens e substituídos por momentos de “genuína” felicidade.

Essa dualidade também pode ser percebida nas manifestações afetivas em relação aos personagens das fotografias e em como lhes é atribuída importância através do tempo. Sontag (1981, p. 135) defende que toda fotografia torna-se interessante e emocionante quando bastante velha, e Barthes escreveu seu livro *A Câmara Clara* baseado inteiramente numa antiga fotografia de sua mãe, que acabara de falecer. As fotografias pessoais combinam uma aura de mistério e um caráter de descobrimento que dificilmente conseguiriam ser incitados ou atingidos, concomitantemente, em outro formato memorial. Por isso, exercem uma fascinação em seus espectadores, à medida que combinam o passado engessado ao presente imaginativo.

Apesar disso, essas fotografias também podem revelar propriedades um tanto quanto mórbidas, justamente por tentarem trazer à realidade, de forma tão vívida, algo que nunca poderá ser experienciado novamente pelo espectador. Barthes (1984, p. 86) explica que “quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados, como borboletas”. A posse da fotografia e das histórias que a traduzem tornam-se, então, uma ilusória tentativa de se apropriar da realidade – apenas é possível se apropriar das próprias memórias, de uma existência remota e irreal. Afinal, “o tempo que altera as pessoas não modifica a imagem que guardamos delas (...) pois a memória, ao introduzir o passado no presente, suprime exatamente essa grande dimensão do tempo, de acordo com a qual a vida se realiza” (PROUST, 1927, apud LEITE, 2005, p. 36).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este artigo, não buscou-se oferecer uma perspectiva absoluta sobre a articulação de fotografias e memórias, mas sim de estimular o debate sobre uma multiplicidade de verdades. Kossoy (2002, p. 50) afirma que “toda fotografia representa o testemunho de uma criação”, ao mesmo tempo em que “representará sempre a criação de um testemunho”. Trata-se de uma complementaridade, de uma ambiguidade fundamental para a existência da fotografia: ela não pode existir apenas enquanto espelho, tampouco somente como transformação; mas consolida-se como entrelaçamento dos dois conceitos, ao construir uma realidade indiciária que supera tanto o mundo real quanto a mente do fotógrafo.

Para Sontag (1981, p. 11), a fotografia nivela a significação das verdades: “tirar fotografias é em si mesmo um acontecimento, com direitos cada vez mais líquidos e certos de interferir, invadir ou ignorar tudo que estiver ocorrendo ao redor”. A ideia de poder recuperar a realidade através de signos – mais especificamente, de fotografias – deu lugar à noção de percebê-la, senti-la e conhecê-la limitadamente. Embora não possamos nos apropriar do passado, é somente através das representações que podemos construir um patrimônio memorial e justificá-lo; e, assim, é necessário admitir que “se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é” (POLLAK, 1992, p. 207).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- KOSSOY, B. *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- KUHN, A. *Family secrets: acts of memory and imagination*. Londres: Verso, 2002.

LEITE, M. L. M. 'Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente'. In: SAMAIN, E. (org). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec e Editora Senac, 2005.

PIERCE, C. S. *Semiótica: Estudos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, S. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VON SIMSON, O. R. M. 'Imagem e memória'. In: SAMAIN, E. (org). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec e Editora Senac, 2005.