

Koury. Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e Memória. Dossier "Las razones y las emociones de las imágenes" / Dossier "As razões e as emoções das imagens". *RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 16, n. 47, p. 75-81, Agosto de 2017, ISSN 1676-8965.

DOSSIÊ

www.cchla.ufpb.br/rbse/

Fotografia e memória

Photography and memory

Mauro Guilherme Pinheiro Koury

Resumo: Este ensaio pretende entender o fascínio que a fotografia proporciona enquanto objeto de memória. Vista como duplo do real, a fotografia é apresentada como o real reproduzido. Como uma cópia que tem o poder de apropriar o real referenciado pela definição atemporal de sua ação. Como um passado em revelação para o olhar que a observa, a fotografia parece, então, realizar sua utopia de produtora da memória. **Palavras-chave:** fotografia, memória, emoções, individualidade

Abstract: This essay intends to understand the allure that the photograph provides while of memory. Sight as double of the real, the photograph is presented as the real reproduced. As a copy that has the power to appropriate of the real represented for the fixed definition of its action, this is, as a past in revelation for who it observes. The photograph seems, then, to carry through its utopia of producer of the memory. **Keywords:** photography, memory, emotions, individuality

O consolo da fotografia

Este ensaio tem início com um fragmento de uma canção de Cole Porter, que diz: "*O que farei apenas com uma fotografia para me consolar?*". Este fragmento evoca o sentimento de frustração que a fotografia atenta o observador quando confrontado com a realidade de uma foto. Sentimento de frustração que toma forma na sua ambiguidade de foto: se ela serve como consolo, como presença fixa do outro que se foi ou que não mais existe, de um lado, do outro, ela não é o outro em si, porém. É o seu simulacro (Foucault, 1983).

O consolo da fotografia, em uma espécie de declaração enganosa da vontade, provoca desconsolo no observador. Produz um efeito diferente do que se procurou nela estar indicado: o referente não passa de um passado presente fixado em um instantâneo em suas mãos. É uma realidade passada convidando o observador no presente a perder-se em sua presença de passado, duplo que é do referente perdido enquanto representação e não enquanto referente.

Transformar o real em representação do real é o que parece convidar o instantâneo fotográfico àquele observador que tenta consolo através dele. Parece indicar que é o que lhe resta, já que o referente não mais existe a não ser como representação revelada.

Revelação da representação do referente em um tempo e em um lugar qualquer, a fotografia consola o observador pela substituição da ausência do que se foi pela presença do que foi no passado fixo no presente. Imortalizado, o instantâneo fotográfico vira eterna presença.

Presença de um passado no presente, sempre presente quando requisitada, a fotografia se propõe a responder ao "*o que farei*" do observador através de uma presença

continuada. O passado é o referente. Cada presente é passado em instantes que se esfumam (se não fotografados). A fotografia é a eternização desses presentes passados. É a representação do referente que foi se perdendo nos instantes que pouco a pouco desapareceram, a sua realidade e a sua verdade.

Debruçado sobre a fotografia o observador se encanta. Através dela rememora. Pela e através da fotografia, o presente é corporificado como elos fixos de uma presença vivida. O passado torna-se uma rede de elementos fixos, presentes e ao alcance das mãos, que comprova o vivido e a vida do sujeito que as vê e as possui.

Mais do que do sujeito que registra, a fotografia passa a ser do sujeito que a possui ou que dela participou como referente. Passa a ser o referente eternizado. Seu presente como passado apreendido em instantâneos colecionados, que é o seu legado para o futuro.

O consolo da fotografia é a eternização da vida (ou do vivido) fixados na revelação. É a morte colecionada e transformada em vida real. Daí, talvez, o desconsolo do "apenas" no verso de Porter. Ao procurar compreender a situação de perda que acabara de sofrer, ou que sofrera, o narrador se sente constrangido e lesado pela ausência do que se foi e que a fotografia apenas não basta para consolar.

O momento da canção, porém, não é um momento do cotidiano. Parece ser mais um momento de individuação, onde o sujeito se vê como indivíduo e acima (ou abaixo) das convenções. Horas de ruptura e de necessidades efetivas que as regras parecem não bastar, como em todo momento de reflexão profunda. Nessas horas a fotografia parece não bastar, porque representa, e só simula aquele que foi e que ali não mais está.

Como todo processo de perda, porém, a evocação sistemática da representação como lembrança do referente, termina por reduzir o referente à própria representação que a fotografia fixou (Vernant, 1990). Torna o observador sentimental (Sontag, 1977, p. 79). O passado da relação se torna o passado registrado, apagando arestas, sofrimento, rancores e realçando positivities, cumplicidades e companheirismos (Koury, 2003, 2005, 2010).

Permite ao observador recompor sua relação (imaginária) e refazer sua própria vida. A fotografia volta a consolar pela nostalgia. A realidade a elucidar-se através da manipulação de fotografias queridas, da recordação fotográfica (Koury, 1995, p. 65).

Fotografia como objeto de memória

Este ensaio pretende entender a fascínio que a fotografia proporciona enquanto objeto de memória. Produto técnico da sociedade ocidental serviu como suporte ideológico na busca da representação perfeita do real que o homem vinha perseguindo desde a antiguidade.

A banalização do espaço da experiência pessoal e social, da privatização do indivíduo ao campo da subjetividade na sociedade ocidental moderna se, por um lado, proporcionou a emergência do indivíduo, livre e despojado, para o mercado, por outro lado, permitiu as formas de controle social sobre as individualidades emergentes (Koury, 1998; 1998a).

Presos na subjetividade, zona onde tudo é possível porque não social por excelência (Dumont, 1985), os indivíduos no capitalismo emergiram expostos a uma lógica utilitária que, ao mesmo tempo em que buscava homogeneizar o tempo e o espaço sociais, linearmente definidos, fragmentava o mundo comum, - pensado em Arendt (1974) como espaço da tradição, - em uma polissemia de mundos privados. Mundos privados aqui entendidos, como em Benjamim (1985, p. 198), por espaços de finalização da faculdade de intercambiar experiências.

A fotografia provoca no olhar uma síntese da memória pessoal. Nesse processo, a fotografia encontra um encaixe perfeito. Duplo do real, a fotografia é apresentada como o real reproduzido. Como uma cópia que tem a poder de apropriar o real referenciado pela fixidez intemporal de sua ação. Como passado em revelação para o olhar que observa, a fotografia parece realizar sua utopia de produtora da memória.

Utopia que, é bom aqui frisar, encontra realização na ilusão que provoca de inserção do humano ao moderno, através de uma lógica linear que submete e banaliza trajetórias individuais, ao mesmo tempo em que exclui o indivíduo, enclausurando-o na subjetividade através de momentos fixos registrados e escolhidos de um passado sempre possível de re-significações. A fotografia, assim, caracterizada como lembrança, provoca no olhar que vê uma síntese da memória pessoal.

Significa gestos, atos e sentimentos. Constrói redes de significados precisos que singularizam a rememoração pelo ato emocionado que provoca no observador, e pela cumplicidade que estabelece ou busca estabelecer entre aquele que observa e aquele que a foto representa, referenciado e fixo na ausência presente de um tempo e de um espaço que não mais existem, embora continuem a existir na realidade da foto.

Assim, ao refletir sobre um passado que se foi e que permanece na intemporalidade fria da foto, o fragmento de Porter, - "*o que farei, apenas, com uma foto para me consolar?*", - referencia a própria fotografia como ilusão da manutenção dos momentos queridos eternamente presentes. Cria, ao mesmo tempo, o vazio da fixidez que pode ser tocada, acariciada, observada, mas que permanece como não sendo o objeto do desejo.

Evocada, a foto realiza o anseio de trazer situações e mantê-las sob controle, na imobilidade eterna registrada e apreendida pelo ato fotográfico. O que provoca uma sensação de poder e de posse sobre o outro ou sobre o si mesmo registrado, ao mesmo tempo em que onipotencializa as relações do observador com as imagens reveladas e por ele possuídas.

Esta evocação provoca, deste modo, relações imaginárias. Relações imaginárias estas que remetem a códigos simbólicos de apropriação, como fundamento da permanência. E nessa viagem, o observador exerce um movimento de transfiguração do seu cotidiano ameaçado, pela doce e continuada presença da coleção possuída e manuseada.

Coleção manuseada em momentos de busca de afetos, positivos ou negativos, que recomenda para situações felizes ou não tanto, mas, próximas da felicidade na distância que as fotos aproximam sem, contudo, trazê-las de volta. Como na canção interpretada pela cantora Núbia Lafayette: "[...] *olha meu bem / que triste sorte a minha / na solidão do quarto / eu beijo o teu retrato / e vou dormir sozinho*".

A memória, portanto, é feita de fotografias, afirma Dubois (1984, p. 314-317). É o equivalente exato da lembrança. Desde a antiguidade grega as artes da memória foram concebidas como um procedimento artificial de mnemotecnica, baseado no jogo de duas noções: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*). A fotografia, portanto, é uma das formas modernas que melhor encarna certo prolongamento das artes da memória. É uma máquina da memória, feita de *loci* (a câmera) e de *imagines* (as revelações).

A fotografia, enfim, pode ser concebida, metaforicamente, como um aparelho psíquico, onde se pode trabalhar a questão do inconsciente, isto é, "a questão das inscrições dos traços *mnésicos* e de sua volta eventual e parcial ao sistema da consciência" (Dubois, 1984, p. 317). Entre o olho e a memória, entre a visibilidade e a latência, bate a foto. Em seus maiores desafios, é a própria fotografia que se encontra revelada como um dispositivo psíquico de primeira linha.

Como um jogo de separação e distância, o ato fotográfico revela passagens do imaginário no real. Uma foto é sempre um referente captado em um tempo e em um espaço (distância) diferente e inalcançável pelo sujeito que vê (separação). Ao mesmo

tempo, é uma separação e uma distância presentes à visão e observação em qualquer tempo e lugar que for colocada a disposição ou manipulação.

Esta presentificação da fotografia indica um movimento, no sujeito que a vê, de atualização de suas lembranças e, em um processo de contigüidade, de aprofundamento da fantasmagoria que invade a vida com recortes do passado não de todo visíveis na atualidade da foto. O que permite consolo ou tormento em quem se debruça nas impressões que a foto trás.

Sempre presente e deslocada do sujeito que a observa e autônoma a ele e com vida própria, a fotografia se permite colocar para o observador como os olhos que imprimem o real, o que vale a pena conservar no caos ou na existência multifacetada de um cotidiano. Parece indicar, ao mesmo tempo, o lugar da alucinação dos que não se contentam com a fixidez das lembranças que a foto revela.

O desvaio tem o seu lugar na busca incansável do olhar nas regiões fantásmicas da fotografia. Nos invisíveis que parecem insistir em manterem-se como ausências em estado de latência. O que parece poder causar uma ruptura entre o real e o imaginário, diluindo toda a segurança da identidade do sujeito que observa.

As relações imaginárias entre o real que a foto revela e a realidade vivida pelo sujeito que recorda parecem indicar, na sociedade ocidental, as relações do sujeito consigo mesmo e com a sociedade. São as fotos que credibilizam o passado e as relações sociais estabelecidas pelo observador.

A fotografia como viabilizadora do passado e da identidade do humano se encontra no filme *Blade Runner*, por exemplo, caminhando junto com o desafio limítrofe do ser humano de criar a vida e o humano perfeitos, e as discussões sobre o novo homem na sociedade pós-industrial. Como comprovação de uma origem natural e não artificial de andróides. Como produto, enfim, social. Embora sem querer aprofundar o assunto, é bom lembrar que desde o início deste século as fotografias foram associadas ao registro do cidadão. A presença identitária do sujeito na sociedade se complementava pela fotografia afixada nos documentos que atestavam a sua cidadania. Em última instância, pode-se afirmar que é a fotografia que indica ser o sujeito ele mesmo. Quem já não passou o vexame de provar que a foto de um documento é sua, apesar das diferenças com o hoje, nela impressas?

A fotografia aparece também socialmente como prova de identidade, ou, utilizando o conceito barthesiano como índice (Barthes, 1980, p. 16). Princípio de designação que informa que o referente esteve ali, presente, no momento da fotografia. Que a fotografia é o próprio referente apreendido temporal e espacialmente. Lugar de uma singularidade insubstituível de um referencial único.

A memória é então informada pela fotografia, indicando momentos insubstituíveis que constroem uma vida para si e para os outros. Como uma ausência permanentemente prisioneira de um presente que já aconteceu, como portadora no presente de um registro que já foi a fotografia parece estabelecer as bases necessárias à exclusão do referente, pela sua inclusão fixada nos registros que cada foto revela.

O referente parece ser sempre aquele que não é mais o que na foto se encontra revelado. Parece ser sempre o que foi. Sua nomenclatura será aquela que o passado da foto presentifica, sempre um outro em relação a si próprio no agora da observação.

É aquilo que não mais é o que a foto revela. Sempre o que foi, o que a foto informa em sua fixidez de passado presente, aprisionando os homens e o social nela expresso como um real que não é.

Como um duplo que evoca emoções, mas, emoções dissociadas do presente vivido, pelo presente passado fixo nos registros fotográficos e possíveis de manipulação e banalização pela similitude. A fotografia mistura-se com a história social do capitalismo

e aprofunda os padrões de homogeneidade e standardização propostos, ao abolir fronteiras e acentuar a semelhança como ordenação do mundo real (Jeffrey, 1981).

O processo fotográfico enquanto técnica e ideologia

Arlindo Machado (1884, p. 41) informa com ironia que, no ato fotográfico,

o referente não é quase nunca o objeto de que se busca aproximar, num ato de interrogação e respeito, mas a coisa que se quer apreender a qualquer custo, para fixar, catalogar, arquivar e manter sob controle, ao alcance da mão.

Ele está falando do processo fotográfico enquanto técnica e enquanto ideologia.

A história social da fotografia se mistura com a história social do capitalismo, aperfeiçoando, como técnica, a perpetuação da impressão de realidade. Técnica esta buscada desde a Grécia antiga e aprofundada no Renascimento através da perspectiva *artificialis*, isto é, da perspectiva geométrica que resulta de uma convenção em parte arbitrária, diferindo da perspectiva linear, ou *naturalis*, baseada no modelo ocular através de projeções sobre a retina (Aumont, 1993, p. 42-43). A perspectiva *artificialis*, deste modo, pode ser pensada como um sistema de representação nascido no Renascimento e que significa a emancipação do olhar do Homem relativamente ao sistema de representação religioso. Segundo Panofsky (1973), a constituição da perspectiva *artificialis* abarca, antes de qualquer coisa, um modo de representação onde o sujeito se resume ao cerne da própria representação. Um interior e um exterior da representação pictórica onde habita o espectador são nela e através dela, então, definidos. A fotografia e o cinema são herdeiros deste sistema de representação. O que dá margem à reflexão sobre a potencialidade ideológica nela contida. A ideologia aqui, assim, pode ser pensada e remetida através da mistura entre representação e realidade proporcionada por este sistema. A perspectiva *artificialis*, como técnica de representação imagética e ideologia, logrou identificar a si mesma com o próprio real registrado (Gilardi, 1976). Como controle do referente através de sua fixação em um espaço e em um tempo singular, apropriado e possível de colecionar e intercambiar.

Como posse simbólica sobre o real apreendido e, conseqüentemente, como fundamento deste real, a fotografia altera a inserção do sujeito no mundo. Este passa a vivenciar o mundo pela visibilidade que a apreensão fotográfica permite. Através de relações imaginárias que o situam em uma homogeneidade standardizada do mundo burguês, e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, permitem situá-lo como particular e singular.

As experiências individuais dos sujeitos, que moldam a singularidade de uma existência podem, assim, através da fotografia, ser visibilizadas e comprovadas. Deixam o mundo interior para comprovar-se como socialmente existente, como reprodução objetiva de uma existência como passado. A temporalidade do sujeito na fotografia é uma sobreposição de tempos e espaços registrados, singulares, porém comuns a uma temporalidade social universal. A possibilidade de um mundo imaginário a partir de um mundo real e a posse simbólica sobre o real através do imaginário fixado como prova de existência altera as concepções de tempo e espaço e de homem na sociabilidade burguesa (Koury, 2014). A temporalidade do sujeito na fotografia é, assim, uma sobreposição de tempos e espaços registrados, singulares, porém comuns a uma temporalidade social universal. O mundo burguês, através da fotografia, logra conseguir fundar um padrão de semelhança e objetividade capaz de apreender uma linearidade espaço-temporal que caracteriza a sociedade ocidental. Isso, através da pulverização desta lógica em mundos particulares, com tempos e espaços singulares e sobrepostos. A sociedade ocidental ao conferir o sentido de realidade ao que a fotografia apreende, não faz mais que representar ela própria (Bourdieu, 1978, p.111-113). Esta representação se permite através da

ilusão tautológica de que uma imagem construída de acordo com uma concepção de objetividade é verdadeiramente objetiva. Tempos e espaços capturados passam a dominar o mundo de quem neles se encontram incluídos. Através deste sistema técnico-ideológico, proporcionado pela fotografia, configuram passados, apreendem presentes, informam leituras e futuros.

Evocam e revelam o real. Uma vez que a imagem fotográfica se impõe como entidade objetiva, ela parece deixar de lado a necessidade de uma decodificação, tornando-se natural e universal. Critério de verdade.

A fotografia, assim, ao revelar o real usurpa o referente, afirmando-se como tal. Traço do real impresso, ela age sobre os indivíduos como fenômeno natural, exorcizando o tempo pela fixação do referente. O ato fotográfico, assim, ao incorporar o referente em um lugar e em um tempo imobilizados, parece agir no sentido da imortalidade. Da criação, como afirma Bazin (1958: 12), de “um universo ideal à imagem do real e dotado de um destino temporal autônomo”.

O passado, desta forma, é referenciado pelo seu duplo ideal e perfeito, - livre de tempos e espacialidades, - a fotografia. A imagem fotográfica parece realizar completamente a ilusão ocidental de um referente produzido mecanicamente como duplo, que dá credibilidade e veracidade a este mesmo referente através da usurpação e exclusão.

A fotografia vale, então, pelo que é ou apresenta: duplo perfeito do real, o autonomiza do tempo e do lugar que se desfaz por uma intemporalidade, que reduz o passado a uma sucessão fixa de presentes incorporados. Dribla a morte e a solidão do sujeito que observa pela sensação de onipotência do possuir (recortes fixos de um real comprovadamente e intemporalmente existente, na realidade da foto).

A foto se torna o referente de si mesma. A objetividade fotográfica permite, assim, ao sujeito que a observa, acreditar na existência do objeto representado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço (Bazin, 1958, p. 16) e, ao mesmo tempo, autônomo da mediação humana. Independente do mundo exterior e, em uma extrapolação, quase uma afronta, que dá realidade e sentido a essa exterioridade.

Conclusão

Diante de uma fotografia, diria Barthes (1980), ninguém pode negar que o objeto fotografado esteve lá, comprovando a realidade do fenômeno. A fotografia, porém, não pode apenas ser caracterizada como uma simples imanência do objeto. Inaugura a ilusão de uma realidade a partir dela. A realidade parece passar a existir a partir dela e nela. Neste sentido, transfigura o referente, base da fotografia, na própria fotografia, indicando através dela as configurações ingênuas do olhar que vê e que denega a si mesmo o estatuto de similitude que das fotos provêm, comprovando uma história e uma memória pessoal e social.

Referências

- Arendt, Hannah. *Vies Politiques*. Paris: Gallimard, 1974.
- Aumont, J. *A Imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 1993.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980.
- Bazin, Andre. *Ontologie de l'image photographique. Qu'est ce que le cinéma?*, v.1. Paris: CERF, 1958.
- Benjamin, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221, 1985.

- Bourdieu, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minit, 1978.
- Dubois, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1984.
- Dumont, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- Foucault, Michel. *This is not a pipe*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Gilardi, Aldo. *Storia sociale della fotografia*. Milão: Feltrinelli, 1976.
- Jeffrey, Ian. *Photography: a concise history*. New York: Oxford University Press, 1981.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. Imagens de dor e morte: fotografia e sentimento. In: Mauro Guilherme Pinheiro Koury (coord.). *Antropologia Visual: Trabalhos Apresentados*. João Pessoa: IV Reunião de Antropologia do Norte-Nordeste, p. 58-66, 1995.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. Caixões infantis expostos: o problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia. In: Bela Feldman-Bianco; Míriam Moreira Leite (orgs). *Os desafios da imagem*. Campinas: Papyrus, p. 65-74, 1998a.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. *Imagens & Ciências Sociais*. João Pessoa: Editora Universitária, 1998a.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. *Sociologia da Emoção. O Brasil urbano sob a ótica do luto*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. *Amor e dor. Ensaio em antropologia simbólica*. Recife: Bagaço, 2005.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. *Relações delicadas: ensaios em fotografia e sociedade*. João Pessoa: EdUFPB, 2010.
- Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. *Estilos de Vida e individualidade: escritos em antropologia e sociologia das emoções*. Curitiba: Appris, 2014.
- Machado, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Midlesex: Penguin Books, 1977.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

