

Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção

Images of the past and future: the role of photography between memory and projection

ANA TAÍS MARTINS PORTANOVA BARROS^a

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação. Porto Alegre – RS, Brasil

RESUMO

Este artigo aborda a questão da memória a partir da fotografia e suas possíveis alterações advindas do aumento exponencial da produção e do compartilhamento de imagens. A partir tanto de uma filosofia da fotografia (Barthes, Virilio, Flusser) quanto de uma filosofia da imagem e do imaginário (Belting, Bachelard, Durand, Eliade, Merleau-Ponty), problematiza-se a memória como portadora de passado num contexto de efemeridade do atual e de dissolução da estabilidade de categorias como o tempo e o espaço. Propõe-se a ideia de memória como antecipação mais do que rememoração. Conclui-se que o papel da fotografia, apesar da desmaterialização e destemporalização desta última, mantém-se intacto para a memória antecipatória, que atualiza o passado mítico para atender o desejo pelo devir.

Palavras-chave: Fotografia, memória, imaginário

ABSTRACT

The theme of this article is the issue of memory related to photography and its possible alterations due to an exponential increase in the production and sharing of images. Starting off from both a philosophy of photography (Barthes, Virilio, Flusser) and a philosophy of images and the imaginary (Belting, Bachelard, Durand, Eliade, Merleau-Ponty), we problematize memory as a carrier of the past in a context of ephemerality of the now and dissolution of the stability of categories such as time and space. We propose the idea of memory as anticipation more than recollection. The conclusion is that the part of photography, despite its dematerialization and detemporization, is intact for the anticipatory memory, which updates the mythical past in order to respond to a desire for what is coming.

Keywords: Photography, memory, imaginary

^a Pós-doutora em Filosofia da Imagem pela Université Jean Moulin – Lyon 3. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio de Grande do Sul – Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5203-7575>. E-mail: anataismartins@icloud.com

UTILIZANDO A METODOLOGIA filosófica (que trabalha sobre os paradoxos e contradições do problema, explora sua polissemia, busca a passagem do fenômeno ao ser) e partindo de postulados das teorias da imagem e do imaginário, este artigo discute o papel da fotografia na preservação da memória e na construção do futuro, considerando seu poder de síntese imediata que favorece um resumo interpretativo de fatos e contextos. Serão explorados os jogos contraditórios emprestados à fotografia pela visualidade, ligada que é ao mesmo tempo à ilusão e ao conhecimento: a compreensão e o entendimento se beneficiam de metáforas visuais, mas a imagem, inclusive a fotográfica, é acusada de falsária, senhora do engano. Essa incerteza entre ilusão e testemunho repete-se na relação da fotografia com as temporalidades: o célebre noema barthesiano (*Isso-foi*) indica que fotografia é sobretudo passado, mas sua dependência do presente não é menos verdadeira, já que é no aqui e agora que o sentido se materializa (o significado das imagens muda conforme os contextos espaço-temporais nos quais elas se inserem e a partir dos quais são observadas). A fotografia também não é alheia à prospecção do futuro, pois através da representação visual o mundo adquire o valor de modelo reduzido do universo pela aplicação do princípio de similitude. Assim conservando as aparências, a mesma representação visual que opera na fotografia a um só tempo preserva a memória e dá estrutura ao mundo, posto que antes de tomar corpo nossos constructos, sejam eles materiais ou imateriais, são erguidos na imaginação. Pergunta-se: seria o ativo papel da fotografia na comunicação midiática e também na comunicação interpessoal um indicador seguro da solidez do registro de nossa contemporaneidade e do vigoroso desenho que estaríamos fazendo do nosso futuro? Ora, na mesma medida em que a fotografia se liga ao testemunho, liga-se também a interpretações e a postulados: diferentemente do discurso verbal, analítico, a fotografia não pode operar por argumentação e demonstração e seus pressupostos sintéticos são profundamente ambíguos, o que traz consequências para a memória que é produzida por meio dela, favorecendo o voo da imaginação. Dessa forma, a memória baseada na fotografia estimula o apagamento de um possivelmente falso limiar entre real e imaginário, solicitando nossa atenção crítica sobre a construção que a comunicação midiática e interpessoal está fazendo do passado e seu modo de projetar o futuro. A partir de autores como Hans Belting, Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Roland Barthes e Merleau-Ponty, discutiremos neste artigo alguns dos limites e partes do alcance da fotografia como portadora da memória histórica tanto como reveladora do imaginário da contemporaneidade.

O FOTOGRÁFICO É PRESENTE

A supremacia da visualidade nos processos de comunicação interpessoal mediados tecnologicamente hoje em dia pode ser aferida pela quantidade estratosférica de fotografias compartilhadas diariamente nas redes sociais, mesmo nas que, ao contrário do Instagram por exemplo, não têm na imagem um imperativo para que o usuário publique uma mensagem (Facebook, Twitter, Tumblr, QZone, WeChat, Line, Google+, para citar as mais conhecidas). Só o Facebook tem 2 bilhões de fotografias publicadas diariamente por seus usuários¹. **A atualidade dessas publicações, no entanto, é efêmera, habitando um presente cada vez mais veloz e se tornando passado com grande facilidade.** No senso comum, passado e memória estão estreitamente vinculados; afinal, a memória sempre se constitui em torno de algo que teria acontecido anteriormente. Mas será que a memória construída e preservada pela fotografia é feita de passado? Será que a multiplicação de fotografias partilhadas pode ser lida como uma ampliação da memória coletiva?

Relata-nos Barthes (1984: 49): “Quando William Klein fotografa ‘Primeiro de Maio de 1959’ em Moscou, ensina-me como se vestem os russos [...]”. Ora, ninguém pensaria que o ensinamento de William Klein foi historicamente dado a Barthes, que o Barthes que escrevia em 1980 se transportou para 1959 a fim de colher essa informação ou vice-versa. É no presente de Barthes que a informação apresentada na fotografia feita anteriormente por Klein se transforma em ensinamento. Outro exemplo:

Uma velha casa, um pórtico com sombra, telhas, uma ornamentação árabe envelhecida, um homem sentado de costas para a parede, uma rua deserta, uma árvore mediterrânea (*Alhambra*, de Charles Clifford): essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver *aí*. (Barthes, 1984: 63)

Novamente, é o Barthes contemporâneo dele mesmo que deseja morar na velha casa que a fotografia mostra, e isso é evidenciado até mesmo no tempo verbal utilizado pelo autor para descrever o que sente ao ver essas imagens (a foto o “toca” porque ele “tem” vontade de ali viver). Da mesma forma acontece nesse outro trecho descritivo, os verbos que se referem à cena fotografada no passado são empregados no tempo presente:

Há uma fotografia de Kertész (1921) que representa um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto; ora, o que vejo, por esse “olho que pensa” e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa Central [...]. (Ibid.: 73)

¹ Segundo vídeo da empresa apresentando um novo aplicativo, o Automatic Alternative Text (AAT), que permitiria aos deficientes visuais ter acesso a uma descrição das fotografias. Disponível em: <<https://www.facebook.com/accessibility/videos/1082033931840331/>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

Também:

Eis, em torno de 1913, minha mãe em traje de passeio, gorro, pluma, luvas, tecido delicado que surge nos punhos e na gola, de um “chique” desmentido pela doçura e simplicidade de seu olhar. É a única vez que a vejo assim, apanhada em uma História (dos gostos, das modas, dos tecidos) [...]. (Ibid.: 97)

Eis a mãe de Barthes: fotografada em 1913, ela não está no passado, ela está aqui, ele a vê, assim como nós a vemos *hic et nunc*, tanto quanto o próprio ano de 1913 não está há um século de nós e não estava há seis décadas de Barthes.

Insistimos na presentificação da experiência justamente porque o estudo de Barthes sobre a fotografia é conhecido por ter explicitado o noema *Isso-foi*, ou seja, a sua característica inimitável, incontornável e fundadora seria a referencialidade, seria o fato de alguém em carne e osso ter estado diante do objeto fotografado. De modo imediato, isso inscreve a imagem fotográfica na história e na memória, pois não só a coisa fotografada existiu *no passado*, como também foi testemunhada.

As interpretações em torno do *Isso-foi* barthesiano, embora numerosas, se apoiam quase sempre na estabilidade de algum elemento da imagem, não importa se esse elemento é seu suposto realismo (no sentido de que a cena retratada aconteceu diante da câmera) ou, o que no final das contas vem a ser quase o mesmo, seu caráter indicial, de pegada indelével que a concretude da cena imprime na imagem, ou, ainda, se esse elemento é seu caráter de passado, dada a conjugação nesse tempo do verbo que compõe a expressão. É na conjugação desse tempo passado que reside o “Outro absolute” a que se refere Rancière (2012), falando a respeito do *Isso-foi*; o passado é esse inteiramente outro que jamais tocamos, mas com o qual a fotografia nos provoca. Simultânea a essa experiência, experimentamos a presença paradoxalmente imediata do passado, há identidade em ação, ou seja, o *Isso-foi* é o ingrediente irremediavelmente sedutor que a fotografia carrega, tão mais encantador quanto mais forte é a *coincidentia oppositorum* de um presente tensionado com o passado intangível.

Na mesma pista de um passado inalcançável, Didi-Huberman (2015: 48, grifo do autor) aponta para a impossibilidade de se “[...] interpretar as realidades do passado com as categorias do passado (do *mesmo* passado, entenda-se) [...]”. No entanto, não estamos condenados a só nos lembrar das fotos, como lamenta Sontag (2003), mas é possível lembrar por meio de fotos através da “arqueologia das imagens” (Didi-Huberman, 2000), comparando o que elas nos mostram hoje com o que sabemos que desapareceu, de modo que se configura uma montagem de tempos heterogêneos. A partir daí, no entanto, fica flagrante a dupla ausência

que sustenta a imagem, segundo Didi-Huberman (2010): a crença (vê-se algo além do que se vê) e a tautologia (o que se vê é só isso mesmo). Esse dilema é superável pela imagem dialética (Didi-Huberman, 2010: 172, “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente”.

Na trilha de Rancière e Didi-Huberman, se a multiplicidade temporal pode-se configurar na fotografia, o constante apelo ao presente que ela carrega, aliado à sua dificuldade de se referir ao passado ou ao futuro sem recorrer a um sistema de referências obrigatoriamente conhecido pelo espectador, pode configurar o presente eterno do não-tempo mítico. Observemos essa conhecida imagem (Figura 1) por um instante:



Figura 1 – *Migrant mother*, 1936, de Dorothea Lange

Fonte: Library of Congress FSA/OWI Collection

Não há nenhuma codificação do tempo passado nessa imagem. Tudo o que podemos fazer é mobilizar as informações que *já temos* para imaginar a mulher retratada com seus filhos como uma vítima da Grande Depressão norte-americana. Mesmo que a cena fotografada trouxesse signos temporais mais específicos, não poderíamos considerá-los indicação de um tempo passado. Por exemplo, caso as roupas das pessoas retratadas fizessem referência a uma dada época, sempre haveria a possibilidade de essa referência ser uma encenação da época em causa. Vê-se, então, que há certa incompetência na linguagem da fotografia para representar a temporalidade. A indicação de que há um tempo decorrido

através do movimento borrado é praticamente a única maneira de se falar disso, mas restringe a temporalidade a um deslocamento no espaço.

No entanto, o tempo não depende da linguagem da fotografia para transbordar nela, pois se imiscui tanto na sua própria origem quanto no seu destino, englobados pelo ato fotográfico tal como fertilizado por Dubois (1993): forma e conteúdo da fotografia implicam também suas relações com quem fotografa e com quem vê o fotografado, constituindo-se o fotográfico como imagem-ato.

Nesse sentido, a escolha do assunto retratado pode ser ilustrativa de como o tempo é carregado para dentro da fotografia pela subjetividade do fotógrafo e do espectador. Belting (2012), ao refletir sobre essa questão, compara duas fotografias tiradas com tempos de exposição bastante curtos. Na primeira, *Carrera de coches del Grand Prix* (1912), de Jacques-Henri Lartigue, o curto tempo de exposição faz que mesmo seu assunto estando em alta velocidade pareça congelado; na segunda, *Mujer leyendo en el hospital Beaune* (1928), tirada por André Kertész, o assunto está realmente parado. Mesmo assim, o espectador de cada uma das duas imagens tem uma percepção diferente do tempo: “A duração extremamente longa ou curta do tempo é algo que temos guardado como imagem antes mesmo de relacionarmos uma foto com uma imagem que imediatamente associamos em nossa memória”² (Ibid.: 278).

² No original: “La duración extremadamente larga o extremadamente breve del tiempo es algo que tenemos almacenado como imagen ya antes de que relacionemos una foto con una imagen que inmediatamente asociamos en nuestra memoria”. Esta e demais traduções são da autora.

Assim, não é nos limites da linguagem propriamente fotográfica que se deve procurar alusão ao passado porque ela só conseguirá falar dele através de algum signo, portanto, dependente de uma decodificação que já não pertence mais nem à foto nem ao passado, e sim ao presente, à experiência da observação presente da imagem. Mesmo a imagem-ato ainda se constitui no aqui-agora, posto que, como afirma Merleau-Ponty (1999: 556, grifos do autor), todos os tempos são “[...] presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos [e] a série de relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é o resultado de sua *passagem* que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender”. O próprio Barthes (1984: 98) traduz isso ao afirmar: “A História é histórica: ela só se constitui se a olhamos, e para olhá-la é preciso estar excluído dela”. Para existir, mais do que um referente em frente à câmera, a fotografia exige um observador diante de si, observador esse que só poderá estar vivendo no seu momento presente. A memória é, então, não transporte do ser para o passado, mas constructo vivido no hoje.

Se é verdade que fotografia é sempre memória porque sua condição de existência exige que ela se apresente depois de aquilo que ela representa ter acabado, também é verdade que a experiência do fotográfico só pode acontecer no presente do ser – e então memória nunca está no passado porque sempre está em processo. O passado e a memória não se conservam; constroem-se. É, assim,

surpreendente que ainda se coloque sobre a fotografia a responsabilidade da preservação da memória. É de se notar que a ubiquidade temporal da fotografia não se restringe ao passado presentificado (ou a um presente reconhecido na ancestralidade), estende-se também ao futuro. Embora a fotografia possa ter um importante papel na conservação de certas informações que acabarão por integrar a memória, essa mesma memória é, talvez, tão devedora da imaginação produtora, aquela que cria mundos, quanto da imaginação reprodutora, aquela que reapresenta os dados da percepção. A imaginação produtora trabalha em prol de um devir porque o desejo só se define em função do que ainda não é. O que se acredita ter visto no mundo e o que se deseja ver no mundo estão em simbiose na fotografia a tal ponto que se poderia falar de uma projeção do passado tanto quanto de uma memória do futuro.



Figura 2 – Granada, Torre del Vino, 1858, de Charles Clifford

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/493707177883054730/>

“É aí que eu quero viver”, diz Barthes ao ver a fotografia anterior (Figura 2). É como se ele reconhecesse na cena o que já tinha um dia imaginado. Afinal de contas, a fotografia está no nosso mundo, não no mundo em que o clique foi feito.

Malraux (2000: 231) percebe na experiência das artes no museu uma metamorfose que “[...] muda de forma banal e inexorável todo o presente em passado”. Trinta e sete anos mais tarde, em 1988, Virilio (2002: 88) aponta no mesmo sentido, referindo-se à fotografia: “[...] como aceitar o princípio da persistência retiniana sem aceitar ao mesmo tempo o papel da memória na percepção imediata?” Ora, se o passado muda a percepção do presente, o revés

disso também ocorre, especialmente na fotografia; talvez lhe seja próprio mudar o passado em presente/futuro. O futuro exigido pelo desejo de *vir a ser* que pode ser catalisado na experiência do fotográfico se beneficia do poder que tem a fotografia de criar microuniversos. Esse poder advém da própria visualidade da fotografia, sendo a visualidade privilegiada na passagem do devaneio à representação, como Bachelard (2008: 25) afirma:

[...] a representação completa [do Mundo] encontra sua primeira e mais profunda raiz na representação visual. [...] É então que perceberemos de fato o Mundo como universo, como modelo reduzido, miniatura, ou melhor, como modelo redutível pela aplicação tácita do princípio da similitude.

A obra de Bachelard sobre a imaginação material (1990, 1998, 2001a, 2001b) já mostrou o quanto a reversibilidade é condição da imaginação criadora, possibilitando a comutação entre pares de imagens e metáforas como a água e a cabeleira, o vinho e o sangue. A isomorfia que permite a reversibilidade entre imagens e metáforas, segundo Wunenburger (2012), é um princípio semântico da filosofia da imaginação bachelardiana segundo o qual a imaginação desconhece os limites impostos pelas conversões lógicas. Esse princípio semântico faz que o pequeno se torne grande por uma simples mudança de escala. O microuniverso representado na fotografia, mobilizador de um desejo, transforma-se em macrouniverso que, se não for materializado, será no mínimo sonhado. O passado, assim, na experiência do fotográfico não se restringe à informação construtora de memória; ele mobiliza sentidos de presente e futuro. Num só gesto, o olhar do presente sobre o passado cria o desejo por determinado futuro e, indiscernível disso, o presente desejo de futuro guia o olhar sobre o passado.

Isso é possível porque o passado que sustenta/é sustentado por nossos desejos não é histórico, mas sim mítico. Esse desejo de futuro se embasa, então, não numa história cronológica, localizável por meio de documentos, e sim num tempo mítico, sendo o mito entendido aqui, de modo muito amplo, como narrativa exemplar criada pelo desejo de outra história. Complicador é o fato de que nem sempre esse desejo de outra história é claro à consciência – na maioria das vezes, não é. Por isso, as fotos de guerra não são capazes de parar a guerra, como constata Sontag (2004). A autora sublinha a retórica dessas imagens que “[...] reiteram. Simplificam. Agitam. Criam a ilusão de consenso” (Sontag, 2003: posição 35). Essa retórica é, sim, da ordem de um discurso construído, mas sua eficácia circulacional não se explica apenas pelo êxito de ideologias em formatar uma narrativa consensual. O que tributamos como inépcia da fotografia na promoção de mudanças em direção a um mundo mais justo e

menos violento é a resultante de um jogo complexo entre coerções da história e pulsões antropológicas, coerções essas das quais os discursos circulantes na esfera pública participam. Eles se efetivam por reforço, entrando em consonância com as pulsões, ou por reatividade, entrando em choque com impulsos enraizados no inconsciente da própria espécie, como advoga Durand (2011), ou no inconsciente coletivo, como prefere Jung (2007). No caso específico das guerras, talvez pudéssemos evocar Freud (1983) e seu postulado sobre a irrefreável pulsão humana à destruição, só tornada controlável pelo processo civilizatório, mas que está sempre pronta a irromper. Escolhas coletivas que se não culpabilizam ninguém, como disse Balzac (1981), também não nos absolvem, porque resultam em uma disputa de forças míticas. A opção por não participar dela é tão irrealizável quanto a possibilidade de controlar seu resultado.

Durand (1996), já na década de 1960, apontava a atividade de no mínimo dois mitos, um decadente e outro ascendente, dinamizando a sociedade, distribuindo papéis aceitos e marginalizados, informando regras e regulando desvios. É preciso inverter a perspectiva usualmente adotada pelo homem esclarecido e enxergar o mito como parasitado pela história para ser possível compreender como cada contexto localizável cronologicamente é remissível ao perfeito início dos tempos. Como diz Eliade (1994: 122), “a verdadeira *anamnesis* historiográfica também desemboca num Tempo primordial” porque é nesse início mítico que estão os modelos de todos os ritos e atividades humanas significativas. O conhecimento dos mitos vai além do entendimento sobre “[...] como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem” (Ibid.: 18). Colocada entre as ferramentas míticas das quais dispomos, compreende-se a força de transformação da fotografia.

MEMÓRIA ANTECIPATÓRIA

Para Sontag (2003: posição 892), memória coletiva não existe, porque ela não é uma lembrança, mas uma convenção: “[...] isto é importante, esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente”. Essa memória coletiva, ainda que sob o jugo das convenções sociais, é também histórica, partilhada pelo *consciente* coletivo. Em que pese o caráter coercitivo dessa construção, ele é insuficiente para impedir que a memória pessoal, constituída pelas histórias de cada um, se imiscua nessa memória histórica e transforme o modo de ver e de se ver. Esse ponto em que a produção coletiva da memória através das fotografias se cruza com a memória pessoal foi destacado por Spence (1976), que o indicou como a ruptura que faz que nunca mais nos enxerguemos da mesma forma que antes. O tempo, como disse Proust (1998),

pode alterar as pessoas, mas não a imagem que guardamos delas. No caso da fotografia, a estabilidade não se deve à imobilização de um passado sobre a cena capturada, e sim à projeção da imagem que se sente como estável na memória sobre a imagem fotográfica observada, de modo que uma se encaixe na outra. Faz sentido aqui a máxima bachelardiana de que a memória e a imaginação não admitem dissociações (Bachelard, 1993), e se por algum motivo ambas colidirem, a imaginação será a vencedora porque, como afirma Durand (2011), o imaginário é insensível ao desmentido racional. Ao exigir coincidência da imagem material com a imagem mental, o imaginário utiliza a fotografia como um cadinho em que no tempo presente se fundem alquimicamente lembranças (passado) e desejos (futuro); sua resultante, embora conhecida como memória, seria mais precisamente chamada de memória antecipatória.

A propriedade antecipatória da memória parece se agudizar com a fotografia digital e sua potencialização como meio de comunicação e expressão. O compartilhamento frequente de fotografias, pessoais ou não, é indicador de uma permanente reconstrução de si e do mundo. Dijck (2008) afirma que tirar fotografias pode ser mais uma ferramenta individual, comunicação de formação de identidade do que um modo de conservar a herança pictórica da família. A autora se refere de modo mais preciso às manipulações fotográficas que buscam modificar a fotografia de modo que ela traduza a imagem mental de si que o indivíduo tem ou deseja transmitir, mas é possível afirmar que, mesmo nos casos em que não há manipulação, a revisão dos desejos está presente, já que o impulso do compartilhamento só ocorrerá se algo na imagem em causa estiver provocando alguma perturbação – positiva ou negativa. Se essas imagens, manipuladas ou não, vão traduzir com fidelidade a realidade de hoje para nossos pósteros é uma questão menor: assim como o espelho, a fotografia não duplica o mundo, mas inverte-o e deforma-o. Sobre esse aspecto, talvez se devesse investir num conceito de memória que se abra para o fato de que a memória é, afinal, a *nossa* história mais do que a história dos que são supostamente objeto dessa memória. O imaginário coletivo guia a construção da memória na direção de seus desejos, por isso a noção de memória antecipatória se torna operacional ao pensarmos na fotografia sob o prisma de uma teoria do imaginário.

Reter certos traços, ampliando-os, e esquecer outros, apagando-os, é procedimento corriqueiro da memória que, quando intermediada por fotografias, se fortalece. A primeira exigência do gesto fotográfico é eliminar os contextos da cena fotografada. Ora, quando se faz isso, os detalhes que restam são intensificados, trabalhando em prol da sua conservação, mas sobretudo em prol dos desejos de expressão do sujeito que vai eleger essa fotografia como representativa de algo que se quer comunicar. Diz Belting (2011: 9):

As imagens utilizam-se como janelas para a realidade. Mas, visto que o nosso conceito de realidade se altera constantemente, também a nossa reivindicação de imagens se modifica. Semelhante exigência implica que desejamos crer nas imagens, embora tenhamos de justificar nossa fé.

De outro modo, o senso comum faz a mesma acusação contra as publicações das redes sociais, que seriam manipuladas para corresponderem não só a imagens idealizadas e inatingíveis das pessoas, mas também a fatos que vêm compondo nossa história; acusações que, olhando-se a fotografia como uma memória antecipatória, são injustas. Nelas, passado e futuro não se separam, constituindo aquele eterno presente em que o mundo que é e o mundo com o qual se sonha estão misturados.

A contestação de imagens idealizadas é pertinente, sim, mas não mais do que as imagens contestadas, ou seja, indica igualmente o esforço coletivo da memória antecipatória pela negação da validade de certos aspectos e a afirmação de outros, conduzindo a uma “luta de verdades” (Santos, 1989: 95) que, afinal, constrói o futuro até porque “a verdade não é [...] uma característica fixa, inerente a uma dada ideia. A verdade acontece a uma dada ideia na medida em que esta contribui para fazer os acontecimentos por ela antecipados” (Ibid.: 49). Assim, a validade da idealização que conduziu à modificação da aparência do corpo de alguém ou que descontextualizou uma cena política participa, ela também, de um imaginário, só que empenhado numa outra idealização. Por isso, não é justa a afirmação de Belting (2011) de que, em vez de medirmos a imagem com base na semelhança que ela tem com o mundo, passamos agora a medir o mundo com base na semelhança que ele tem com a imagem. Se o mundo jamais foi matriz para as imagens, por que elas agora serão matrizes para o mundo? Há mais variáveis em jogo do que a cópia e o original. A tão impropriamente chamada “realidade” não se assimila nem a um nem a outro desses polos, constituindo-se numa dinâmica entre as diversas versões possíveis situadas entre, esses sim, idealizados e inatingíveis extremos.

A manipulação da imagem fotográfica atende anseios coletivos que nascem da alteração da própria vivência do tempo diante da velocidade das novas experiências, incluída a do fotográfico: um tempo que se sente cada vez mais como *se fazendo*, se constituindo, um tempo em que o gesto da fotografia permite transmutar o presente em futuro, como acontece na passagem da visão à visualização apontada na experiência turística já nos anos 1980 por Vilém Flusser (1985) ao ponderar que fotografar os lugares percorridos é um imperativo maior do que contemplá-los, absorver seu clima, sentir-se presente nele. Deixa-se para conhecê-los depois de se ter voltado para casa, olhando-se suas fotografias.

Virilio (2002) acusa, muito além da negligência da experiência, a padronização que o olhar sofre pela imposição do ponto de vista objetivo. O ciclope, figura mitológica que poderia ser o emblema da fotografia, não nos assombra mais, talvez, por estar perdendo seus atributos. Seu único olho, que mitologicamente se traduz no raio, continua profundamente operacional na fotografia, essa iluminadora de cenas, detalhes, focalizadora do que se deseja ressaltar. No entanto, parece que a intensidade de sua luz tem-se degradado em função do aumento de sua rapidez que, cada vez mais, determina a experiência do fotográfico.

Luz e velocidade normalmente se apresentam associadas de modo cooperativo, mas nos arriscamos a dizer que essa cooperação se transmuta em contradição na fotografia superabundante e rápida, seja na produção, seja no consumo de fotografias – processos, que são imbricados na comunicação digital. A luz associada à velocidade decompõe de modo no mínimo interessante a ideia de abdução que exprime a experiência da compreensão através da fotografia: seu caráter sintético proporciona uma leitura sincrônica, em que o sentido é revelado de uma só vez. No entanto, a velocidade que se imprimiu também no acesso às fotografias, que literalmente rola em nossas telas, empurradas por nossos dedos ansiosos, impede que a abdução se faça, que o clarão do sentido aconteça. A velocidade imposta à experiência do olhar transmuta-o em simples visualização, insuficiente até mesmo para um meio sintético como a imagem. **Pode-se lamentar a falta de atenção concentrada dessa experiência, mas não se deve esquecer que olhar sem ver é uma estratégia de sobrevivência nesse meio de superabundância informativa.**

A experiência contemporânea do fotográfico está inserida em um ritmo que foi subitamente acelerado com a massificação da comunicação digital. O olho único do ciclope que é a câmera fotográfica se multiplicou e seu foco se dispersou. Não temos mais um ponto de vista sobre o qual deixar recair a concentração do nosso olhar, e sim inúmeros pontos de vista que, para serem apropriados, exigem um olhar que vagueia por toda parte sem se deter em nenhuma. Há, então, uma desespacialização da experiência do fotográfico por duas vias: a da permanente mobilidade do olhar, que se constitui mais em visualização do que em visão, e a da própria desmaterialização da fotografia que, embora não prescindia ainda de um suporte em grande medida denso (as telas), não possui matéria, portanto, nem massa, nem volume.³

Desmaterializada e desespacializada, à fotografia parece só restar a experiência do tempo. Essa experiência, na velocidade da passagem, se caracteriza pela ansiedade do devir, convocando a fotografia a se solidarizar com a projeção dos desejos individuais e coletivos. É assim que a experiência do fotográfico, tornada quase insuportavelmente veloz, tem na manipulação da imagem uma

³ A exemplo dos outros tipos de dados do mundo digital, a fotografia possui medidas, mas não matéria, portanto, não possui massa, nem volume. A informação digital se apresenta como presença ou ausência de carga elétrica através do código binário, o bit (*binary digit*). O bit pode assumir apenas dois valores (0 ou 1), indicando corte ou passagem de energia. Fisicamente, o valor de um bit é armazenado como uma carga elétrica, mas ele pode ser representado por outros meios, por exemplo, através da luz (casos das fibras ópticas) ou das ondas eletromagnéticas (caso do wireless). (Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Bit>>. Acesso em: 15 abr. 2016). A fotografia é um tipo de imagem que apresenta uma correspondência bit a bit entre os pontos da imagem rastreada e os pontos da imagem reproduzida na tela do usuário. Essa imagem, então, é um conjunto finito de pontos definidos por valores numéricos, formando uma malha de pontos, onde cada ponto é um pixel, considerado o menor componente da imagem digital. Um pixel é composto por três cores: verde, vermelho e azul. (Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pixel>>. Acesso em: 14 abr. 2016). A proporção relativa dessas cores é representada numericamente, de modo que quanto mais bits de informação por pixel, mais cores disponíveis haverá e mais precisa será a representação das cores.

aliada à construção do futuro: o lapso de tempo entre ver, rejeitar o que se vê, reconstruir até que se atinja a projeção idealizada (e, quem sabe, esquecê-la em seguida) é cada vez mais curto. Talvez seja caso de perguntar, com Virilio, se após a desabsolutização do espaço (por sua desmaterialização) a fotografia vai prescindir também da luz, tradução absoluta da velocidade. Em outras palavras, será a fotografia capaz de aniquilar o tempo e tudo o que lhe tributamos – como a memória? Se compreendermos memória como algo lembrado a partir do passado, a resposta é sim. Flusser (2008) mostra como, em movimentos de vai e vem, numa progressão que regride um pouco para melhor avançar à próxima etapa, o homem abstrai do espaço primeiro o tempo (domínio da mão), depois a profundidade (domínio da visão, criação de imagens tradicionais), em seguida a largura (domínio do dedo, criação da escrita) e finalmente o comprimento (domínio da ponta do dedo, digitalização generalizada), de modo que não se tem mais dimensão nenhuma.⁴ As imagens hoje são construídas por nada mais do que pontos, precipitando-nos “[...] da unidimensionalidade para o abismo da zero-dimensionalidade, [implicando uma pós-história] sucessora da história e da escrita” (Ibid.: 15). **A dificuldade do retorno para o concreto a que o absurdo da abstração nos levou decretar ao fim definitivo da memória. No entanto, não só o espaço material ainda vive na nossa carne como também a sua experiência se dá, senão no tempo, *num* tempo: o tempo mítico.**

⁴ O processo de abstração crescente denunciado por Flusser (2008: 15) se inicia com a manipulação de volumes, fazendo que o homem abstraia o tempo do concreto, transformando o mundo em circunstância. O segundo degrau da abstração seria ocupado pela visão, que abstrai a profundidade da circunstância. O terceiro gesto abstrator é a conceituação, capaz de retirar a largura da superfície. Finalmente, o quarto gesto abstrator é o cálculo computadorizado, que abstrai o comprimento da linha: não se tem então mais do que pontos, a dimensão aqui é nula.

DESMATERIALIZAÇÃO E REMATERIALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA

A fotografia como tudo o mais que possa ser objeto do olhar só chega a ser vista porque algo em nós a acolhe, como muito bem destacou Merleau-Ponty: “Eu teria muita dificuldade de dizer *onde* está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo” (Merleau-Ponty, 2004: 18, grifo no original). O que torna possível ver *segundo* o objeto ou *com* o objeto mais do que ver o objeto é um fenômeno caracterizado por Merleau-Ponty como *precessão*, explicada por Carbone (2011: 121) como descrevendo “[...] uma temporalidade muito particular, que se caracteriza pelo movimento de antecedência dos termos implicados”⁵. Disso resulta um jogo infinito no qual o que é vem antes do que *se vê*; mas o que *faz ver* vem antes do que é e, então, também antes do que *se vê*, ou seja, jamais chegaremos a um passado histórico. Como ressalta Carbone (2011: 124, grifos do autor), “[...] ela [a precessão] só pode nos enviar a *um passado que jamais foi presente*, ou seja, a um passado que pertence a um tempo mítico”⁶. **A visão, assim, colabora com o imaginário, reciprocamente o imaginário enquadra a visão.**

⁵ No original: “[...] une temporalité très particulière, qui se caractérise par le mouvement d’antécédence des termes impliqués”.

⁶ No original: “Bien plutôt, elle ne peut nous reporter qu’à *un passé qui n’a jamais été présent*, à savoir un passé qui appartient à un temps mythique”.

É sabido que para Merleau-Ponty todo o conhecimento de mundo passa pela percepção, uma percepção que se situa menos nos nossos dispositivos sensoriais do que no nosso ser inteiro; menos no corpo do que na *carne*. Por *carne*, Merleau-Ponty designa uma indissociabilidade entre sensível e inteligível, real e imaginário. Essa indissociabilidade é que exige a precessão recíproca e que torna a imagem visível não um segundo, “[...] um duplo enfraquecido [...] de uma outra *coisa*” (Merleau-Ponty, 2004: 18, grifo do autor). Analogamente ao que o autor francês diz sobre a pintura, o que se olha não está *na* fotografia, há solidariedade e mesmo indiscernibilidade entre o corpo que vê e a imagem que é vista, e ainda assim é possível entrar em acordo sobre essa subjetividade:

Qualidade, luz, cor, profundidade estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. Esse equivalente interno, essa fórmula carnal de sua presença que as coisas suscitam em mim, por que não suscitariam por sua vez um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontrará os motivos que sustentam sua inspeção do mundo? (Ibid.: 18)

O acordo é possível porque habitamos o mesmo espaço que os outros seres imaginantes, um corpo que no final das contas é a base da imaginação material. Pouco importa então se a fotografia está hoje desespacializada e se a imposição da celeridade da luz vai aniquilá-la na sua temporalidade; a matéria que conta não é a que sustenta a fotografia, o tempo que faz diferença escapa da historicidade pura. A memória *através* da e *com* a fotografia persiste.

A lógica da memória antecipatória, regida pela imaginação simbólica, não acompanha a lógica da física. A ciência desmontou o absolutismo da matéria, trocando-o pelo absolutismo da luz e talvez fosse mais racional escolher o tempo – estável e ubíquo – para abrigar o que se não deseja esquecer, mas a natureza humana, fincada numa carne desejante, elege o espaço para pousar sua memória:

[...] o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. [...] É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. [...] As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (Bachelard, 1993: 28-29)

A memória só faz sentido se for portadora de futuro, se nos permitir sonhar com o que ainda não está dado. Transcendida a questão da fotografia como uma realidade outra, é na carne do próprio sonhador que a imagem fotográfica

vem se inscrever. A ausência de documentos fotográficos confiáveis é lamentada pelo senso comum, mas só continuará a sê-lo por nossos pósteros caso continuemos a alimentar os dualismos cuja ultrapassagem tem sido solicitada pela prova da experiência – inclusive da experiência tecnológica: sujeito/objeto, real/imaginário, razão/sensibilidade etc. Por mais que a tecnologia aniquile espaço e tempo, será ainda enquanto sonho humano que ela vai se produzir. É aqui que a memória antecipatória, produzida pela imaginação, sustentada no onirismo, vai ser realizada na fotografia. A memória, portanto, não se extinguirá, e sim coexistirá com o sonho, pois não é possível sonhar sem lembrar. É uma memória na sua potência máxima, não simplesmente evocadora de uma história, mas também capaz de movimentar o futuro. Assim, a fotografia se faz memória do que aconteceu imemorialmente, alguém e além do tempo: memória do mito. ■

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- _____. *Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- BALZAC, H. de. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELTING, H. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.
- _____. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2012.
- CARBONE, M. *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris: Vrin, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIJCK, J. van. Digital photography: communication, identity, memory. *Visual Communication*, Thousand Oaks, v. 7, n. 1, p. 57-76, Febr. 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.1177/1470357207084865>

- DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.
- DURAND, G. *Introduction à la mythodologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- _____. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 2011.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obra Completa*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PROUST, M. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1998.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SANTOS, B. de S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. E-book.
- _____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SPENCE, J. The politics of photography. *British Journal of Photography*, Londres, p. 172-213, Aug. 1976.
- VIRILIO, P. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- WUNENBURGER, J.-J. *Gaston Bachelard, poétique des images*. Paris: Mimesis, 2012.

Artigo recebido em 24 de julho de 2016 e aprovado em 22 de fevereiro de 2017.