

A imagem familiar: memória, tempo e fotografia¹

The familiar image: memory, time, photography

Júlia Capovilla Luz Ramos

Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Av. Unisinos, 950, Cristo Rei, 93022-000,
São Leopoldo, RS, Brasil. jcapovilla8@hotmail.com

Resumo. O texto apresenta as reflexões de Joan Fontcuberta (2010), Roland Barthes (1984), Siegfried Kracauer (2008), Eugenio Bucci (2008) e Mário Quintana (1983) sobre determinadas fotografias de família, ajudando a tencionar as relações entre tempo e espaço, vida e morte, e entre permanência e impermanência das imagens. O objetivo é entender como os processos de memória desencadeados por tais fotografias apontam para a mesma direção: a de que as imagens não congelam o tempo, mas o carregam em um fluxo orientado tanto para um passado quanto para o futuro.

Palavras-chave: fotografia, memória, tempo.

Abstract. This text presents the thinking of personalities such as Joan Fontcuberta (2010), Roland Barthes (1984), Siegfried Kracauer (2008), Eugenio Bucci (2008) and Mario Quintana (1983) on certain photos of families, helping to intend the relationship between time and space, life and death, and permanence and impermanence of images. The purpose is to understand how memory processes triggered by such photographs lead to the same direction: that it does not freeze time, but carries a flow oriented to both past and future.

Keywords: photography, memory, time.

Toda a fotografia carrega consigo a potência da memória. Não somente porque, em sua essência, ela registra algo que “tão logo irrompe, já passou” (Lisovsky, 2005), forçando os sujeitos a se lembrarem de acontecimentos tanto longínquos quanto recentes, mas, sobretudo, porque “ainda que não dure nada, dura o suficiente para atrair e abrigar um salto em direção ao passado”, ao mesmo tempo em que precisa ser “reencontrada no futuro, quando então participará da *eternidade*” (Lisovsky, 2005). Cada imagem abriga, portanto, uma semente temporal orientada para frente e para trás, o que, de alguma forma, resulta na geração de novas memórias, novas conexões nunca antes feitas, assim como provoca o apagamen-

to de outras tantas. Toda imagem tem uma vocação para a perpetuação e para a perenidade. Essa “luta” travada pela memória revela que ela é um exercício sempre fragmentado e não linear, deixando transparecer a fragilidade da crença que depositamos em nossas lembranças. Nesse sentido, as fotografias seriam o ponto de partida de uma viagem para o interior da nossa *psique* (que são, em alguma instância, nossa própria caixa de relíquias). Não por acaso, Philippe Dubois (2012) recorre à Frances Yates² e a Sigmund Freud para falar das “artes da memória” e afirmar que, para ele, a fotografia seria, por excelência, a forma moderna mais bem acabada de fixar e reproduzir lembranças. “A memória é uma atividade psíquica

¹ Artigo originalmente apresentado no evento V ENEIMAGEM, realizado na Universidade Estadual de Londrina-PR de 19 a 25 de maio de 2015.

² Frances Yates (28/11/1899 a 29/09/1981) foi historiadora e pesquisadora britânica do *Warburg Institut*, da Universidade de Londres. É autora do livro “A arte da memória” (Editora Unicamp, 2008. Original 1966).

ca que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno. [...] Fotografia: uma máquina de memória [...], uma *mnemotecnica mental*" (Dubois, 2012, p. 316-317).

Apesar de um tanto tecnicista, as afirmações de Dubois encontram ressonância no pensamento atual sobre a fotografia. Para Daniel Blaufuks (2014, p. 13), "uma fotografia é um espelho com memória". Já Fontcuberta (2005) conta que, desde que foi apresentada ao público pela primeira vez, em 1839, com a exibição do daguerreótipo, a imagem técnica passou a incidir na percepção e na memória. Se, por um lado, a imagem técnica era capaz de revelar aquilo que escapava ao olhar humano, por outro, permitia preservar as informações visuais ao longo do tempo. "La bifurcación de estas dos categorías inauguraba una dialéctica entre documentación y experimentación, pero también entre memoria y desmemoria" (Fontcuberta, 2005, p. 64).

Porém, não é de qualquer fotografia que estamos falando, embora tal qual às outras imagens, ela não escape do destino traçado anteriormente. Nossa ênfase recai sobre os retratos familiares. Todo álbum de família guarda camadas do ontem e do hoje revisitados. São fotos que vão adquirindo sentidos completamente distintos daqueles quando foram realizadas. Na medida em que cada indivíduo lança seu olhar sobre elas, estabelece-se uma relação íntima que altera a percepção temporal e afetiva, tal qual um acontecimento, que irrompe no tempo e afeta os sujeitos de forma particular. A fotografia familiar seria, portanto, capaz de mesclar fato e lembrança, transparência e opacidade, realidade e ficção, vida e morte.

Por usarem a fotografia familiar como disparadoras das próprias memórias afetivas em textos publicados em livros, foi possível reunirmos em um mesmo grupo de análise algumas personalidades notórias e tão distintas entre si, como o arquiteto e jornalista alemão Siegfried Kracauer (1889-1969); o jornalista brasileiro Eugênio Bucci (1958); o semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980), o crítico de fotografia espanhol Joan Fontcuberta (1955) e o poeta gaúcho Mario Quintana (1906-1994). Por meio das imagens de seus entes queridos, tais personalidades objetivaram desvendar o potencial de historicidade dessas fotografias a partir da memória que elas despertavam, entendendo que tais fotos, se não lhes mudaram o curso da vida, permitiram-lhes pensar outros sentidos. Acreditamos que a força de

cada uma das imagens por eles escolhidas está juntamente na temporalidade estendida que convoca um passado e anuncia o futuro a partir do presente da enunciação, por meio de ligações que não se encontram somente nos retratos em si, mas nas reflexões/transformações que provocaram, conforme veremos.

Vida e morte na fotografia

Bourdieu (2003, p. 69) considerava o álbum de família como um "monumento funerário fielmente visitado". Lissovsky (2014, p. 192) chamou a fotografia de "uma versão microscópica do Juízo Final". Kossoy (2005, p. 43) acredita que há nas fotografias uma "ilusão de presença", já que, de um modo geral, elas "sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou". David Santos (2014), ao refletir sobre a obra do fotógrafo português Daniel Blaufuks, recorre a Heidegger (*in* Santos, 2014, p. 33) para afirmar que somos todos, em última instância, "seres para a morte". Assim como esses autores, acreditamos que o sentido dessa tomada de conscientização sobre a finitude da existência possui uma ligação direta com o fenômeno fotográfico, assim como com a capacidade mnemônica de engendrar ligações que podem ser extremamente sutis, porém sólidas, entre o passado e o presente.

Norval Baitello Júnior (2012, p. 99) convoca o pensamento de Régis Debray ao dizer que "os romanos de posses tinham o hábito de fazer máscaras de seus mortos para se recordarem de suas fisionomias", as quais batizaram de *imago*. "Era, portanto, o retrato da pessoa morta". E foi justamente dessa palavra de origem latina que surgiu o nome *imagem*. Para Debray (1994, p. 40), se a morte está no começo de tudo, "compreende-se que a imagem não tenha fim". Ela seria, portanto, responsável pela suspensão do fluxo temporal e, concomitantemente, um "meio de sobrevivência" (Debray, 1994, p. 33). Desde os primórdios, as imagens estiveram associadas tanto ao prenúncio da morte como à busca da imortalidade.

Não é à toa que Aby Warburg chamava de "pós-vida" (*in* Baitello Jr., 2012, p. 103) a propriedade das imagens de reviver fantasmas, de evocá-los, de trazê-los à vida novamente. "O simples fato de evocar coisas ausentes, fazendo-as presentes, já confere às imagens um poder impactante. Até mesmo as imagens mais corriqueiras, como as fotos familiares [...] trazem de volta algo perdido para sempre" (Baitello Jr., 2012, p. 103).

Nesse sentido, Santos (2014) questiona: “será a mágica e imediata ausência do tempo presente, na repressão desse aqui (espaço) e agora (tempo) que a fotografia produz em cada observador, a essência, afinal da sua fantasmagoria?”. No fundo, tal como nos lembra Roland Barthes (1984, p. 24), nas diversas temporalidades que a imagem fotográfica arrasta consigo, impõe-se sempre “essa coisa um pouco terrível que existe em todas as fotografias: o regresso do morto”. E é justamente essa dimensão, diríamos “fantasmagórica”, que está presente em Lisovsky (2014) quando diz que as fotografias se encontram submersas em um “torvelinho de tempo”, como sombras que nos perseguem e nos atormentam. Ao emergirem desse turbilhão de temporalidades, elas seriam sobreviventes e carregariam consigo o propósito dessa sobrevida: revelar, “a despeito de tudo o que passou, o que ainda será” (Lisovsky, 2014, p. 190).

Fotografias familiares: relação memória e tempo

Um exemplo singular da relação memória-tempo na fotografia familiar é o relato de Eugenio Bucci sobre a imagem dele, de seu pai e seus irmãos em um barco de pesca, no verão de 1979, em Morro Agudo (SP) (Figura 1).

Bucci (2008, p. 74) chama a atenção para a “permanência impermanente” dessa imagem, isto é, para seu caráter duradouro e, ao mesmo tempo, sempre passível de atualizações. A declaração está na contracorrente do entendimento da foto enquanto objeto destinado somente a congelar o passado, ou seja, a ocorrên-



Figura 1. Reprodução da fotografia de Angelo Bucci em Morro Agudo (SP).

Figure 1. Reproduction Angelo Bucci photography in Morro Agudo (SP).

Fonte: Bucci (*in* Mammy e Schwarcz, 2008).

cia daquilo que Barthes batizou de “isto foi”. Para Bucci (2008), essa fotografia familiar “ainda é”, já que não se restringe à circunstância de sua ocorrência.

Dizem que, se fotografia ainda tem algum valor, esse valor é documental, o de ser um registro do fragmento do tempo. Já não partilho dessa crença, pelo menos não desse modo. Creio que ela captura não o tempo, mas uma curva do espaço ou uma curva do rio. Dizem que a fotografia nos leva a viajar no tempo. Também não é o que sinto, não quando está em questão essa foto em particular. Não sinto que o tempo retorne quando a vejo ou quando me lembro dela, pois não sinto que aquele tempo tenha ido embora. Sinto, isto sim, que aquela cena ainda está lá, naquele vazio temporal em que a gente espera o peixe morder, e que o tempo não se foi, apenas o espaço se curvou e fez que a água passasse. [...] Numa beira do rio você entende: não é o tempo que passa, mas as águas (Bucci, 2008, p. 74).

Essa imagem, para ele, torna-se também um acontecimento, na medida em que abre um horizonte interpretativo novo, que estende seus tentáculos a lugares e tempos muito distantes daqueles de origem e que afeta de forma distinta os sujeitos que nela estão envolvidos. Nas palavras de Queré (2005, p. 67), a experiência individual do acontecimento vai além do aqui e agora, ou seja,

excede o momento da sua ocorrência: o acontecimento continua, de facto, a ocorrer e a singularizar-se enquanto produz efeitos sobre aqueles que afecta. Não efeitos causais, mas efeitos na ordem do sentido. Isso só é possível porque o acontecimento não só acontece, mas acontece a alguém. Que pode alegrar-se, se o acontecimento for feliz. Que pode suportá-lo, se for infeliz. Que pode responder a ele e, mesmo, responder por ele.

Sendo assim, a biografia dos sujeitos afeta-dos se reconfigura por meio de determinados acontecimentos, cabendo-lhes incorporá-los ao plano da vida ou a refutá-los como se nunca tivessem existido, ainda que sobrevivam por muito tempo feito fantasmas: aguardando o momento de serem exorcizados.

Ao debruçar-se sobre o retrato de seu pai na juventude (Figura 2), Fontcuberta (2010, p. 17) anuncia a escolha: “Todos tenemos relaciones particulares con la fotografía: yo le debo la vida. No porque me la salvara, sino porque me la dio. Existo gracias a la fotografía. O por culpa suya”. A fotografia à qual Joan Fontcuberta faz referência foi enviada pelo seu

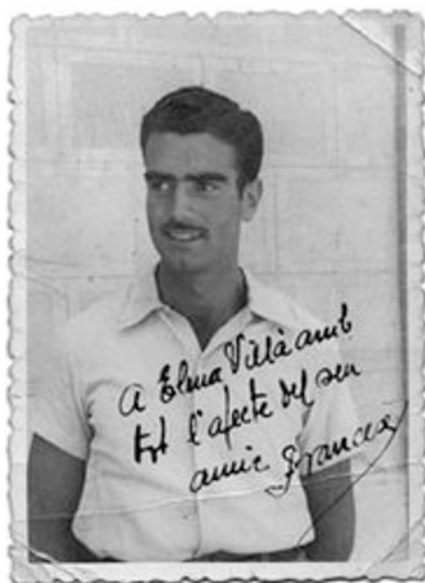


Figura 2. Reprodução da fotografia do pai de Joan Fontcuberta.

Figure 2. Reproduction of a father's photo of Joan Fontcuberta.

Fonte: Fontcuberta (2010, p. 16).

pai à sua mãe quando jovens, dando início ao namoro e, posteriormente, ao casamento. Por isso, não é metaforicamente que Fontcuberta afirma (2010, p. 18), “en el origen de mi vida hay una fotografia”. E completa:

Si en una bendita noche de junio de 1954 un intrépido espermatozoide de mi padre alcanzó un óvulo acogedor de mi madre dando lugar a mi humilde ser, en la concatenación de razones de ese encontronazo vital para mi concepción se encuentra un prosaico retrato fotográfico en blanco y negro tamaño cartera (Fontcuberta, 2010, p. 18).

A vida, aqui, é entendida como acontecimento singular, e a foto em questão, a razão pela qual a existência de Joan Fontcuberta “aconteceu”. A fotografia de seu pai situa-se em um espaço-tempo inapreensível, no qual uma micro-história encontra-se com uma macro-história social, denunciando um tempo que as fotografias eram as grandes aliadas das

relações amorosas. Essa imagem específica adquire valor para tal pesquisador através da comunhão entre subjetividade biográfica e singularidade histórica, acentuando a noção de que “el pasado no solo es información aséptica sino justamente emoción, pasión y carga sentimental” (Fontcuberta, 2005, p. 66).

A relevância identificada na imagem paterna de Fontcuberta foi chamada por Barthes (1984) de *punctum*; algo que “emana” da imagem, que “toca” o espectador. Porém, no conceito barthesiano, o *punctum* vem acompanhado de um enorme sentimento de perda com relação ao que foi fotografado, diferenciando-se totalmente do entendimento do autor espanhol. Pensar a fotografia como uma espécie de atestado de óbito mostra-se inconcebível para Fontcuberta, já que ele parte do princípio de que a imagem em questão foi a responsável pelo seu nascimento. “Alejado de estas sombrías necrolatrías, para mí, al contrario, la fotografía se vincula a la vida y no a la muerte” (Fontcuberta, 2010, p. 23). E prossegue fazendo anedota com o conceito de *punctum* ao dizer que,

si aun [...] los lectores son incapaces de figurarse la condición de punctum en el retrato de mi padre, no me parece preocupante. [...] lo único que importa es que ese punctum fue a clavarse a mi madre directo al corazón. Como si Cupido e Barthes se hubieron aliados. De ese punctum somos herederos (de momento y que se sepa) tres generaciones más de Fontcuberta. Yen lo que a usted concierne, estimado lector, es también gracias a ese punctum como hoy puede tener este libro en las manos y estar leyendo estas líneas (Fontcuberta, 2010, p. 23).

Se para Roland Barthes todo o retrato é o prenúncio da morte, isso se deve muito ao fato de ter formulado o conceito de *punctum* quando revisitava uma fotografia de sua mãe na infância, pouco depois de ela ter falecido. Conforme suas próprias palavras, a fotografia era muito antiga e desgastada pelo tempo, na qual mal se podia “ver duas crianças de pé” num Jardim de inverno³. “Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha

³ Barthes não publicou a imagem de sua mãe no livro sob a alegação de que ela somente “existia para ele”. E escreveu assim para os seus leitores: “Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito interessaria ao *studium* de vocês: época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida” (1984, p. 110).

sete” (Barthes, 1984, p. 102). Mesmo sendo uma imagem muito antiga e pouco definida, foi nela que o semiólogo francês encontrou a essência definidora de sua mãe; aquela característica ímpar que é tão difícil de ser racionalizada. “Observei a menina e, enfim, encontrei minha mãe. [...] eu vi a bondade que de imediato e para sempre havia formado o seu ser” (Barthes, 1984, p. 102-103).

O autor também conta que, antes de finalmente “descobrir a mãe” em um retrato infantil, procurou “sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido [...], uma a uma, essas fotos [...], pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado” (Barthes, 1984, p. 101). A imagem, portanto, havia “acontecido” para Roland Barthes também. Ao tentar superar a ausência da mãe, ele buscou incessantemente encontrar um retrato que fosse condizente com a imagem construída por ele. A partir dessa catarse, ele resolveria, à sua maneira, a morte.

Ao tomar como objeto de análise a fotografia de sua avó⁴, Siegfried Kracauer também parte do princípio de que toda imagem produzida pelos homens tem a intenção de burlar ou resolver a morte. Porém, ao ser retratada aos 24 anos, quando ainda se parecia com uma diva cinematográfica, a avó, para Kracauer (2008, p. 33) “podría parecer a salvo de la muerte, pero en realidad fuera una presa”. Ao contrário de Barthes, tal fotografia para o jornalista alemão em nada revelava a “essência” de sua avó, sequer ajudava a encontrar seus traços físicos mais marcantes. Kracauer não procurava um *punctum*, já que, para ele, a imagem técnica não seria capaz de dar conta disso – “El ser humano no es quien aparece en su fotografía, sino la suma de aquello que se puede extraír de él” (2008, p. 30) – mas procurava desesperadamente, e talvez em vão, a representação de qualquer traço de similitude com a memória que possuía da avó. Ao ler esse mesmo texto de Kracauer (2008), Fontcuberta (2010, p. 22) conclui que a foto “no ayudaba a recordar lo esencial, sino que contrariamente distorsionaba la memoria”. Aquela, definitivamente, não era a sua avó, “sino su amiga, a la cual se parecía” (Kracauer, 2008, p. 20). E segue:

Sin embargo, la imagen, que se fue oscureciendo, tiene tan poco que ver con los rasgos recordados que los nietos se sienten curiosamente obligados

a reconocer en la fotografía la antepasada [...]. Pues bien, se trata por lo tanto, de la abuela; sin embargo, en realidad es una joven señorita como cualquier otra de 1864. La joven sonríe y sigue sonriendo siempre igual; la sonrisa permanece quieta sin referirse todavía a la vida de la cual fue extraída y no ayuda en nada a la similitud.

Mesmo assim, sem apontar semelhança entre a imagem rememorada da avó e seu retrato quando jovem, Kracauer desperta para o novo, algo que merece reflexão: a inaptidão da imagem fotográfica em dar conta da complexidade humana e das idiosincrasias dos sujeitos retratados. Tal reflexão não é externa aos processos de memória desencadeados pela fotografia familiar, mas o lugar próprio dos encontros.

Coincidência ou não, o nome do poema que traz o retrato de Mario Quintana aos 10 anos, chama-se “O Encontro” (Figura 3). Ao deparar-se com aquele que o mira, de súbito, o poeta esconde a imagem. E perplexo, dispara: “sei lá o que estará pensando de mim aquele guri!” (Quintana, 1983, p. 40). A foto encerra o livro *Lili inventa o mundo*, fechando a representação do mundo da criança no espaço lúdico da memória. Quintana não encarou a própria imagem infantil como “sendo passado”, mas como uma fenda no tempo capaz de diferenciar-se do hoje em um golpe inesperado, como um susto, como um assombro, ou seja, como um fantasma.

Apesar das diferenças, os depoimentos até agora trabalhados tomam a fotografia de família, e em especial os retratos, como objetos de retomada dos acontecimentos evocados e provocados por eles. Atribuem diferentes categorias de entendimento e escolhem modos de selecionar e visibilizar esses objetos. Ou ainda, nos distintos modos de entendimento da fotografia e seu caráter mnemônico, residiria um consenso: de que não é a fotografia, mais especificamente a dos familiares, que congela o tempo; mas é a vida que passa e carrega com ela a imagem em um fluxo orientado tanto para um passado quanto para o futuro, mesmo sempre tendo o presente como parâmetro. Nesse sentido, o paradoxo da fotografia se sustentaria justamente no seu potencial emergente e conservacionista, onde “o passado reencontra sua atualidade perdida, e o presente, o sonho de sua completude. Dessa grande ca-

⁴ Kracauer não reproduziu a fotografia em seu livro, somente a descreveu.



Figura 3. Reprodução da fotografia de Mario Quintana aos 10 anos.

Figure 3. Reproduction Mario Quintana photography at age 10.

Fonte: Quintana (1983, p. 40).

tástrofe cósmica, uma fotografia é tudo que nos resta” (Lissovsky, 2014, p. 192).

Ao fim e ao cabo, a fotografia familiar, na sua irrupção cronoespacial e enquanto desencadeadora de memórias, nada mais seria, portanto, que um “contínuo” (Kracauer, 2008); um “labirinto” (Barthes, 1984); uma “forma de filosofia” (Fontcuberta, 2010), um “vazio temporal” (Bucci, 2008) e um “encontro” (Quintana, 1983).

Referências

- BAITELLO JÚNIOR, N. 2012. *O Pensamento Sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo, Unisinos, 150 p.
- BARTHES, R. 1984. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 185 p.
- BLAUFUKS, D. 2014. *Toda a memória do mundo – parte um*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, 257 p.
- BOURDIEU, P. 2003. *Un Arte Medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 413 p.
- BUCCI, E. 2008. Álbum de Família: meu pai, meus irmãos e o tempo. In: L. MAMMI; L.M. SCHWARCZ (orgs.), *8 X Fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 69-88.
- DEBRAY, R. 1994. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, Vozes, 374 p.
- DUBOIS, P. 2012. *O Ato Fotográfico*. 14ª ed., Campinas, Papirus, 362 p.
- FONTCUBERTA, J. 2010. *La Cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 192 p.
- FONTCUBERTA, J. 2005. Fotografia: memoria y desmemoria. In: R. CALLE; N.S. DURÁ; J. FONTUBERTA; E. MIRA; M.L. SOUGEZ; P. BENLLOCH, *Alguien nos mira: primeras jornadas de fotografía en el MUVIM*. Valência, Museu Valencia de la lustració i de la Modernitat (MUVIM), Area de Cultura de la Diputació de Valencia, p. 63-73.
- KOSSOY, B. 2005. Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia. In: E. SAMAIN (org.), *O Fotográfico*. 2ª ed., São Paulo, Senac, p. 39-45.
- KRACAUER, S. 2008. *La Fotografía y Otros Ensayos: Al ornamento de la masa 1*. Barcelona, Gedisa, 140 p.
- LISSOVSKY, M. 2005. A memória e as condições poéticas do acontecimento. In: J. GONDAR; V. DODEBEL, *O que é Memória Social?* Rio de Janeiro, Contracapa, p. 133-144.
- LISSOVSKY, M. 2014. *Pausas do Destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro, Mauad, 216 p.
- QUÉRÉ, L. 2005. Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, 6:59-75.
- QUINTANA, M. 1983. *Lili Invento o Mundo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 41 p.
- SANTOS, D. 2014. Em busca do tempo disperso ou Toda a memória do mundo em Daniel Blaufuks. In: D. BLAUFUKS, *Toda a memória do mundo – parte um*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, p. 13-38.

Submetido: 24/08/2015
Aceito: 20/10/2015