

FOTOGRAFIA: ENTRE MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

Rogério Luiz Silva de Oliveira¹

Resumo: Este é um exercício teórico acerca da memória e da imaginação e do modo como o referido debate pode ser aplicado à leitura da imagem fotográfica. Leva-se em consideração o modo como os referidos conceitos aparecem no pensamento dos filósofos David Hume, Henri-Bergson e Gilles Deleuze, com o objetivo de estabelecer um referencial teórico que sirva de suporte para entender em que dimensão a fotografia se relaciona com essas faculdades. O texto prioriza a importância das sensações presentes no processo de recriação de cenas passadas e o papel dos signos na relação entre passado, presente e futuro. A discussão é ilustrada com passagens do cinema.

Palavras-chave: fotografia, memória e imaginação

Introdução

O passado é uma sucessão de acontecimentos que jamais será contemplado em sua totalidade. Partimos do entendimento da memória, portanto, como a criação do passado. Diante dele, acredita-se ser a fotografia um artefato utilizado no modo como o criamos e imaginamos. Por meio dela, temos um acesso limitado ao real. Ela não dá a dimensão precisa daquilo que está retratado. Ela traz, ocultamente, uma história, cujos mínimos detalhes são, em sua completude, desconhecidos.

Ao nos depararmos com signos, como os explicitados em imagens fotográficas de situações que nos são inéditas, nos deparamos com mundos que foram criados sem nós, que foram formados com outras pessoas, para ficar numa definição deleuziana. Nessa perspectiva, a fotografia é dotada de signos, cujo entendimento requer uma interpretação. Na concepção do referido autor, é como se uma fotografia consistisse no mesmo que países desconhecidos, inacessíveis.

Diante dessa delimitação da atuação da linguagem fotográfica, é possível submeter a fotografia à análise sob a perspectiva do debate sobre a memória. Levamos, sim, em consideração os conceitos trabalhados por Gilles Deleuze. Antes, porém,

¹ Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas – DFCH, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. E-mail: rogerioluizso@gmail.com.



estabelecemos uma argumentação que perpassa o pensamento de David Hume e de Henri Bergson. Neste texto, nos interessa demarcar o campo onde é possível estabelecer uma discussão de memória aplicável à observação da fotografia.

A memória

Trabalhando na perspectiva da imagem fotográfica como tendo sua função delimitada, no que diz respeito ao acesso à situação real, é possível trabalhar com o conceito de imaginação em contraposição ao de memória. Ou ao lado, como propõe o escocês David Hume.

Perseguindo uma definição da memória, David Hume estabelece uma comparação com o conceito de imaginação. Ele considera, para isso, o homem como detentor do poder de dar livre curso à sua fantasia para inventar qualquer cena passada de aventuras. Leva em consideração a capacidade do homem de imaginar. Para esse pensador, essa característica humana levanta dúvidas e questões sobre as ideias da memória, principalmente à medida que elas se tornam muito fracas e sem vigor. É justamente nesse instante que surgem dificuldades em determinar se uma imagem provém da fantasia ou da memória, quando ela não se apresenta com as cores vivas que distinguem a segunda destas faculdades (Hume, 2001, p. 121).

Para Hume, a memória é definida como uma espécie de ideia que, ao reaparecer na mente, conserva um grau considerável de vivacidade primitiva, sendo algo intermediário entre impressão e ideia, duas espécies distintas às quais se reduzem todas as percepções humanas. Nesta argumentação, os conceitos de memória e imaginação se confundem e é preciso fazer a diferenciação. As ideias da memória são muito mais vivazes e mais fortes do que as da imaginação, e que a primeira destas faculdades pinta os seus objetos com cores mais nítidas do que as empregadas pela segunda (Hume, 2001, p. 37).

Adaptado ao debate em torno da fotografia, é como se a leitura da cena retratada desse margem às investidas da imaginação. A reiteração das ideias que se tem das informações da imagem pode ser posta, desse modo, no mesmo patamar de um exemplo apresentado no tratado humeano. Pela repetição de suas mentiras, diz ele, o mentiroso acaba por acreditar nelas como se fossem realidades, não se dando conta de que tudo aquilo pode ser fruto da imaginação. O mesmo acontecerá diante das realidades representadas na fotografia. Elas nunca fizeram parte do repertório do leitor e, por similaridade com alguma situação que ele conhece, há um convite à divagação.

Para que a memória possa aparecer na mente, as impressões precisam preparar-lhe o caminho. Sem elas, é natural o defeito ou imperfeição na faculdade de lembrança. Isso se deve ao fato de que a memória é entendida como responsável por reter a ordem e a posição das ideias. Entende-se ainda a memória como uma faculdade mediante a qual repetimos as nossas impressões. Sem elas, o exercício da memória é falho ou, em últimas consequências, inexistente.

Desta argumentação até aqui apresentada, entende-se que a relação com o passado deve respeitar, necessariamente, a experiência, caso se tenha a intenção de buscar as lembranças na memória. Quando isso não foi possível, o que ganha corpo é a imaginação, evidenciada a partir da inexistência de impressões.

Até aqui, uma lacuna parece ficar vazia e diz respeito ao modo como esse passado não-vivido é interpretado ou decifrado. O referencial humeano não permite avançar nesse sentido, na medida em que o debate proposto pelo autor caminha para entender de que modo a noção de memória, associada ao aprendizado, contribui para um entendimento da natureza humana. Interessa a David Hume, nesse caso, estabelecer uma associação entre a memória e temas como a moralidade.

Em busca de uma discussão teórica que contemple a relação do presente com o passado, nossa abordagem deve seguir em outra direção. E, nesse caso, a saída talvez esteja em pensar que o modo como se imagina o passado tem base no presente, com vistas no futuro.

Considerando esse nível de discussão, a continuidade do presente debate teórico parece encontrar argumentos no pensamento de Henri-Bergson. Dando, inicialmente, um exemplo, é como se ao lermos uma fotografia, levássemos em consideração o que nos é útil, a partir do presente e do passado que vivemos.

Para melhor entender, diremos que a fotografia na concepção bergsonianas pode ser caracterizada pelo que ele chama de matéria, sobre a qual age a memória. A matéria é entendida como “uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’.” (Bergson, 2006, p. 2) A matéria é ainda definida como um conjunto de imagens, sobre as quais prevalece uma: o corpo. Ele é parte integrante de um sistema de imagens e é soberano em relação a todas as outras. Interessa a Bergson entender como todas as outras imagens exteriores agem sobre esta imagem chamada corpo. Isso não se dá senão em conformidade com um exercício de memória. Ela é definida como a síntese do passado e do presente com vistas ao futuro e faz uso de um elemento sensório-motor.

O corpo recebe influências do mundo exterior e do mesmo modo influencia as imagens exteriores, produzindo movimento. Ele pode exercer sobre as outras imagens uma influência real, além de ser capaz de decidir em meio a procedimentos materialmente possíveis.

Na relação da memória com o corpo, dir-se-ia que uma memória independente junta imagens ao longo do tempo à medida que são produzidas e nosso corpo, vale ressaltar, é mais uma dessas imagens. O nosso corpo seria, deste modo, a última imagem que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral.

Isso quer dizer que os nossos estados passados estão presentes em todas as nossas decisões. Num exemplo, nosso caráter é formado a partir de nossa experiência vivida. Conta, para isso, com o trabalho da consciência atual que, “a cada instante aceita o útil e rejeita momentaneamente o supérfluo.” (Bergson, 2006, p. 171) Para entender o procedimento de (re)constituição de um fato passado, recorre-se a um processo sensório-motor.

O passado, então, nesse debate que leva ao encontro da memória, é um ponto de saída. O passado é o que não atua mais. A memória, assim, não consiste numa regressão do presente ao passado. Por isso ele enxerga que perceber é lembrar, já que a memória enriquece nosso presente com as experiências adquiridas.

Na conclusão de Bergson, estabelecida a função e delimitada a atuação de corpo e espírito, é oportuno concluir que o passado é *desempenhado* pela matéria e *imaginado* pelo futuro. Nas palavras de Bergson, a matéria não se lembra do passado porque, submetida à necessidade, ela desenvolve uma série de momentos em que cada um equivale ao precedente. Por isso entende-se que o passado é dado no presente. Seria em vão, então, buscar a leitura do passado no presente, caso este passado não se depositasse nele na condição de lembrança.

A conclusão de Bergson, em *Matéria e Memória*, é compartilhada por Deleuze, na medida em que este último entende “que a memória intervém como um meio de busca, mas não é o meio mais profundo; e o tempo passado intervém como uma estrutura do tempo, mas não é a estrutura mais profunda.” (Deleuze, 2006, p. 3)

Nesses termos, ele fala, então, de uma estrutura superficial que diz respeito ao presente, às sensações presentes. Mergulhar no passado não é possível, senão por meio de análise em que se leva em consideração o que se conhece.

A leitura feita por Deleuze diante da obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, mostra que nesse livro não há uma exposição da memória involuntária, mas do relato do aprendizado de um homem de letras. Nesse caso, é possível apontar certo platonismo de Proust, para quem aprender é lembrar. Nesse processo de aprendizado, os signos são peças fundamentais, pois na definição deleuziana o que nos ensina algo emite signos, ou seja, “todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos.” (Deleuze, 2006, p. 4) Tudo é aprendido por meio de decifração e interpretação.

Na análise proposta por Deleuze, é estabelecida uma discussão sobre o significado da busca pela verdade. Se debruçando sobre a narrativa proustiana, ele entende que a verdade não é descoberta por afinidade, mas se trai por signos voluntários. É como se, para Proust, a verdade fosse o resultado de uma violência sobre o pensamento. E essa violência é exercida sobre nós a partir do signo.

Sobre isso, entende-se que certos signos nos obrigam a pensar no tempo perdido, na passagem do tempo, na anulação do que passou e na alteração dos seres. No que vale o exemplo de que rever pessoas que nos foram muito familiares é sinônimo de uma revelação, já que seus rostos não mais habituais para nós trazem, em estado puro, os signos e os efeitos do tempo. Os traços estão modificados.

Nesse processo, que continua sendo o de um aprendizado, há decepções. Isso se dá quando o objeto não nos revela o segredo que esperávamos. E a decepção é pluralista, variável segundo cada linha. A maioria das coisas é decepcionante à primeira vista, já que este primeiro contato é o da inexperiência, por não sabermos distinguir o signo e o objeto. E voltar às coisas uma segunda vez não é o bastante, pois a memória voluntária e esse próprio retorno apresentam inconvenientes análogos aos que nos impediam, na primeira vez, de experimentar livremente os signos.

Para Gilles Deleuze, uma questão é crucial para seguir nesse debate sobre a relação dos signos com o objeto: o que existe além do objeto e do sujeito? Segundo ele, o signo é sem dúvida mais profundo que o objeto que o emite, porém ainda se liga a esse objeto, ainda está semi-encoberto. Nessa perspectiva, o sentido do signo é mais profundo do que o sujeito que o interpreta.

No que diz respeito a essa discussão sobre os signos, uma contribuição é muito pertinente, quando se aborda a superioridade dos signos da arte. Ele entende que estes signos não são materiais como todos os outros signos. São signos que têm uma essência variada, ou seja, há uma diferença no modo de interpretar, decorrente da maneira pela

qual encaramos o mundo. A arte permite, dessa forma, que em vez de contemplarmos um só mundo, ele é multiplicado em mundos correspondentes à quantidade de artistas originais que existem. A obra de arte, então, não só nasce dos signos como os faz nascer.

Conforme essa concepção, o que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência, idêntico à realidade. Ela porta signos em que está contido um tempo original absoluto.

Baseado na obra de Marcel Proust, dá-se seguimento à argumentação em torno dos signos e chega-se naquilo que é entendido por memória. O mais essencial nessa *Recherche*, de Proust, em *A Busca do Tempo Perdido*, não é a memória nem o tempo, mas o signo e a verdade. O essencial não é o lembrar-se, mas o aprender. Dessa forma, ele vê a memória como uma faculdade que só é capaz de interpretar certos signos.

A memória não nos dá nenhuma verdade profunda. Em termos deleuzianos, ela não nos força a interpretar alguma coisa ou a decifrar a natureza de um signo, não nos força a mergulhar como “um mergulhador em suas sondagens”. (Deleuze, 2006, p. 92)

Antes de chegar a mais uma definição da memória, é possível destacar que os nomes, as coisas, os seres, estão todos abarrotados de um conteúdo que os faz explodir, resultando num processo heterogêneo de interpretação, a partir de elementos que lutam muito mais do que se conciliam. Tomando esse pensamento como base, transfere-se essa argumentação para o debate sobre a memória, acreditando que quando restituímos o passado em sua essência, a conjunção do presente com o passado parece mais uma luta do que um acordo. O que nos é dado, por fim, não é nem uma totalidade nem uma eternidade, mas um fragmento do tempo. (Deleuze, 2006, p. 114)

Falando sobre isso, em *Proust e os Signos*, são suscitadas questões levantadas por Henri Bergson. Este último é quem lembra que o Todo não pode ser dado. O tempo, entendido como último intérprete ou último interpretar, tem o estranho poder de afirmar simultaneamente pedaços que não formam um todo no espaço, como também não formam uma unidade por sucessão de tempo.

Já em *Imagem-Tempo*, a evocação que Deleuze faz em relação a Bergson diz respeito ao que se chama de esquemas sensório-motores. É como se diante de certas situações, como numa leitura de imagens, levássemos em conta a nossa situação, nossa capacidade, nossos gostos. (Deleuze, 2005, p. 31)

Lembrando o que diz Bergson, Deleuze cita que nós não percebemos uma imagem inteira. Percebemos sempre menos, apenas o que estamos interessados em

perceber, “ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas.” (Deleuze, 2005, p. 31)

Ao falar sobre o cinema, Deleuze diz que ele não apresenta apenas imagens, mas as cerca com um mundo. Seguindo os passos de Bergson e revelando o pensamento deste último por meio dos comentários que constituem o trabalho *Imagem-movimento*, conclui-se que todas as imagens agem e reagem sobre as outras. O corpo é entendido como uma imagem, como um conjunto de ações e reações, sobre os quais as imagens externas agem.

A partir da discussão estabelecida por Gilles Deleuze, apreendemos, então, que imagens do passado são muito mais apresentação de novas coisas do que, necessariamente, um instrumento de lembrança. Os signos que compõem cada imagem precisam de uma interpretação, num ato em que se considera as vivências atuais de quem as interpreta. E, aqui, o conceito de lençóis do passado é fundamental para entender o esquema proposto pelo autor para explicar como se dá a relação de memória quando um leitor se depara com uma imagem referente ao passado. Cada um tem o seu próprio lençol de passado, onde estão impressas as marcas de lembranças. Faltando a alguém ter vivido experiências diante de uma cena retratada, os signos imagéticos ensinam, muito mais do que fazem lembrar e reconstituir.

Fotografia e memória

A discussão proposta nos permite entender que uma imagem antecipa outra imagem. Procedimento que, nessa linha de pensamento, é o que se pode definir, portanto, como memória. Ou seja, não se aborda a memória como a faculdade de lembrar, mas a recriação de um acontecimento com base no que nos é presente.

A fotografia de uma cena passada traz, sim, dificuldades interpretativas. Aquilo que apreendo de uma imagem fotográfica é muito mais relacionado ao meu repertório de conhecimento, do que à realidade fotografada. A relação que estabelecemos com ela é de cunho interpretativo. A partir de signos imagéticos, entramos como que num jogo de decifração.

Num primeiro momento, a fotografia parece dar margem às investidas imaginárias. Porém, se avançamos no debate teórico apresentado, aquilo que poderia ser chamado de imaginação, na verdade, se trata de uma atualização. Quero dizer que, tal como propõe o debate bergsoniano, os elementos sensório-motores são fundamentais

para qualificar esse ato como ligado à memória. O presente ajuda o leitor a ter algum tipo de acesso ao passado fotografado, levando em consideração o que é vivenciado hoje ou que foi vivido no passado do próprio leitor. Interpreta-se com o auxílio do corpo, tal como argumenta Bergson. Recorre-se ao lençóis do passado que cada um tem, reforça Deleuze.

Essa noção de memória é ainda complementada com as contribuições de Deleuze, principalmente no que diz respeito aos signos. Para tanto, considera-se a classificação de Charles Sanders Peirce, que entende os signos como algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade. Isso significa dizer que o aprendizado possível diante das imagens se dá justamente nesse jogo de atribuição de sentidos e de correlações com o que se conhece previamente. Em certa medida, nessa liberdade de recorrer a um baú de lembranças próprias, há, sim, espaço para as investidas da imaginação. No entanto, elas não colocam essas lembranças num grau especulativo diante da cena retratada. Elas despertam lembranças de outra natureza, tão reais quanto as que se tornaram ocultas na fotografia.

Um exemplo que parece resumir bem o que se propõe nesta breve comunicação é o filme argentino *El Secreto de Sus Ojos*². Nesse filme, produzido em 2009, a fotografia figura como uma chave central da trama. É a partir da leitura de imagens fotográficas que o personagem Benjamín Espósito, o primeiro Oficial de Justiça de um juizado, ajuda a desvendar um crime. A análise dessas imagens e a apreensão do sentido se dão por meio de uma atualização, de uma leitura de fotos feitas em momentos em que ele não esteve presente, porém lida com a bagagem de sentidos trazida pelo investigador.

As fotografias, encontradas nos álbuns do viúvo da jovem professora Lilliana Colotto, brutalmente assassinada em casa, evidenciavam um olhar apaixonado de Isidoro Gómez em direção à vítima quando eles eram muito jovens. Décadas depois essa mulher é assassinada e o caso fica sob a responsabilidade de um homem que um dia também foi apaixonado por uma jovem mulher e que também havia sido fotografado num momento em que olhava apaixonadamente para a mulher que desejava. Nesse momento em que o personagem Espósito Benjamín encontra essas fotografias antigas e compara com a foto em que ele olhava para Irene Menéndez Hastings, a Secretária do Juizado, por quem ele era apaixonado, o oficial passa a trabalhar com a hipótese de que Gómez é o principal suspeito do crime.

² *El Secreto de Sus Ojos*. Direção: Juan José Campanella. Argentina. 2009.

Ele leva em consideração que daquele grupo que está na fotografia, Isidoro Gómez poderia ser capaz de ter matado Liliana, por amor. A partir de então, as investigações tomam um novo rumo e, de fato, prova-se que ele é o assassino. O filme, respeitando a devida dimensão fictícia, exemplifica, deste modo, o debate teórico aqui proposto, na medida em que evidencia essa capacidade móvel da fotografia. Uma recriação que está ligada ao que é essencial na fotografia presente no filme.

Fotografia e Imaginação

O modo como temos apresentado a noção de memória, nos conduz à aproximação entre a fotografia e a imaginação ou a capacidade criadora. Falo desta última expressão, nestes termos, por parecer, ela, necessária para o aprendizado estabelecido entre o intérprete e os signos apresentados pela fotografia. Parece-nos que o aprendizado solicitado na experiência com a imagem passa pela exigência de buscar no interior do próprio intérprete os elementos que o possibilitarão estreitar os laços com a imagem em questão. Elementos estes que serão necessários para o estabelecimento de um diálogo com os objetos retratados e que resultará num livre exercício da imaginação.

A imaginação no processo da fotografia será favorecida, ou estimulada, pela ação dos signos. Em Deleuze está a chave para a condução desta abordagem e não devemos perder de vista a importância dele como elo fundamental entre signos, memória e imaginação, que emergem ao longo do trabalho de pensadores como Charles Sanders Peirce, David Hume e Henri Bergson. O pensamento dele, permitindo diálogos com os referidos pensadores, permite entender que por meio de signos, interpretados em conformidade com as sensações presentes do leitor, ficamos entre a memória e a possibilidade de imaginação diante de determinada cena passada.

Neste sentido, no lugar onde real e imaginário se encontram, a fotografia permite uma duplicação de aparências. Há, nela, uma ocupação de duplos, visto que a leitura que fazemos figura como uma espécie de réplica do visível, dando espaço para o imaginado. A fotografia está na linha de continuidade de um processo que não começou nem terminou nela. Entendida como um signo, pelo contrário, a sua referência está fora dela. E por ser um signo ela é um duplo. Ela interpreta a realidade, por estar no lugar de parte dela. O acesso que temos ao mundo apresentado pela fotografia é mediado pelos signos e, neste caso, há uma deformação, uma transfiguração, uma transformação da realidade que ela reflete, processos possibilitados pela capacidade imaginária. Os pedaços do mundo, apresentados no fotograma, são dissecados num processo de

cumprimento às exigências do ímpeto imaginário. Uma imaginação que não é simples e livre criação. Diante da imagem fotográfica imaginamos a cena retratada com base nas nossas informações pessoais reais.

Sempre considerando que a noção de imaginação que adotamos advém do pensamento humeano, deve-se dizer que o entendimento da influência desta faculdade passa pela abordagem comparativa com a outra faculdade que é a memória. Na leitura deleuzeana, memória e imaginação parecem convergir para um mesmo ponto, como se a existência de uma dependesse da outra. Somando-se a elas, no que nos interessa por ora, a participação ativa dos signos.

Em Deleuze, portanto, encontramos o ponto amadurecido que nos serve de alicerce para pensar a fotografia em meio a esta relação entre memória e imaginário. Não devemos perder de vista que esta discussão em torno das duas referidas faculdades respeita as definições apresentadas por Deleuze para estes dois conceitos. Neste caso, mais uma vez é preciso falar da influência de Bergson, de onde ele herda esta tentativa de esclarecer o par real-irreal. Em que termos, então, age este imaginário?

A começar pelo real, ele será entendido como uma conexão legal, como um encadeamento prolongado dos atuais. Já o irreal seria a aparição brusca e descontínua à consciência, sendo um virtual enquanto se atualiza. O real e o irreal, dirá Deleuze, são sempre distintos, porém a distinção entre os dois não seja muito discernível (DELEUZE, 1992, p. 84). Nisso, o imaginário aparece como uma noção extremamente complicada, tal como se nota no pensamento humeano. No entanto, se em Hume o imaginário contrapõe a memória, no modo deleuzeano ele está entre o real e o irreal. Imaginemos uma troca entre uma imagem atual e uma imagem virtual, em que o virtual se torna atual e vice-versa. O imaginário é justamente este conjunto de trocas, ou a “imagem-cristal”, nos termos deleuzeanos. O que se vê neste cristal é o falso, ou a potência do falso. Imaginar é produzir imagens-cristal, fazer a imagem funcionar como cristal. Este último adquire certa autonomia e ultrapassa a noção de imaginário, que se torna, por isso, pouco determinada.

Esta indeterminação, ou pouca determinação, em torno do imaginário parece dar elementos para o entendimento do último exemplo cinematográfico que demos e, principalmente, para o que é de interesse deste texto que é a fotografia. Determinada ou não, o imaginário tem a capacidade de trazer elementos fundamentais para a interpretação de imagens, dotada de seus signos e elementos sugestivos para a atuação da capacidade imaginativa.

Como numa janela, no alto de um prédio, e por onde olhamos um fragmento de cidade que as suas bordas nos permitem, a imagem fotográfica também tem suas delimitações. E este aspecto – digamos - geométrico, por si só, seria condição para afirmarmos uma dada limitação fotográfica no que diz respeito ao reconhecimento do instante nela congelado. No entanto, parece não ser somente limitado o espírito que toma o registro fotográfico. Quer dizer, se não tenho a dimensão real e exata do instante ali registrado, a fotografia suscita, pelo menos, algum tipo de relação com uma memória.

Ao associarmos esta faculdade marcada, sim, por lembranças, mas também por esquecimentos, à fotografia, chegaremos a um amadurecimento concernente ao processo da memória que não será possível sem esta outra faculdade, que é a imaginação. Ela é determinante no que diz respeito ao procedimento de recriação de um passado a partir de imagens fotográficas. Digo, se uma fotografia não me dá uma dimensão precisa, a partir de um pequeno fragmento de real, ela figura, na verdade, como uma espécie de centelha causadora de um turbilhão de lembranças que vão mais além do que o fotógrafo quis retratar. Ao ler uma imagem fotográfica, o leitor, distante daquele passado congelado, decifra aquela imagem diante dele como que numa atualização.

Refletindo sobre esta questão, o pesquisador francês François Soulages diz que a arte fotográfica, por não trazer certeza nem clareza, permite que a imaginação criadora do receptor possa sonhar diante de uma foto (SOULAGES, 2005, p. 202). Nesse sentido, a obra fotográfica liberta a imaginação de quem a recebe. Ela recusa ser a memória fiel do passado, mudando as imagens. O que nos faz acreditar que a cena da fotografia não é imposta, mas sugerida para que os leitores possam caminhar com ela. Este entendimento ganha tanta força na argumentação de Soulages, ao ponto de acreditar que diante de uma obra fotográfica, por exemplo, o leitor se torna um artista, tamanho o poder das imagens na força de interpretação que as pessoas lhes podem dar.

Considerando este conceito de imaginação, concordaremos em dizer que a fotografia solicita uma abordagem poética de seu observador. Ela não se faz de uma só vez. Depende de um triângulo artístico, composto por criador, obra e receptor. Ela tem, portanto, um antes e um depois. E este depois tem um valor autobiográfico para o receptor que diante dela imagina. Diante do que Soulages nos dirá:

Uma foto não é uma prova, mas um vestígio do objeto a ser fotografado que é incognoscível e infotografável, e, ao mesmo tempo, do sujeito que fotografa, que também é incognoscível, e do material fotográfico; é, portanto, a

articulação de dois enigmas, o do objeto e o do sujeito. É por isso que a fotografia é interessante: ela não fornece uma resposta, mas coloca e impõe esse enigma dos enigmas que faz com que o receptor passe de um desejo de real a uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma certeza a uma preocupação, de uma solução a um problema. A própria fotografia é enigma; incita o receptor a interpretar, a questionar, a criticar, em resumo, a criar e a pensar, mas de maneira inacabável (SOULAGES, 2005, p. 346).

Este breve excerto encontra correspondência justamente no eixo teórico que sustenta a presente pesquisa. A capacidade imaginária é a responsável por fazer nascer este simulacro, a partir da leitura da imagem fotográfica. Em virtude deste despertar imaginário é que novas realidades se tornam viáveis e possíveis. Se o objeto da fotografia é inapreensível em sua totalidade, o sujeito, diante dela, se vê de frente para escolhas que o constituem como sujeito criador, sujeito livre, em últimas consequências, sujeito poético.

Na história recente do tratamento científico que se dedica à fotografia, muitos foram os trabalhos em que apareceu esta discussão em torno da memória como que associada à noção de imaginação. De um modo geral, o debate mostra-se velado, implícito em abordagens que, muitas vezes, se dedicam a entender os aspectos estéticos, discursivos, históricos ou sociais da fotografia. O esforço, neste caso, é por encontrar nos liames destas obras tão fundamentais para se pensar a fotografia, os argumentos que nos permitam associar o diálogo da fotografia com a memória.

Neste sentido, as teorias clássicas de contemplação da fotografia se encaixam bem no debate que propomos em torno da memória e da imaginação. Talvez Vilém Flusser, aquele que suscitou o nascimento de uma “filosofia da caixa preta”, ao dizer que o *operator* (o fotógrafo) não é autônomo em relação ao equipamento, tenha dito implicitamente que por meio da câmera são construídas novas realidades, logo novos passados, quando tratamos da fotografia. Ela cria realidades precisamente nela, numa relação íntima com o específico leitor da vez. A fotografia exerce a função, por isso, de nos dar uma outra representação dos fenômenos. Ou, utilizar palavras mais adequadas ao pensamento deleuzeano, ela nos proporciona uma apresentação de fenômenos, visto que o que emerge da leitura imagética são novas realidades.

A fotografia não rememora o passado. O efeito produzido por ela não é o de restituir o que é abolido pelo tempo ou pela distância, mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. O que vejo não é imaginação ou lembrança, mas imagino e lembro coisas com base no que vejo. Este tempo passado e real, igualmente me convida para pensar no que foi passado e real para mim. Ela não inventa, é uma marca de autenticação

codificada, uma emanção do real passado e poderia ser entendida muito mais como uma contralembrança, já que não tem esta capacidade literal de fazer evocar lembranças. Apesar de ser um testemunho seguro, é fugaz.

Esta fugacidade tem relação direta com a imaginação, que pode ser conceituada como a capacidade de abstração específica. Baseado em Villém Flusser, em sua *Filosofia da Caixa Preta*, diria que numa fotografia a imaginação age codificando fenômenos de diferentes dimensões em símbolos planos e decodificando mensagens codificadas. Imaginação, portanto, como a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 2002, p. 7). De um lado a imaginação permite abstrair duas dimensões dos fenômenos e de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem.

Por vezes, o processo de criação que à fotografia atribuímos é abordado numa associação em que se faz necessário o auxílio de fontes secundárias aos documentos fotográficos, para que sua realidade seja compreendida. Mas como dizer que fontes documentais paralelas ajudam a desvendar o passado de determinada imagem, se a própria construção destas fontes é deficiente por sua vez? Elas são, sim, necessárias para trabalhos como o dos historiadores, visto que é nelas que se busca evidências. Contudo, o que sugerimos é a eficaz capacidade dos signos da imagem fotográfica no despertar da ação de nosso imaginário.

Considerar este caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Consideramos, para tanto, que as fotografias são códigos que traduzem eventos em situações. Elas não eternizam eventos, mas substituem eventos por cenas. Nesse sentido, a imaginação se torna alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstituir dimensões abstraídas. Numa evocação ao tratado humeano, dedicado à natureza humana³, a imaginação sobrepõe a memória, por apresentar cores mais vivas e mais fortes que a segunda. O que era decifração, agora é criação. O distanciamento das informações abstraídas é tamanho que se chega a um novo referencial para aquela imagem.

Vale citar, então, uma experiência que parece ilustrar bem isso. Em *Dreams*⁴, de Akira Kurosawa, em um dos “sonhos”, o personagem está numa galeria de arte, diante da tela *Campo de Trigo com Corvos*, de Vincent Van Gogh. A imaginação o leva para dentro daquela pintura, para um cenário onde as cores vívidas do artista dão as boas-vindas. Ajudado por lavadeiras à beira de um rio, que indicam onde o pintor pode estar,

³ HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. Fundação Calouste Gulbenkian, Tradução Serafim da Silva Fontes.

⁴ **Dreams**. Direção: Akira Kurosawa. EUA. 1990.

ele segue à procura de Van Gogh e o avista no meio do descampado, com tela e pincel nas mãos. Eles ficam um de frente para o outro e perguntado pelo admirador sobre uma faixa que usava na cabeça, o artista diz que se tratava de um ferimento surgido quando da feitura de um auto-retrato em que a orelha não cabia na tela e ele acabou arrancando-a fora. A imaginação daquele homem então distorceu um fato histórico. Conta-se que, na verdade, Van Gogh, em certa feita, arrancou a própria orelha esquerda, embalou-a num pedaço de papel e presenteou uma prostituta de Saintes-Maries-de-la-mer. Naquele sonho o episódio ganhava outro significado, uma nova criação. Talvez o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas – como é o caso da fotografia – faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas diante de um cenário móvel e não imagens estáticas.

Limitemo-nos, porém, às imagens técnicas que, segundo Flusser, são aquelas produzidas por aparelhos. Sobre elas, o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos, pelo fato de os aparelhos terem a intenção de representar algo. Nesta tentativa, o fotógrafo é aquele que produz símbolos, manipula-os e os armazena. Esta produção se dá das mais variadas formas, fazendo gerar os levantes da imaginação.

Diante do turbilhão de informações, de acontecimentos, de gente, do congestionamento de informações visuais, a fotografia aparece como um meio de registrar e guardar o que “vale a pena”, o que queremos que fique. A importância da fotografia para a memória entra nesse sentido. Já se tornou impossível pensar o cotidiano sem imagens fotográficas. É curioso notar que, mesmo não tendo uma fotografia para cada situação, o imaginário cria a imagem em nós e para nós. A partir das fotografias, supomos. Ela não é, necessariamente, memória, mas apontamento dela. Funciona como um lembrete do que parece ter se perdido no cotidiano. Mas o quê e como a fotografia nos faz lembrar? Que passado está em questão?

Quando vemos uma fotografia a relação que estabelecemos com ela é a do despertar de um passado bem particular, bem presente. Seja lá qual for o tipo de fotografia a que fazemos referência. Estamos impossibilitados de atingir um único passado. A título de exemplificação, importando-os somente o que diz respeito à ligação entre fotografia e passado, vamos aos argumentos apresentados pelo sociólogo José de Souza Martins, que pensa a fotografia a partir de seu uso nas pesquisas sociológicas e antropológicas. Ele entende que mesmo que consigamos fazer uma etnografia dos elementos da composição fotográfica e consigamos, portanto, desconstruir os tempos da

fotografia para chegar à realidade social que ela pretende documentar, “estaremos em face de algo que é outra coisa, diversa daquilo que ‘estava lá’ no momento do ato fotográfico” (MARTINS, 2008, p. 66). Em outras palavras, ela é um testemunho, ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia, portanto, representa o testemunho de uma criação e, de outro lado, representará sempre a criação de um testemunho. Notemos que este testemunho é criado no presente.

A ação da imaginação, necessariamente, vai fazer formar novas realidades. É esta faculdade a responsável pela geração de múltiplos, de duplos, na imagem fotográfica. Ao imaginar, o observador cria uma realidade diferente da que foi registrada pelo fotógrafo. O resultado disso é um simulacro.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Coleção Tópicos. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-movimento: cinema 1. Introdução e tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **A Imagem-tempo: cinema 2.** Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Proust e os Signos.** Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 2002. Conexões.

HUME, David. Tratado da Natureza Humana. Fundação Calouste Gulbenkian, Tradução Serafim da Silva Fontes.

MARTINS, José de Souza. Sociologia da Fotografia e da Imagem. Editora Contexto: São Paulo, 2008.

SOULAGES, François. Estética da Fotografia: perda e permanência. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010.