

## A fotografia como meio essencialmente nostálgico<sup>1</sup>

Eduardo Leite VASCONCELOS<sup>2</sup>

Igor Raphael Gouveia de QUEIROZ<sup>3</sup>

Janayna da Silva ÁVILA<sup>4</sup>

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL

### Resumo

A fotografia, ao retratar um momento real, sempre foi dotada de certo poder nostálgico. Ao nos depararmos com uma fotografia, nos deparamos também com o momento passado representado por ela, mesmo que essa representação não diga respeito ao momento em si, mas tenha pelo menos alguns indícios dele. Porém, como não fotografamos todos os momentos e como a fotografia representa apenas um aspecto imagético e estático do passado, essa realidade representada pela fotografia acaba se tornando uma realidade idealizada.

**Palavras-chave:** fotografia; nostalgia; representação; realidade.

### Introdução

A fotografia sempre foi dotada de certo poder nostálgico, já que, ao nos deparamos com uma foto, nos deparamos também com algum momento real do passado que se faz presente no futuro, já que não existe fotografia sem existir um aspecto real atrelado a ela. “Para que haja foto, é necessário que o objeto mostrado tenha estado ali num determinado momento do tempo” (BARTHES, apud DUBOIS, 1993, p. 50). Essa aparição do passado trazendo um sentimento nostálgico em quem observa uma imagem fotográfica é narrada bem claramente por Roland Barthes, em “A Câmara Clara”: “Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador’” (BARTHES, 1984, p. 11).

Nota-se que, mesmo sem estar de fato presente no momento em que a fotografia foi tirada, Barthes consegue ver, através da imagem fotográfica, que, em algum momento, Jerônimo Bonaparte esteve em frente à câmera fotográfica para que aquele instante ficasse

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática XXXXXXXX, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante graduado em novembro de 2013 no curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas, email: eduardooleite@hotmail.com

<sup>3</sup> Estudante do curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas, email: igorraphael@hotmail.com

<sup>4</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social da UFAL, email: janaynaavila@hotmail.com

guardado para a eternidade e chegasse, tempo depois, até ele, que observava a imagem. “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui” (BARTHES, 1984, p. 121) Assim, mesmo sem, de fato, conhecer o irmão de Napoleão, Barthes fica conhecendo os “olhos que viram o Imperador” através da imagem. “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1993, p. 25). Aliás, ao nos depararmos com uma fotografia, de acordo com Barthes, não enxergaríamos a fotografia em si, mas sim o momento retratado por tal imagem. “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16).

A partir dessa observação de Barthes sobre a imagem de Jerônimo Bonaparte e sobre a “invisibilidade” da foto, convém, então, também mencionar que esse “transporte” para o momento em que a imagem foi emitida deve-se, essencialmente, à sociedade centrada na cultura da visualidade em que vivemos. Em “Janela da alma, espelho do mundo”, Marilena Chauí esmiúça e explicita essa expressiva valorização da visão.

Falamos em amor à primeira vista, sem que nos preocupe havermos, assim, atribuído poder mágico aos olhos, poder em que acreditamos se falarmos em mau olhado. Aceitamos discordâncias dizendo que cada qual tem direito ao seu ponto de vista ou à sua perspectiva, sem causar-nos estranheza o crermos que a origem das opiniões dependa do lugar de onde vemos as coisas e sem que nos detenha a palavra “perspectiva”. Se pretendemos assegurar que algo é efetivamente verdadeiro, dizemos ser evidente e sem sombra de dúvida, porém não indagamos por que teríamos feito a verdade equivalente à visão perfeita – já que não pensamos com os olhos – nem por que teríamos associado dúvida e sombra, associação que transparece quando enfatizamos nossa certeza com um “mas é claro!” (CHAUÍ, 1998, p. 31).

Daí o célebre termo “ver para crer”. Só acreditamos, de fato, naquilo em que vemos. Assim, ao vermos uma situação qualquer “congelada” em uma fotografia, acreditamos que aquele momento registrado pela objetiva existiu de fato, já que “ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento” (CHAUÍ, 1998, p. 35). Então, quando Barthes viu Jerônimo Bonaparte em seu retrato, ele tomou conhecimento da existência do irmão de Napoleão no mundo real e acreditou que aqueles eram os olhos que viram o Imperador. Outro trecho de “A Câmara Clara” de Barthes explicita esse conhecimento através do olhar:

Quando William Klein fotografa “Primeiro de Maio de 1959” em Moscou, ensina-me como se vestem os russos (o que, no fim das contas, não sei): noto o grosso boné de um garoto, a gravata do outro, o pano da cabeça da

velha, o corte de cabelo de um adolescente etc. (BARTHES, 1984, pp. 49, 50 e 51).



**Imagem 1. Primeiro de Maio em Moscou, 1959, por William Klein**

Nota-se que Barthes utilizou a palavra “ensina-me” ao falar que o fotógrafo retratou alguns costumes da indumentária russa, reiterando o que situamos anteriormente sobre o enxergar como tomar conhecimento. Ao olhar para a imagem de William Klein, Barthes toma conhecimento e sabe que aquelas pessoas registradas na imagem e suas características são (ou foram) reais. A imagem o torna capaz, assim, de assimilar tais características como intrínsecas aos cidadãos de Moscou (ou, pelo menos, a alguns deles). “A visibilidade, por si só, seria capaz de integrar e tornar mais ‘real’ aquilo que está sendo mostrado” (COSTA, 2012, p. 3).

Porém, essa visibilidade está apenas presente nos meios reprodutíveis tecnicamente, como a fotografia e o vídeo (a fotografia mais que o vídeo, pois este possui uma grande carga ficcional no imaginário da sociedade). Antes de a fotografia existir, as pessoas e a realidade eram retratadas através da pintura, porém apenas quem de fato conhecia a pessoa retratada poderia afirmar que ela existia na realidade e não era apenas uma criação do artista. Em uma pintura, por mais que o artista afirme que aquela pessoa retratada existe na realidade, sempre há a dúvida sobre o quanto daqueles traços é real e o quanto é ficcional. O mesmo não ocorre com a imagem fotográfica.

Imagens humanas anônimas e não retratos. A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo

de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1993, p. 93).



**Imagem 2. Vendedoras de peixe de New Haven, por David Hill**

A principal diferença entre a retratação da realidade pela pintura e pela fotografia é exatamente essa: a pintura pode ser fruto apenas da mente do artista, sem que, de fato, haja algo correspondente no mundo real; já a fotografia sempre vem atrelada a um referente real.

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamoscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás (BENJAMIN, 1993, p. 94).

## **1. A fotografia e a realidade**

A fotografia, desde seu surgimento, é dotada de um certo misticismo no que diz respeito à sua relação com a realidade. Por mais que saibamos que uma imagem fotográfica

possa ser manipulada (tanto no momento da captura da imagem, ao escolhermos determinado ângulo para fotografar ou ao optarmos por deixar certos elementos de fora da imagem, quanto após essa captura; tanto na hora da revelação do negativo quanto com programas de edição de imagens digitais), o senso comum ainda prega que uma fotografia é prova irrefutável de que o que está na imagem aconteceu de fato na realidade. “A fotografia, pelo menos aos olhos da doxa e do senso comum, não pode mentir” (DUBOIS, 1993, p. 25). De acordo com Philippe Dubois, essa “invisibilidade” da manipulação fotográfica acontece pelo fato de termos a impressão de que a captura da imagem é apenas mecânica, sendo necessário apenas ao fotógrafo apontar a câmera e clicar, sem que haja influência dele no processo de fixação do objeto retratado na imagem.

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica* (DUBOIS, 1993, p. 25).

Desde o surgimento da fotografia, muitos estudos com várias linhas de pensamento diferentes sobre a sua relação com a realidade foram produzidos. Não ousaremos aqui definir qual autor está correto (ou mais correto) quanto a isso, mas vale a pena lembrar alguns desses pensamentos para situarmos a realidade enquanto peça fundamental para a existência da imagem fotográfica. Em “Da verossimilhança ao índice” (1993), Philippe Dubois faz uma retrospectiva sobre esses estudos e os separa em três categorias diferentes, de acordo com a linha de pensamento de cada autor<sup>5</sup>: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real.

---

<sup>5</sup> Vale notar que quase todos os autores de cada linha estão na mesma época, o que indica que as abordagens sobre o assunto se modificaram não apenas porque cada autor pensava de um jeito diferente, mas porque, com o passar do tempo, fomos ficando cada vez mais familiarizados com a fotografia e o fazer fotográfico e, com isso, tornou-se mais fácil questionar certos aspectos.



**Imagem 3. Miliciano republicano abatido na Guerra Civil Espanhola, por Robert Capa**

Para exemplificar as três categorias, analisaremos, após a explanação sobre cada uma delas, a mesma foto sob a ótica de cada uma dessas linhas de pensamento. A foto acima, considerada a mais famosa do fotógrafo de guerra Robert Capa, já foi alvo de vários debates sobre sua autenticidade enquanto retrato da Guerra Civil espanhola. A imagem mostra supostamente o “instante preciso da morte de um combatente, abatido num cenário nu, ermo, desolado, sem fim” (MENESES, 2002,p. 132). Porém, esse pensamento sobre a imagem já foi desconstruído várias vezes nas mais diversas interpretações, que, por si só, já se encaixam em alguma das categorias de Dubois, como veremos adiante.

### **1.1.A fotografia como espelho do real**

Essa primeira categoria, de acordo com Dubois, é a primeira linha de pensamento dos discursos de estudiosos a partir do surgimento da fotografia, situada por inteiro no século XIX. A fotografia, a partir de seu surgimento, chocou a sociedade, que nunca tinha visto antes reprodução tão perfeita da realidade. Assim, ainda um pouco desfamiliarizados com a imagem fotográfica e seu fazer, os estudiosos da época consideravam a fotografia como a reprodução mais perfeita e fiel da realidade, como um meio de imitação da realidade.

Obviamente, os discursos não eram idênticos e/ou necessariamente parecidos. Pelo contrário: muitas vezes eles eram conflitantes quanto à aceitação ou não da fotografia. Porém, um aspecto a maioria dos discursos da época tinha em comum:

Quer seja contra, quer a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente (DUBOIS, 1993, p. 27).

A fotografia, para os estudiosos do século XIX, então, seria totalmente independente da ação do fotógrafo para retratar a realidade posto que, para uma imagem ser fixada na emulsão fotográfica, o fotógrafo, diferentemente do pintor, não influenciava diretamente no resultado que iria encontrar. A imagem fotográfica seria, basicamente, fruto da ação da física ótica e da química resultante da reação dos sais de prata do filme com a luz.

Um discurso (bastante otimista) que exprime, de forma bem clara, essa relação de espanto que se tinha com a fotografia é o de Olivier Wendell Holmes a respeito da invenção do estereoscópio<sup>6</sup> (1859):

O primeiro efeito que se sente ao se olhar uma boa fotografia através de um estereoscópio é uma tamanha surpresa que nenhuma pintura jamais conseguiu provocar. O espírito avança no próprio interior da profundidade da imagem. Os galhos nus de uma árvore em primeiro plano sobressaem em nossa direção como se quisessem arrancar-nos os olhos. O cotovelo de uma figura avança tanto que nos incomoda. Há também uma quantidade incrível de detalhes, a ponto de sentirmos a mesma sensação de complexidade infinita que experimentamos diante da natureza. Um pintor mostra-nos apenas massas; já a figura estereoscópica nada nos poupa – tudo deve estar ali, cada bastão, cada palhinha, arranhão, tão autêntico e real quanto o domo de São Pedro ou o pico do Mont Blanc, ou ainda a tranquilidade sempre movediça do Niágara. O sol não poupa pessoas ou coisas (HOLMES, 1981, apud DUBOIS, 1993, p. 33).

Vale notar que a grande discussão na época era quanto ao valor ou não da fotografia enquanto obra de arte (sempre em comparação com a pintura) e não a relação entre a realidade e a fotografia. Por isso, por mais amistosos ou pessimistas que fossem os discursos da época com relação ao “novo” meio de representação do real, não se questionava, na época, o que era representado na imagem.

Os estudiosos dessa categoria afirmariam que a fotografia de Capa seria um retrato do real exatamente como aquele momento foi na realidade. Assim, se vemos na fotografia de Capa um guerrilheiro sendo morto na Guerra Civil da Espanha, então, de fato, “tratar-se-ia

---

<sup>6</sup> O estereoscópio é um instrumento de ótica no qual duas imagens planas, superpostas pela visão binocular, dão a impressão de uma única imagem em relevo (Fonte: Aurélio Online, <http://www.dicionariodoaurelio.com/Estereoscopio.html>, visitado em 04 de julho de 2013)

de um miliciano republicano que acabara de ser atingido na cabeça por uma bala inimiga, ao descer uma ravina, desprotegido, à contra-luz” (MENESES, 2002, p. 134), já que a fotografia, para os adeptos da categoria da fotografia como mímese do real, seria a imitação perfeita da realidade.

### **1.2.A fotografia como transformação do real**

Com o passar do tempo, os estudiosos foram se familiarizando ao meio e ao fazer fotográficos, o que possibilitou com que se percebesse que a realidade não está imersa por inteira na imagem fotográfica e a ideia da fotografia mimética da realidade foi, aos poucos, perdendo força. “O século XX insiste mais na ideia da transformação do real pela foto” (DUBOIS, 1993, p. 36) do que na ideia de a fotografia ser uma reprodução extremamente fiel da realidade, como se acreditava no século XIX.

Algumas falhas nessa representação da realidade pela fotografia começaram a ser percebidas, como a diferença nas cores (ou a falta delas, no caso da fotografia em preto e branco), já que o negativo não consegue reproduzir a mesma quantidade de cores que o olho humano enxerga; a possibilidade de se moldar a realidade retratada através do enquadramento (deixando um elemento dentro ou fora do quadro fotografado); ou até a possibilidade de conseguir imagens estáticas que, de fato, não correspondem à realidade (como o registro fotográfico de um objeto em movimento, que “borra” a imagem); entre outros. “Se observarmos concretamente a imagem fotográfica, ela apresenta muitas outras ‘falhas’ na sua representação pretensamente perfeita do mundo real” (DUBOIS, 1993, p. 38). Além de a imagem fotográfica, obviamente, só ser capaz de retratar o aspecto visual da realidade, limitando, assim, essa representação.

Notadas essas “falhas”, começou-se a acreditar que a fotografia, então, transformaria a realidade ao tentar reproduzi-la. Uma fotografia nunca seria, portanto, uma cópia perfeita da realidade. “A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica” (DUBOIS, 1993, p. 42). Para embasar esse ponto de vista, geralmente se evidenciava o que faltava à fotografia para conseguir uma reprodução mais fiel da realidade e como o fotógrafo se fazia utilizar da subjetividade para fotografar, como diz Pierre Bordieu em “Uma arte média” (1965):

De fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades



do objeto, são retidas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano. Em outras palavras, a fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de degradés do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”. (BORDIEU, 1965, apud DUBOIS, 1993, p. 40).

Essa segunda categoria afirmaria, então, que aquela realidade retratada na imagem de Capa não seria uma reprodução perfeita da realidade, posto que ela teria transformado a realidade em imagem e, assim, modificado alguns aspectos de tal realidade. De acordo com os autores dessa linha, a foto poderia ter sido posada ou resultado apenas de um escorregão do soldado. E, mesmo que não tenha acontecido nenhuma das duas coisas, a foto continuaria tendo transformado a realidade.

Mesmo se aceitarmos que a foto não foi posada e que nela temos, com certeza, o momento em que o miliciano tomba, irreversivelmente atingido, nem por isto deixaria de haver problemas de correspondência objetiva entre o acontecido e o captado pela placa fotográfica. Bate um exemplo. Um dos suportes do impacto da imagem (...) é a solidão do miliciano no momento mais crucial de sua vida – seu término violento – naquele espaço sem fim, sem nada e sem ninguém, desamparado como Cristo na cruz. Ora, da sequência de fotos, executadas por Capa na mesma ocasião, constam pelo menos outras quatro que apresentavam vários milicianos, entre os quais se identifica facilmente Frederico [personagem da imagem], antes de chegarem à ravina fatal” (MENESES, 2002, p. 141).

### **1.3.A fotografia como traço de um real**

A última categoria descrita por Philippe Dubois em “Da verossimilhança ao índice”, que tem início no século XX, acredita que a foto traga para quem a observa apenas um “traço” da realidade, ou seja, a fotografia apenas indica que o objeto retratado existe (ou existiu) de fato na realidade, mas não o representa em sua totalidade (como acreditavam no século XIX) nem transforma a realidade ao retratá-lo (como acreditavam no início do século XX). A fotografia nada faria com a realidade, apenas provaria que, em algum momento no passado, um objeto real estava na frente da câmera. Essa corrente de pensamento acredita que a fotografia apenas assegura que havia uma realidade, mas o objeto visto na imagem não teria, necessariamente, características semelhantes às do objeto na realidade.

A princípio preciso conceber bem e portanto, se possível, bem dizer no que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico” não a coisa facultativamente real a que uma imagem ou um signo remete, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia. Já a pintura pode fingir a realidade sem tê-la visto (...). Ao contrário, na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali. Há dupla posição conjunta: realidade e passado. E como essa coerção só parece existir por si mesma, deve-se considerá-la, por redução, a própria essência, a noema da fotografia (...). O nome da noema da Fotografia será portanto: isso foi (BARTHES, 1980, apud DUBOIS, 1993, p. 48).

A concepção da relação da realidade com a fotografia volta, assim, mais uma vez, para o referente, diferentemente dos estudiosos que acreditavam na transformação da realidade pela fotografia, que viam essa relação a partir do meio (a fotografia). Essa emanção do referente remete ao pensamento mimético, mas agora a fotografia se desprende da similaridade com a realidade, se tornando apenas prova da existência de uma realidade. “A foto também é levada a funcionar como testemunho: atesta a existência (mas não o sentido) de uma realidade” (DUBOIS, 1993, p. 52). Ou seja, o que os estudiosos dessa categoria afirmam é que a imagem fotográfica é inseparável de seu referente, da coisa real necessária à fotografia. E essa seria a relação da fotografia com a realidade, apenas atestar a existência dela e nada além disso.

Já esta categoria de pensamento, analisando a foto de Robert Capa, apenas afirmaria que, em algum momento da realidade, o miliciano teria estado naquele local, em frente à câmera de Capa, tombado e o fotógrafo teria registrado tal momento. Caberia, então, à interpretação de cada um pensar se a foto seria posada, de uma queda qualquer ou, de fato, da morte do guerrilheiro. A foto de Capa apenas indicaria que aquele momento existiu na realidade, independente do contexto em que se encontrava ou da forma com que o fotógrafo conseguiu obter aquela imagem. Por mais que se ache que a foto seja posada, aquela pose não deixa de ter existido na realidade.

Vale notar que nunca se questionou a necessidade da realidade para a existência da fotografia. A foto sempre necessita do mundo real para existir. “Para que haja foto, é necessário que o objeto mostrado tenha estado ali num determinado momento do tempo” (BARTHES, apud DUBOIS, 1993, p. 48). O que mudou com o passar do tempo foi a concepção de como se enxerga essa realidade retratada pela fotografia.

## **2. A realidade idealizada da fotografia**

Como já afirmamos, a fotografia é resultado do “congelamento” pela câmera de um momento da realidade – por mais que hajam falhas nessa representação. A fotografia seria, então, uma representação sempre de uma realidade do passado; um momento que não se repetirá mais na realidade, mas que pode, através da fotografia, ser transportado para o futuro. “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Assim, “é diante do tempo que estamos quando nos colocamos diante de uma fotografia. Apesar de sua invisibilidade, o que se realiza é, fundamentalmente, uma experiência de cunho temporal” (SANZ, 2009, p. 2). O passado presente no futuro.

Ao olharmos uma foto antiga, somos levados em pensamento ao momento em que aquela foto foi tirada ou, se a memória falhar, à época e os acontecimentos mais significativos daquele tempo.

A fotografia parece estar sempre prometendo um modo de coincidir com o presente, de dissolver a trama, de alisar a textura. Como se o tempo fosse um ciclone inevitável e a fotografia, a baliza capaz de permanecer sem ser absorvida pelo turbilhão, intocável, inviolável. Como se pudesse ultrapassar a tempestade, viajar através do tempo e sem ele, ser vista intacta pelas próximas gerações: como se fosse capaz de guardar o tempo e, simultaneamente, aniquilá-lo (SANZ, 2009, p. 5).

A fotografia possui esse “poder nostálgico” justamente por sua ligação com o tempo. Por mais que notemos o espaço reproduzido pela fotografia, essa imagem só nos atinge de tal forma por conta de sua ligação com o passado; a impossibilidade de trazer tal momento de volta à realidade de fato.

Talvez não estejamos falando especialmente da fotografia realizada pelo artista, pelo repórter, pelo profissional (embora essa comunhão compareça em todas essas “modalidades”), mas da fotografia que se lança à vida comum, da fotografia que todos nós fazemos ou vemos fazer (SANZ, 2009, p. 11).

A cultura contemporânea, que valoriza profundamente a visualidade, nos faz crer que, fotografando, nos guardaremos para o futuro, para que sempre nos lembremos de quem somos/fomos e do que vivenciamos. Mas o passado trazido de volta pela fotografia não é o passado como de fato aconteceu. “Ao ressurgir no presente, [a fotografia] se mostra como sendo, ao mesmo tempo, irremediavelmente a presença do passado, mas também transformada por este seu ressurgir no presente” (SANZ, 2009, p. 3). Não fotografamos todos os momentos. Não fotografamos momentos tristes, de vulnerabilidade e todos os outros

momentos que não queremos guardar para a posteridade. Então, por mais que a fotografia nos mostre o passado, esse passado é apenas idealizado, um passado que gostaríamos de ter tido. “Um passado que não pode mais agir, que agirá, no entanto, ao se inserir numa sensação presente da qual toma emprestada sua vitalidade (SANZ, 2009, p. 13).

Uma fotografia é, muitas vezes, a presença estridente daquilo que não foi ou que queria ser. Não recupera o passado, não paralisa a passagem. Nunca saberei por uma fotografia como eu era aos quatro anos: há sempre aquela sensação de impotência diante da imagem em que me vejo (SANZ, 2009, p. 5).

A fotografia “é memória sendo esquecimento: esquecimento sendo memória. É presença sendo ausência; ausência estando presente” (SANZ, 2009, p. 7). De fato, fotografamos nossos momentos porque não conseguimos guardar todos esses instantes na memória. Fotografar seria uma espécie de “arquivamento” de momentos que queremos lembrar. Fotografamos para podermos esquecer sem, de fato, perder momentos vividos. É a presença do passado mesmo que ausente, sem poder ser vivido de novo: apenas se mostrando inatingível na realidade presente.

Um aspecto significativo da imagem que corrobora com essa ideia de a fotografia retratar um passado idealizado é o fato de posarmos para a imagem, em especial nos retratos de família. Ao posar para um fotógrafo, a pessoa transforma-se em outra, que aparentemente parece não existir na realidade. Para Richard Avedon, “as fotos têm uma realidade que as pessoas não têm. Só por intermédio das fotos é que conheço essas pessoas” (AVEDON, apud DUBOIS, 1993, p. 44). “A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984, p. 22). Em frente a uma câmera, nos moldamos de acordo com a realidade idealizada que gostaríamos de presenciar em nossas vidas. Sabemos que, mais tarde, outros (ou até nós mesmos) irão nos olhar naquela imagem e a crença do senso comum da imagem como reprodução fiel da realidade nos faz crer que, ao posarmos, acreditarão no futuro que aquela pose corresponde ao que somos na realidade. “Vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um ‘sujeito distinto’? Se eu pudesse ‘sair’ sobre o papel como sobre uma tela clássica, dotado de um ar nobre, pensativo, inteligente etc.!” (BARTHES, 1984, p. 23). Mas, mesmo posando, mesmo transformando a realidade ao posarmos diante da objetiva, não conseguimos usurpar totalmente a realidade, apenas transformamos o que é real em algo que nos agrada um pouco mais. “Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me

julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27).

### **Considerações finais**

Abordamos, no presente trabalho, a relação da fotografia com o real e sua capacidade de produzir reações nostálgicas em quem observa uma imagem fotográfica. Revisando o panorama histórico feito por Dubois em "Da verossimilhança ao índice" (1993), concluímos que a fotografia necessariamente está atrelada a um referente real, sendo este referente algum momento que necessariamente se encontra no passado. Ou seja, para que haja imagem, faz-se necessário que tenha existido um objeto retratado real e que este tenha se posicionado em frente à câmera em algum momento.

Esse aspecto, aliado à cultura da visualidade presente na sociedade contemporânea e o senso comum que prega que a fotografia é espelho da realidade, faz com que a fotografia, ao representar um momento do passado, é dotada de certo poder nostálgico.

Além disso, posta a impossibilidade de se retratar todos os momentos através de fotografias, percebemos que a fotografia não retrata o passado como ele realmente foi, mas sim como queremos guardá-lo, principalmente nas fotos amadoras em que posamos e queremos mostrar o melhor de nós na imagem. Assim, a nostalgia da fotografia não é pelo passado em si, mas sim por um passado idealizado, o passado como queríamos que tivesse sido.

### **Referências**

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. IN *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume II. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. Em: *O Olhar* (org. Adanto Novaes). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

COSTA, Bruno. **Paixão e nostalgia pelo real**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <[http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5\\_bruno\\_cesar\\_simoes\\_costa.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5_bruno_cesar_simoes_costa.pdf)>. Acesso em: 10 de dezembro, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico**. São Paulo, 2002.

SANZ, Cláudia Linhares. **Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo**. Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://fotojornalismojf.files.wordpress.com/2013/05/sanz.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro, 2013.