

A dicotomia fotográfica: imagens para lembrar; imagens para esquecer¹

Michel de Oliveira²
Universidade Estadual de Londrina

Resumo: De um lado, a lembrança. Do outro, o esquecimento. Conectando esses dois extremos, a memória. A reflexão aqui apresentada se debruça sobre a contraposição do lembrar e do esquecer, situações antagônicas suscitadas pela fotografia. Um exercício para tentar compreender o avesso do ato de rememorar a partir de referenciais teóricos que abordam essa questão e da análise de situações em que lembrança e esquecimento se repelem como os dois polos de um ímã. Afinal, existem imagens para esquecer?

Palavras-chave: fotografia; memória; lembrança; esquecimento.

Introdução

A fotografia ajudou a livrar a memória do espectro do esquecimento. As imagens, antes fixadas na imaterialidade das lembranças, puderam ser aprisionadas em uma superfície bidimensional. Uma recordação palpável, rastro do tempo imortalizado em uma imagem fixa, a ser acessada a qualquer momento sem a necessidade de buscá-la nos arquivos da memória.

Para Le Goff (1994, p. 466), a fotografia revolucionou a História, pois diminuiu a instabilidade das recordações, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. Segundo o autor, “as imagens do passado dispostas em ordem cronológica, ‘ordem das estações’ da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados”.

A popularização da técnica fotográfica possibilitou o gradativo registro da vida cotidiana. A narrativa dos ritos familiares ganhou materialidade nas poses eternizadas nos saís de prata. Fragmentos de instantes colecionados em álbuns ou caixas, conforme relata Kossoy (2012, p. 112):

Quando o homem vê a si mesmo através dos velhos retratos nos álbuns, ele se emociona, pois percebe que o tempo passou e a noção de passado se lhe torna de fato concreta. Pelas fotos do álbum de família, constata-se a ação inexorável do tempo e as marcas por ele deixadas, apesar de nos álbuns só aparecerem os momentos felizes.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestrando em Comunicação e estudante da Especialização em Fotografia: *Práxis e Discurso Fotográfico*, ambos pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: michel.os@hotmail.com.br.

A coleção de momentos felizes faz com que o álbum de família – e, contemporaneamente, as fotografias compartilhadas nas redes de relacionamento da internet – seja uma narrativa editada dos acontecimentos cotidianos. “As famílias constroem uma pseudonarrativa que dá realce a tudo o que foi positivo e agradável na vida, com uma sistemática supressão do que foi sofrimento” (MILGRAM, *apud* KOSSOY, 2012, p. 112).

Nesse cenário de reminiscências, nem tudo é lembrança. A fotografia, enquanto suporte mnemônico, é dualista: lembrar aponta para o esquecer, ou ainda, só se busca aprisionar as recordações pois há sempre o risco iminente do esquecimento. Sobre isso, Armando Silva (2008, p. 38) pondera: “[...] memória e esquecimento agem de maneira dialética; o esquecimento não alcança a memória, mas permanece, de alguma forma, em nosso corpo”.

A própria composição material de uma fotografia clássica, isto é, impressa no papel, apresenta uma metáfora que exemplifica esse dualismo entre lembrar e esquecer. De um lado, está a imagem aprisionada na superfície fotossensível. Cenários e personagens que evocam pequenas narrativas mentais e subjetivas naqueles que, de alguma forma, mantiveram uma relação subjetiva com o que foi fotografado.

Pelo avesso, em contrapartida, o silêncio do papel em branco, um não registro que evoca o esquecimento, quando muito marcado por um escrito - legenda afetiva que complementa a imagem, situando-a em um contexto temporal ou familiar. Entler (2012) qualifica a fotografia como um lugar de conflitos, de lacunas, de sobreposições, e arremata:

Se a imagem tende a revelar tanto *sentidos* quanto *sintomas*, em outras palavras, se nela o olhar pode encontrar tanto uma direção precisa quanto direções obtusas, a fotografia vive de modo particularmente intenso essa ambiguidade (ENTLER, 2012, p.134, grifos do autor).

É por causa dessa ambivalência que determinados acontecimentos podem provocar sentimentos contrários à preservação das lembranças. Justamente por isso que algumas imagens são retiradas do álbum de família ou rasgadas, tentativa de apagar determinada recordação através da destruição de seu referente direto: uma fotografia.

Se lembrar é uma busca voluntária, é possível deliberadamente tentar esquecer a imagem de uma fotografia? No anseio de traçar apontamentos para responder essa questão, propõe-se uma avaliação dessa dicotomia fotográfica através da contraposição de exemplos apresentados no decorrer desta discussão.

Apontamentos sobre o lembrar

[...] nossa memória só é feita de fotografias.

Phillipe Dubois

As imagens reproduzidas bidimensionalmente são uma espécie de congelamento do passado, que se atualizam no presente fazendo emergir uma gama de recordações e sentimentos outrora vividos. Para Barthes (1998), a fotografia é da ordem do “isso foi”, e, por consequência, pode ser entendida como uma tentativa de imortalidade, de perpetuar em uma superfície sensível à luz a imagem do que, por sua natureza, não pode ser mantido.

Nesse sentido, a fotografia não substitui, apenas evoca e suscita. Movimenta as emoções em sentido exterior. De certa forma, é tão fantasmagórica quanto as lembranças: existe no mundo físico, porém, não se pode tocar o que foi retratado. É um recorte estático, morto no tempo, mas com uma estranha capacidade de ressuscitar fragmentos mnemônicos.

Jean-Marie Schaeffer (1996) discute alguns pontos importantes para esse tema. Ele chama de imagens-recordações aquelas capazes de evocar relações afetivas íntimas entre imagem e observador. Não constituem, portanto, uma classe de imagens, mas uma relação subjetiva entre o interpretante e o representado. De acordo com o autor:

Ver uma foto-recordação é sentir-se, de imediato, em casa, independente das eventuais dificuldades que se possa ter em identificar de maneira concreta tal ou tal imagem em particular. [...] não visa apenas (talvez nem mesmo primordialmente) nos informar, fornece indicações precisas sobre tais impregnantes, mas também (e talvez, sobretudo) reativar nosso passado pessoal e familiar (SCHAEFFER, 1996, p. 79).

A rememoração tem um caráter estritamente pessoal e emotivo. A foto-recordação faz sentido apenas para quem manteve alguma relação com o referente da imagem. Para os outros, funciona como uma foto-testemunho, ou seja, apenas testifica que a pessoa fotografada realmente existiu. Por isso que Roland Barthes, no livro *A câmara clara* (1998, p. 110), não revela a fotografia da mãe, mesmo depois de ter passado várias páginas falando sobre ela: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil representações do ‘qualquer’”.

Com essa afirmação, Barthes deixa claro que a aura da fotografia, como aparelho ativador da memória, não está em seu poder de signo, muito menos em suas qualidades técnicas. Sua força está na fraqueza: mesmo sendo a representação bidimensional de um corpo tridimensional, mesmo em sua falta de volume, relevo e movimento, a fotografia é capaz de evocar no indivíduo as mais variadas sensações, uma espécie de reencarnação psíquica do momento vivido.

Contrariando a lógica temporal de Barthes, na qual a fotografia leva o espectador a uma regressão ao passado, Bergson (1990) afirma que há uma analogia intrínseca entre percepção e lembrança que faz com que o fluxo mnemônico seja uma atualização do passado no tempo presente. O autor defende que “o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia” (BERGSON, 1990, p. 158).

Já para Kossoy (2005), as fotografias de família vão além do aparente. Fazem com que o indivíduo ultrapasse a exterioridade do visível e mergulhe numa espécie de fotografia invisível, que só existe na mente daqueles que com ela têm uma relação que ultrapassa a do espectador: “[...] todos nós guardamos fotos de nossa experiência de vida: *imagens-relicário que preservam cristalizadas nossas memórias*” (Ibid., p. 42, grifos do autor).

Ainda segundo Kossoy (p. 45, grifos do autor), “*as imagens técnicas tornam as imagens mentais reais*”. Dessa forma, a fotografia é uma materialização do tempo, superfície palpável da memória, capaz de suscitar reminiscências diversas. O autor aprofunda essa discussão quando afirma que:

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de sua trajetória ao longo da vida. Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida (KOSSOY, 2005, p.43).

Ritos de lembrança e morte

Nos álbuns, caixas de guardados, porta-retratos e lápides de cemitérios os homens remontam suas próprias histórias. Em cada fotografia, um momento estático que ganha vida ao ser recontado, com riqueza de detalhes, a um ouvinte atento. Para Silva (2008, p. 38, grifos do autor), “[...] a imagem do álbum é atualizada por outro meio, a palavra do

relator, cada vez que é contada a alguém. Então, *a originalidade da observação do álbum é que sua foto existe para ser falada*”.

Segundo o pesquisador, as diversas etapas, da seleção dos momentos fotografados à preservação da coleção fotográfica, fazem parte de uma ritualística familiar: “No álbum de família, talvez mais do que em qualquer outra forma de expor a fotografia, esta se transforma em rito. E, se é rito, é para ritualizar todo o seu saber, desde a tomada da foto [...] até a observação em diferentes momentos” (SILVA, 2005, p. 38).

Nesse contexto de preservação da lembrança por meio da fotografia, uma prática se apresenta ainda mais dinâmica do que o álbum de família: o costume de carregar retratos 3x4 na carteira, como forma de manter sempre perto de si a presença espectral da pessoa amada, encarnada bidimensionalmente no papel fotográfico (Figura 1). De acordo com Sontag (2003, p. 69), “as fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir”.

Figura 1 – Coleção de fotos 3X4



Fonte: Acervo pessoal de Maria Inês Hautequestt

Disponível em: https://www.flickr.com/photos/ines_hautequestt/6116091267/

Acesso em: 01 abr. 2014

A coleção dos retratos de família dá ao indivíduo um sentimento de pertencimento. De certa forma, o registro fotográfico estabelece uma coesão familiar, uma vez que a fugacidade dos ritos e instantes de intimidade é imortalizada como imagem para afugentar o espectro do esquecimento e, também, da morte: “Digamos que o álbum existe, a princípio, para contar a vida e seus momentos felizes, não a morte; mas o medo da morte é o que configura como arquivo” (SILVA, 2008, p. 50).

Para Sontag (2004, p. 86), o fascínio exercido pelas fotos é um lembrete da morte e um convite ao sentimentalismo: “As fotos transformam o passado no objeto de um olhar afetoso”. Mas a fotografia é paradoxal. Ao mesmo tempo em que anuncia a morte, dela se afasta, ao imortalizar o indivíduo em uma espécie de mumificação espaço-temporal.

Esse ideal dicotômico suscitado pela fotografia é alicerce do culto à memória daqueles que já se foram. Situação que pode ser analisada a partir da observação das lápides de cemitério (Figuras 2 e 3), onde os retratos têm uma dupla função: de posse e de marco de lembrança. É como se a fotografia afixada no mármore alertasse: não o deixe morrer.

Quando a reflexão sobre o parentesco da fotografia com a morte é levada suficientemente longe, no fundo desse parentesco acaba sempre por surgir, em complemento, mas ao mesmo tempo, em oposição à morte, a figura da eternidade (SANTAELLA; NOTH, 2012, p.134).

Figura 2 e 3 – Retratos de lápides de cemitério



Fotografias: Michel de Oliveira
Fonte: acervo pessoal de Michel de Oliveira

Barthes (1998, p. 118) sustenta que, “a imortalidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo”. A partir dessa confusão há um intenso jogo de perda e ganho, no qual os sentimentos se confundem. “[...] a fotografia

não substitui, não preenche. Apenas evoca e suscita, movimentando as emoções em sentido exterior, ativa um complexo sistema de sensações vividas, mas lhe falta a presença” (OLIVEIRA; SANTOS, 2009, p. 11).

Desapontamentos para esquecer

Neste ponto da discussão, é possível estabelecer uma bifurcação no caminho calçado pela preservação das lembranças. Os passos agora se dirigem para o avesso, no qual a imagem dá lugar ao vazio do verso fotográfico. Aqui, é possível fincar o primeiro marco para delinear uma possível rota pelo outro extremo dessa dicotomia: o esquecimento.

“O esquecimento tem seus dilemas próprios”, anuncia Ricoeur (2010, p. 509). Porque dilemas? Pelo fato de que o próprio esforço de esquecer já é um atestado de que aquilo se faz lembrar. Por isso, trata-se aqui não de um esquecimento concretizado, mas da tentativa de apagar da memória as imagens que se tornaram lembrança.

De fato, o que o esquecimento desperta nessa encruzilhada é a própria aporia que está na fonte do caráter problemático da representação do passado, a saber, a falta de confiabilidade da memória; o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória (RICOEUR, 2010, p. 425).

Uma foto-recordação pode ser tão paradoxal a ponto de uma mesma imagem que outrora foi usada como suporte da lembrança ser destruída ou ocultada como um exercício de esquecimento. É o que acontece com as fotografias que subvertem a lógica do momento feliz, a exemplo dos retratos de pessoas recém-falecidas, evitados durante o período do luto. Essa situação foi observada por Silva (1988, p. 49), enquanto pesquisava álbuns de famílias:

Em várias ocasiões, durante nove vezes, registrou-se nas folhas de recebimento de informação dos nossos auxiliares que, quando alguém morria, essa pessoa era retirada temporariamente dos álbuns e só tornava a aparecer quando havia passado um tempo prudencial para o esquecimento do trauma causado pelo desaparecimento do ente querido.

A morte, nessa tentativa de apagamento das lembranças, é um caso extremo. Situações traumáticas, como uma separação, ou situações constrangedoras, a exemplo de fotografias em que o indivíduo tem vergonha de si, causam o mesmo desapontamento que incita a destruição de um retrato como forma de extinguir os rastros deixados por aquela imagem.

Desapontamento I: lembranças rasgadas

*[...] e no desespero daquele momento,
 sem perceber rasguei o seu retrato,
 meu bem,
 agora é maior a minha agonia,
 não tenho você nem a fotografia,
 mas tudo o que olho me lembra você [...]*

Trecho da música *Fotografia*³

Era um domingo, do ano de 2009. O curador e crítico de fotografia Rubens Fernandes Junior passeava pela feira do Bixiga, em São Paulo, quando uma vendedora apresentou a ele um amontoado de fotografias rasgadas guardado em uma mala. Os retratos foram retirados do lixo por meninos que faziam a triagem de material reciclável. Sem saber, os garotos salvavam do esquecimento imagens que alguém queria apagar.

Não tentando ao certo o que fazer, e inquietado com aqueles retalhos imagéticos, o pesquisador decidiu levá-los para casa. Depois de algumas semanas, ele dedicou-se a juntar os pedaços (Figuras 4 e 5). As fotografias faziam parte de um mesmo álbum, de uma família japonesa. Imagens e ideogramas narravam uma história particular, que não podia ser recontada por um estranho espectador.

Figuras 4 e 5 – Retratos rasgados remontados por Fernandes Junior



Disponível em: <http://iconica.com.br/blog/?p=1696>

Acesso em: 02 abr. 2014

³ *Fotografia* (Composição: Alcino Alves / Xororó). In: **Fotografia** - Chitãozinho e Xororó. Rio de Janeiro: Copacabana Records, faixa 2, 1985 .

Enquanto reunia aquele quebra-cabeça fotográfico, o pesquisador se fazia uma série de indagações:

O que levou a pessoa a se desfazer do material e de maneira tão violenta e destrutiva? Qual seria o percurso dessas imagens familiares ao longo da sua história? Será que as fotografias que remetem ao início do século pertencem àquela história familiar? Quem seriam estes japoneses retratados em tantas ocasiões? Quantas famílias estão envolvidas nas fotografias? Será que existe troca de fotografias entre os familiares do Japão e os daqui do Brasil? (FERNANDES JUNIOR, 2011).

A busca por respostas que não seriam encontradas motivou a organização de uma mostra com 40 daqueles retratos remontados: a exposição Terceiro Ato, apresentada no 5º Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, no ano de 2011. Aquelas fotografias desmembradas em pedaços eram uma tentativa de esquecimento: “[...] quem resolveu jogar fora as fotografias também decidiu rasgá-las como meio de tentar fazer desaparecer suas imagens do passado” (FERNANDES JUNIOR, 2011).

Fosse um simples descarte, as fotografias não teriam sido rasgadas, conforme lembra Riedl (2002, p. 16): “[...] o gesto de rasgar fotografias, neste ambiente [o familiar], corresponde a um ato simbólico de destruir laços emocionais e apagar memórias”. Essa situação demonstra uma relação fetichista com a fotografia, como se essa ação passional feita no papel pudesse ser transferida para o ser retratado.

Justamente por isso que as fotografias de um casamento desfeito costumam ser destruídas pelo cônjuge que a possui. Rasgar uma fotografia, além de representar uma ruptura de laços emotivos, é uma espécie de catarse. Uma tentativa de libertar a memória da imagem mental – do momento antes feliz que se tornou trágico – através da destruição da imagem materializada no papel ou ao apagar arquivos digitais armazenados nos mais diversos suportes.

Outra situação que motiva o ocultamento ou destruição de uma fotografia é quando a pessoa retratada não deseja ser lembrada de determinada maneira, seja por não se identificar com o que foi registrado ou por ter mudado a ponto de não mais se reconhecer daquela forma. Isso se tornou ainda mais recorrente com a popularização da tecnologia digital. Imagens feias, sob a ótica do fotografado, são sumariamente deletadas. Essas fotografias apagadas se configuram como imagens para esquecer. Elas seguem a mesma lógica das “fotos proibidas”, aquelas escondidas atrás dos outros retratos do álbum. Sem a fotografia, as imagens mentais tendem a esmaecer culminando por se perder no esquecimento.

Desapontamento II: encobrimdo *pixels*

Para além de sua veracidade ou visibilidade, tanto essas ficções como essas realidades parecem sucumbir à sedução de uma memória totalmente sob controle, que possa ser otimizada tecnicamente.

Paula Sibilia

Na era das imagens digitais, basta apenas um clique para fazê-las desaparecer. Facilidade essa que também é dicotômica: muitos foram os que, com um clique errado, deletaram centenas de fotografias que desejavam guardar. A ausência do suporte bidimensional ressignificou a maneira de lidar com as imagens. Caso o registro não seja impresso, perde-se a unicidade da superfície palpável, substituída por uma tela na qual se visualiza uma imagem sem avesso.

Se antes era possível separar um casal em uma fotografia usando as mãos ou uma tesoura, hoje o mesmo se dá através de recursos disponíveis nas ferramentas de edição de imagem. Exemplos disso podem ser vistos no *Tumblr*⁴ *Era meu (minha) ex*⁵, que tem como objetivo divulgar fotografias em que ex-namorados, ex-esposas ou ex-maridos e até ex-amigos são cobertos digitalmente por um personagem ou desenho, na maioria das vezes cômico (Figura 6). De acordo com a descrição do *Tumblr*, tudo não passa de uma brincadeira “para não perder uma foto com amigos, em um lugar bacana”.

Figura 6: Fotografia em que o ex foi coberto por um desenho



Fonte: <http://erameuex.tumblr.com/image/83957726153>
Acesso em: 11 maio 2014

⁴ O *Tumblr* é uma plataforma de microrblog que permite a publicação de textos, imagens, vídeos e arquivos de áudio. Nele, o usuário pode criar uma rede de contatos.

⁵ <http://erameuex.tumblr.com/>

O ocultamento do ex é uma tentativa de enterrar a lembrança triste com o encobrimento dos *pixels*. Em uma das montagens publicadas no *Tumblr*, o rosto do ex foi trocado pelo do ator Bento Ribeiro (Figura 7). Abaixo da imagem, foi transcrito um depoimento que assevera como essa manipulação é uma tentativa de não evocar a recordação dolorosa e, ao mesmo tempo, preservar a parte que suscita boas lembranças: “essa foto foi um momento muito daora [sic] da minha vida e quando eu olhava pra ela ficava triste por não poder mais usá-la, mas agora posso olhá-la novamente e pensar no quanto eu fico maravilhosa ao lado do Bento Ribeiro”.

Figura 7: Montagem em que o rosto do ex foi substituído por um famoso



Fonte: <http://erameuex.tumblr.com/image/83774336151>
Acesso em: 11 de maio de 2014

Sibilia (2008) considera montagens dessa natureza como tentativas de esquecimento em tempos de virtualidade, no qual a memória psíquica e a virtual se confundem. Para a autora (Ibid., p. 130), esse encobrimento é uma promessa da tecnologia que “propõe-se a nos dotar de novas memórias através da implantação de belas lembranças personalizadas ou customizadas, encomendadas à medida e ao gosto de cada consumidor”. Apesar dessa aparente facilidade de manipular as recordações, a autora destaca que a memória se constitui através de um processo muito mais profundo:

Mas a definição desse esquecimento que todos esses autores sugerem ou propõem explicitamente é bem mais complexa do que o simples apagamento de lembranças com que sonha a nossa tecnociência. Neste caso, esquecer significa ruminar e digerir, filtrar, escolher, selecionar, decidir e suspender. Enfim: agir e criar. Algo que só um sujeito pode fazer: não uma máquina e nem um cérebro. Portanto, nada mais distante de apagar, editar ou copiar, eliminando algumas cenas e retocando outras – todas elas instantâneas e quase todas muito recentes – com a ajuda de programas como o Photoshop ou a tecla Delete (SIBILIA, 2008, p. 145).

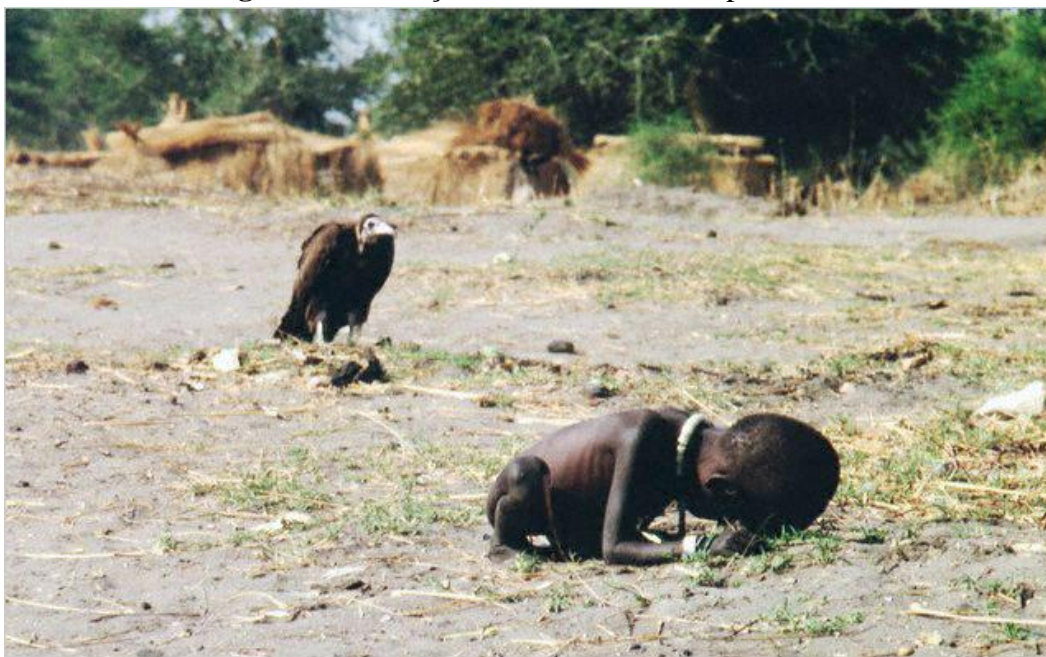
Desapontamento III: tormento imagético

Cheguei a um ponto em que o sofrimento da vida anula a alegria, a um ponto em que não existe alegria... Sou perseguido por lembranças vívidas de mortes e cadáveres e raiva e dor...

Kevin Carter

O relato acima é um trecho da carta deixada pelo fotógrafo sul-africano Kevin Carter, que se suicidou em 27 de julho de 1994, três meses depois de ganhar o Prêmio Pulitzer pela fotografia de uma esquelética criança sudanesa a ser espreitada por um urubu (Figura 8). Segundo relato do livro *O clube do banguê-banguê*, momentos após ter registrado aquela triste cena, o fotógrafo “esfregava os olhos, mas não havia lágrimas: era como se tentasse apagar a lembrança do que fotografara, do que lhe ficara na retina” (MARINOVICH; SILVA, 2003, p.157).

Figura 8 – Criança sudanesa observada por urubu



Fotografia: Kevin Carter

Fonte: <http://www.nytimes.com/imagepages/2011/05/08/magazine/08lede2.html>

Acesso em: 01 abr. 2014

A imagem que trouxe a glória a Kevin foi também seu algoz. A fotografia foi vendida para ilustrar uma publicação em um dos mais importantes jornais dos Estados Unidos, o *The New York Times*. O registro logo foi reproduzido em outras publicações e

causou uma grande comoção em diversas partes do mundo. Inúmeras cartas chegaram à redação, indagando se o fotógrafo havia ajudado a criança. O jornal publicou uma nota informando que a única ajuda prestada por ele foi afungentar o urubu, sem nenhum socorro oferecer.

A opinião pública se voltou contra Kevin, que passou a ser questionado sobre sua atitude. O fotógrafo foi comparado ao abutre, que assim como o que estava registrado na fotografia, espreitava a desgraça daquela criança como um espetáculo de morte. Para a personalidade instável de Kevin, constantemente atribulado por problemas pessoais – dificuldade financeira, relacionamentos conturbados e uso de drogas -, esse julgamento público tornou-se insustentável. Aquela que foi sua melhor fotografia era algo que queria apagar, esquecer para sempre.

[...] Kevin não conseguia se livrar da foto – ela o atormentava e as perguntas estavam sempre presentes. Kevin declarou à American Photo que “essa foi a minha foto de maior sucesso, depois de dez anos como fotógrafo, mas não quero pendurá-la na parede. Eu a odeio” (MARINOVICH; SILVA, 2003, p. 243).

Kevin tornou-se um refém daquela fotografia. Sem saber lidar com os inúmeros problemas e atormentado por àquela imagem, reproduzida milhares de vezes ao redor do mundo, o fotógrafo decidiu por um fim à própria existência. Para ele, a morte foi a maneira encontrada para esquecer. A descrição de Bucci (2008, p. 85) exemplifica o cruel paradoxo vivenciado por Kevin:

O fotógrafo é um traidor de seu sentimento, um escravo do olhar. É sempre dividido, repartido entre dar a esmola ao mendigo ou fazer-lhe um retrato, entre apartar a briga e emoldurá-la, entre alimentar a criança que vai morrer de fome e clicar o rosto que será a capa da revista do final da semana.

Tivesse apenas visto aquela cena, o sofrimento teria comovido Kevin, mas possivelmente não lhe teria atormentado mortalmente. A imagem que passa pela retina se esvai, como um filme. Mas a fixidez da fotografia é como uma eterna repetição. Sofrimento, fome e prenúncio de morte estavam congelados no quadro, sempre a lembrar o que ele só queria esquecer.

E Kevin não foi o único atormentado por imagens. Muitas vezes, fotografias de guerra, registros de catástrofe ou de morte provocam no espectador a mesma angústia que direciona determinadas imagens para os arquivos de esquecimento, mesmo que, por vezes, voltem como vultos indesejados a atormentar a memória. Sontag (2004, p. 30) faz uma

consideração sobre isso: “Sofrer é uma coisa; outra coisa é viver com imagens fotográficas do sofrimento, o que não reforça necessariamente a consciência e a capacidade de ser compassivo”.

Considerações finais

Os exemplos analisados traçam um roteiro inicial para compreensão dessa dicotomia mnemônica provocada pela fotografia. Um retrato pode, ao mesmo tempo, suscitar uma recordação feliz – a ser cultuada e conservada –, ou evocar uma lembrança dolorosa, que motiva a destruição da fotografia na tentativa de fazer com que a imagem estática não volte a ferir a memória com o reavivamento das lembranças.

A partir dessa breve discussão, é possível dar uma resposta inicial ao questionamento que norteou este percurso dialógico: sim, há imagens para esquecer. Mas, ao contrário do que se possa apreender caso essa afirmação seja avaliada fora do contexto, as fotografias são para esquecer pelo mesmo motivo que fazem lembrar: são a vivificação momentânea de um tempo passado, morto.

Ao invés de motivar sentimentos de saudade ou compaixão, as imagens para esquecer golpeiam a memória, fazem vir à tona situações traumáticas. Podem ser provas de rompimento ou da não presença eterna de um ente querido, situações por vezes insuportáveis à alma, que tem por necessidade preservar apenas o que é feliz. Conforme afirma Ricoeur (2007, p. 502): “Posso dizer, a posteriori, que a estrela norteadora de toda a fenomenologia da memória foi a idéia de memória feliz”.

Os exemplos citados neste artigo trazem elementos que se apresentam como centrais para um exercício de conceituação, mas não esgotam o debate. Talvez isso nem seja possível. Em fotografia não é razoável afirmar nada de definitivo, visto que, por sua própria essência, o registro fotográfico se mantém numa fronteira de paradoxos e dicotomias. É luz e sombra. Rito de vida e de morte. Imagem para lembrar ou esquecer.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: SCHWARZ, Lilia; MAMMI, Lorenzo. **8x Fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Colecionador de olhares desaparecidos**. Icônica, 2011. Disponível em: <http://iconica.com.br/blog/?p=1696>. Acesso em: 01 abr. 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. 2 ed. São Paulo: Senac, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

MARINOVICH, Greg; SILVA, João. **O clube do bague-bague**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, Michel; SANTOS, Ana Carolina Lima. **Saudades eternas**: a fotografia de cemitério como culto à memória daqueles que já se foram. In: anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2249-1.pdf>. Acesso: 01 abr. 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

RIEDL, Titus. **Últimas lembranças**: retratos da morte, no Cariri. São Paulo: Annablume, 2002.

SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papyrus, 1996.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.