

LEITURA DA FOTOGRAFIA

Passei a década de 80 trabalhando com fotografias pré-produzidas. Procurava verificar como ampliar a comunicação da imagem que, embora pareça imediata, estanca rapidamente, deixando o observador perplexo e desinformado.

O objetivo da pesquisa desenvolvida era verificar as pontecialidades e as limitações da documentação iconográfica. Seria um estudo do que as imagens transmitem a um pesquisador atento, complementado pelo que não transmitem.

O trabalho passou por diversas fases: algumas avançavam no conhecimento da linguagem documental e simbólica das imagens, produzidas manualmente ou pela câmera; outras, em que o conhecimento se rarefazia, através da ausência de imagens, das dificuldades de sua identificação ou da ambigüidade de significados; outras ainda, em que trabalhos paralelos, dentro e fora das Universidades paulistas ou da literatura internacional a que tive acesso, apontavam ou sugeriam novos caminhos a percorrer.

E agora, após a publicação do livro¹ que inclui trabalhos já publicados anteriormente em revistas e outros inéditos, venho ampliando, por comprovação e novas dúvidas, o que fui aprendendo através de contribuições de antropólogos.

A hipótese inicial do trabalho referia-se a imagens de três núcleos temáticos, fundamentalmente, a grupos sociais de três dimensões: 1. retratos de família, como imagens de relações sociais dentro de um grupo pequeno; 2. retratos de festas, como imagens de relações sociais de um grupo de tamanho médio; e 3. retratos de grandes grupos, como comícios, procissões, greves ou movimentos sociais. Procurar-se-ia estudar em exemplares rigorosamente caracterizados, de cada núcleo temático, as possibilidades de leitura do conteúdo manifesto e latente.

¹ MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. *Retratos de Família* - Leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP-FAPESP, 1993.

Não se tratava de produzir imagens, nem de usá-las para divulgação de resultados de pesquisas. Não se tratava de adquirir um conhecimento diversificado através das imagens, nem de organizar um arquivo de imagens codificadas e indexadas. Não se procurava comparar as articulações sociais verificadas nas imagens dos três núcleos.

O que se procurava era formular um processo de análise da iconografia em geral e das fotografias em particular, pela procura de recursos dedutivos, comparativos e interdisciplinares para captar o que a imagem pudesse transmitir. Em diversos momentos, contudo, foi preciso recorrer às demais aplicações da fotografia.

A hipótese subjacente era que, ao contrário do que propala a comunicação de massa, a transmissão das imagens é limitada, ambígua e superficial. Para compreender a sua mensagem, é preciso se exercitar através de outros textos visuais e verbais, orais e escritos.

A pesquisa apresentou obstáculos resultantes, de um lado, de sua aparente facilidade e, de outro, da multiplicidade de temas e diversidades de planos e perspectivas com que pode ser trabalhada a imagem. O trabalho foi desenvolvido de maneira empírica, através da organização de exposições didáticas e da assessoria histórico-sociológica a pós-graduandos que desejavam trabalhar em suas dissertações de mestrado ou em suas teses de doutorado com fotografias. Nos dois casos havia uma pesquisa prévia sobre o tema do trabalho ou da exposição e sobre as imagens disponíveis para sua representação, seguidas de um inquérito entre os visitantes da exposição ou entre os retratados, sobre o que tinham visto ou percebido, através da montagem da exposição ou pelo texto escrito e pelos textos visuais.

O projeto-piloto acabou impregnando todos os desdobramentos. Foi o projeto desenvolvido sobre as potencialidades e limitações da fotografia de imigrantes, chegados a São Paulo entre 1890 e 1930. As razões para isso são muito variadas, e nem sempre foram claramente percebidas no decorrer do trabalho. Hoje, elas parecem muito claras - em primeiro lugar, as fotografias de família começaram a ser tiradas quase imediatamente após a criação das câmeras e por famílias de quase todas as camadas sociais. Elas obedecem a um modelo estabelecido pela nobreza, quando somente os poderosos e abastados tinham a possibilidade de se fazer pintar pelos grandes artistas. As sessões de pose para o pintor continuaram, durante algum tempo, dada a necessidade de longa exposição para as primeiras fotografias e, de certa forma, o cenário, a indumentária, as atitudes, a ordem dos retratados continuou a ser obedecida em retratos de família de origens geográficas diferentes e de condições econômicas díspares. Esse estereótipo que, com grande qualidade, é encontrado entre os ricos e poderosos, pendurado em paredes de mansões ou encerrado em pesados álbuns de madeira trabalhada com fechos dourados, encontra-se também em volta de espelhos de acampamentos, em gavetas ou caixas de sapato, amarrado com elástico, em caixas de costura, em casas de cômodos ou nos velhos sobrados da cidade.

O álbum de família não é apenas o registro da memória familiar. Contém o passado e os caminhos percorridos pelos avós, oculta ou expulsa

as "ovelhas negras", que agridem as aspirações legitimadoras da família com transgressões insuportáveis, consagra seus momentos eufóricos de passagem e houve tempo em que conservou seus doentes e seus mortos, às vezes, nos caixões mortuários.

Uma prática habitual nos processos eleitorais tem sido a dos candidatos exibirem a seus eleitores os retratos de família. Observe-se, ainda, o número de filmes de ficção sobre a família, em que o material trabalhado são as fotografias e as reflexões que elas suscitam.

O trabalho foi sempre realizado contrapondo as observações das imagens aos depoimentos obtidos de fotógrafos, fotografados ou conservadores de fotografias.

Muitas das fotografias eram de fotógrafos desconhecidos, muitos dos fotografados já tinham morrido quando as fotografias chegaram-me às mãos, mas aqueles que conservavam as fotografias, por ser da família ou por ter interesse por fotos velhas, identificavam as pessoas, o tempo, o lugar e a situação em que fora feita a foto. Existem algumas dificuldades nessa identificação indireta. Frequentemente, o papel desempenhado pela personagem (mãe, noiva, pai, madrinha) suplantava a individualidade, provocando trocas de nomes e de lugares. Os depoimentos foram sempre muitíssimo mais ricos em informações e reflexões sobre as relações familiares retratadas que a observação das imagens, sem esclarecimentos verbais, através de dedicatórias, poesias de circunstância, e dos depoimentos. Observe-se, contudo, que o impacto emocional ou estético da imagem sempre superava os esclarecimentos verbais. A atração pela imagem é imediata e a sua comunicação através de desdobramentos, na memória do observador, de imagens semelhantes ou associadas estabelecem um vínculo, que a mensagem mediada pelas palavras ou pelo código escrito estabelece mais demoradamente.

O projeto-piloto sobre retratos de imigrantes, vindos para São Paulo entre 1890 e 1930, irradiou-se para retratos de famílias tradicionais e de famílias carentes. Revelou-se, então, o caráter paradigmático desse núcleo temático, privilegiado para o estudo do caráter indiciário da fotografia. Essa irradiação permitiu verificar-se a homogeneização dos retratos, não só quanto a uma espacialização e posicionamento das pessoas e objetos diante da máquina fotográfica. Verificou-se, ainda, que homogeneizava as famílias, isto é, os retratos de todas elas (japonesas, negras, caboclas, libanesas, judias, espanholas, portuguesas, alemãs, suecas e marroquinas). As imagens eram semelhantes. Suas especificidades apareciam apenas nos depoimentos orais ou nas legendas. Essa homogeneização, resultante em parte de padrões estéticos incorporados pelos profissionais da fotografia e de suas formas de enquadramento, provém também das situações escolhidas para ser fotografadas - os ritos de passagem que legitimam a família como grupo. As roupas com que a família se faz fotografar são as que, até a década de 30, se chamava de roupas domingueiras ou de "ver a Deus". Na verdade, os fotografados também estabelecem o que desejam que os outros vejam e a fotografia é um objeto de exibição, não apenas de culto.

Essa homogeneização cria uma categoria de análise (retratos de família) que funciona muito bem na passagem do único para o múltiplo, ou seja, admite a generalização das observações de caso.

Através do que os fotografados desejavam que aparecesse no retrato é que foi possível captar o seu imaginário. No caso dos imigrantes, belíssimas fotos pretendiam mostrar, em muitos casos, a parentes e vizinhos que tinham ficado na terra de origem, que tinham melhorado de vida e que gostariam que eles também se decidissem a vir para a América. Revelavam, também, que iriam permanecer e não voltar. Não é possível fazer uma distinção social adequada através da indumentária, nem da atitude, nem sequer do em torno, pois as fotos eram encenações de bem-estar, conforto e beleza e não reproduções de condições de vida.

Foi possível verificar ainda que, assim como era preciso ter algum conhecimento sobre as imagens para poder ampliar a sua leitura, era preciso levar em conta o contexto em que ela foi produzida, encontrada e conservada, para não incorrer em equívocos.

Um exemplo muito repetido é o temor às fotografias, como o medo de perder as cabeças que fossem fotografadas, como ocorreu na viagem de François Auguste Biard, em 1858, nas matas do Espírito Santo e em diversas outras situações.

Apesar de uma tendência comum de considerar a fotografia como prova ou evidência - uma "reprodução da realidade" -, houve muitos casos de objeções às deformações da imagem ao transformar as três dimensões em duas, ao fazer um recorte arbitrário nos retângulos de papel e nas idéias que os observadores têm do que deve e do que não deve ser fotografado.

Aos temores e objeções com fundamentos muitas vezes religiosos sobrepõe-se, freqüentemente, uma ânsia de ser fotografado e de contemplar a própria imagem que não faz parte apenas da experiência de antropólogos e sertanistas.

O hábito de recortar uma das personagens da fotografia, observado em inúmeras famílias, lembra rituais de eliminação mágica e às vezes era a expulsão ritual das páginas do álbum. Mas esses recortes eram também feitos para guardar a imagem em camafeus ou medalhões junto ao peito, e, assim, obter um contato direto e permanente com a imagem do amado ausente.

O contexto em que é encontrada a imagem altera seu significado já tão multiplicado. Muitas das fotografias de imigrantes que me foram emprestadas por amigos, para um trabalho acadêmico meio incompreensível, quando apareceram publicadas em revistas e finalmente em livro, ganharam um significado social diferente do valor estimativo de culto, que lhe era atribuído. Hoje, incluída a coleção de famílias de imigrantes no Banco de Imagens do Museu Paulista/USP, sofrendo todo um processo catalográfico por suas características de tamanho, qualidade e preço, despessoalizou-se totalmente. Os retratados passaram a ser elementos do povoamento e da construção da industrialização e do comércio de São Paulo.

A pesquisa realizada incorporou a imagem como texto visual, que pode trazer informações e reflexões para o conhecimento. Mas a leitura

complementar e parasitária do texto verbal exige uma consciência alerta do que o pesquisador está procurando, paciência para sessões prolongadas de observação e montagem de séries temporais e introspecção de imagens, que evocam um aprofundamento dos contextos em que estas foram produzidas ou estão sendo conservadas.

A leitura da imagem fixa, portanto, mostrou-se um processo atraente mas muito difícil e que exige cautelas e atenção em todas as suas etapas e rigor em sua prática. O estudo desse processo foi alimentado por um instrumental interdisciplinar, fornecido inicialmente pela Sociologia e pela Semiologia. Aos poucos, foi-se lançando mão dos estudos de percepção visual da Psicologia da Gestalt e recorrendo, em muitos casos, aos estudos de atitudes da Psicologia Social. A compreensão da imagem, com suas especificidades e polissemias, foi sendo esclarecida tanto pela Crítica de Arte quanto pela Teoria Literária. E não em menor proporção, a Antropologia veio revelar novos horizontes, em suas preocupações com o território de onde se fala, com as transposições significativas de pormenores corriqueiros, com a focalização dos rituais sociais, dos símbolos e dos significados.

Para terminar, cabe apontar duas questões que tornam os retratos (e os de família fundamentalmente) formas privilegiadas entre as imagens. A identificação e a metamorfose seriam necessidades que levaram as pessoas a recorrer tão cedo e em tantos lugares diferentes ao processo fotográfico. A imagem fixa revela um momento único presente, ou que foi presente. Aquela pausa, de uma vida que se escoou, permite que as pessoas descubram quem são ou como são vistas, através dos traços de sombra e luz. Narciso procurou a sua imagem nas águas e em lendas do Piauí encontraram-se indicações de transformações naqueles que conseguiram se ver nas águas ou nos olhos de figuras míticas. Os retratos de família, ao formar uma seqüência temporal, permitem acompanhar, em alguns casos, as metamorfoses que o tempo vai fazendo nos rostos e nos corpos daqueles que um dia descobriram como eram ou como eram vistos, ao contemplar os retratos.

Em setembro de 93, o fotógrafo cego Evgen Bavcar fez uma exposição no Museu da República, Rio de Janeiro. Autor de *Le Voyeur Absolu*, propôs a questão: "a fotografia não seria, antes de mais nada, uma imagem mental do mundo... cuja impressão sobre o papel seria apenas um fenômeno secundário?"².

Ao contradizer frontalmente, pela ausência de visão, a condição de prova concreta e incontestável da fotografia, o autor dessa proposição sugere que a imagem se transmite pela memória de imagens semelhantes ou associadas.

Também em 1993, pudemos ver o filme da australiana Jocelyn Moorhouse sobre outro fotógrafo cego trabalhando com os significados da

² SAMAIN, Etienne. A Fotografia Tentacular - subsídios críticos para uma arte de ver e de pensar. In: PAIVA, Joaquim (org), *A Fotografia no Brasil*. Brasília (no prelo).

fotografia e o ato fotográfico feito, de fato, às cegas. O espectador se envolve com a narrativa mas continua perplexo com a estranheza da situação.

O nome do filme em português, *A Prova*, é menos contundente que o título inglês *Proof* - evidência, mostra concreta de verdade, que também pode se referir à prova como as revelações provisórias que antecedem à fixação final da imagem no papel.

Para os que enxergam fica difícil compreender a ânsia de registrar o que não se viu. A maioria dos que vêem registra o que selecionou, para reter ou ampliar o que viu ou os indícios do que está querendo compreender. A exibição dessa temática no filme coincidiu com a exposição do fotógrafo e autor esloveno já citado e com o depoimento do fotógrafo de publicidade Ricardo Pimentel. Na experiência de fotografar o cotidiano do Instituto Benjamin Constant na Urca, Rio de Janeiro, Pimentel incentivou alunos cegos a utilizar câmeras automáticas, com um resultado surpreendente. Não podendo ver aquilo que desejam fotografar, os cegos estabelecem uma relação intensa com a máquina, para satisfazer sua ânsia de conhecer o mundo ao redor.

Moorhouse lida igualmente com a questão da confiança: confiança nos outros e naquilo que se registrou e como se registrou. No filme, a falta de confiança básica do cego provém da rejeição da mãe, que lhe dera a primeira câmera e que, em pequeno, lhe descrevia o que via através da janela, no jardim. O que se imagina e o que os outros descrevem é o que importa. Uma relação triangular doentia com a governanta e o novo amigo se estabelece, também, em função da confiança, quando ele põe à prova, desvenda essa procura de alguém em quem confiar, capaz de descrever o que ele fotografou.

A história de vida do fotógrafo não fica muito clara, correspondendo ao ceticismo dos personagens e às ambigüidades da leitura da imagem, que pode variar com cada um que se proponha a revelar o seu conteúdo.

As situações extremas dos deficientes visuais podem funcionar aqui como parâmetros para examinar os obstáculos à descrição e interpretação da imagem fixa, nos trabalhos de ciências humanas. Diante da fotografia é possível ter diferentes posições epistemológicas³: ela pode ser um espelho da realidade, uma deturpação ou um indício.

À polissemia das imagens fotográficas acrescenta-se que, na foto, além do enquadramento de três em duas dimensões, estão ausentes outros elementos sensoriais como o cheiro, a cor, a temperatura e as texturas. E circunstâncias conjunturais se acumulam em volta de instantâneos de um único momento presente. São elas que permitem associações e evocações produtivas de outras imagens armazenadas na memória.

Ao examinar uma fotografia, cada observador acaba sempre relacionando-a consigo, procurando discernir em si mesmo o que talvez não

³ DUBOIS, Philippe. *L'Acte Photographique et Autres Essais* Bruxelas: Éditions Labor, 1990, p. 17-54.

percebesse sem a visão daquela imagem. A ânsia de se conhecer através do exame de retratos de família, principalmente, obedece a uma busca de identidade ligada aos desafios da metamorfose.

Mesmo se se considerar a fotografia como uma mercadoria⁴ que visa lucros industriais com a comercialização da foto, da câmera e dos filmes, não é possível ignorar áreas vitais - a família - onde as fotografias e o ato fotográfico desde a sua invenção desempenham um papel fundamental na socialização de seus membros e na circunscrição e legitimação do setor privado da sociedade.

O comércio de fotografias abrange também a educação, pois as classes escolares são anualmente fotografadas para a venda do produto aos pais de alunos - fotografias que são intermediárias entre o álbum de família e a identificação policial.

A diferença entre os retratos de família da camada mais abastada da dos pobres, estrangeiros e deficientes é que estes não são proprietários de suas imagens - elas pertencem ao fotógrafo. A rainha Vitória sempre quis ser representada como esposa e mãe e não como governante, mostrando como a foto resulta da vontade do fotografado e estabelecendo um padrão de fotografia de família que persiste, no desenvolvimento da ideologia contemporânea da família e numa homogeneização de todas elas.

Hoje podem ser considerados dois tipos diferentes de retratos de família: os formais (casamentos, batizados, formaturas, comunhões) e informais (retratos de férias e dos momentos ociosos). Os primeiros continuam a ser padronizados sobre a dignidade do grupo familiar, como vinha sendo desde o século XIX, enquanto os outros, chamados pleonasticamente de instantâneos, continuam a registrar unicamente instantes alegres de solidariedade, continuando a encobrir os conflitos e transgressões.

Os momentos divertidos prometidos pela Polaroid referem-se ao processo fotográfico que ocorre diante dos fotografados e à contemplação das imagens que "criam mal-entendidos sobre a infância e a vida de família, como se o *slogan* 'diante de seus olhos' garantisse a realidade da emoção retratada, como se o filme revelasse um estado **interior** de prazer constante"⁵. Todo o poder opressor da família é reprimido, sendo mesmo descartados dos álbuns de família as fotos de pais violentos, crianças choronas e casais em litígio.

Essa situação na organização das imagens de um grupo social reduzido sugere as dificuldades de uma leitura direta das fotos. Uma análise de sua forma de produção e das finalidades para as quais deve ser utilizada devem acompanhar de perto o contexto em que será feita essa utilização, o que revela e desdobra os indícios fornecidos pela imagem. O acesso às

⁴ WILLIAMSON, Judith. Family, Education, Photography. In: *Consuming Passions. The Dynamics of Popular Culture*. Londres: Manon Boyard, 1985, p. 115-126.

⁵ COWARD, R. The Mirror with a Memory. In: *Female Desire*. Londres. Paladin, 1984, p. 49-60.



A família real inglesa, com a rainha Vitória no centro, retratada em 1897, no apogeu do Império Britânico.

Imagens descartadas do álbum de família podem ser muito mais esclarecedoras que os retratos na parede. No caso dos retratos de 3x4, tirados automaticamente para identificação escolar ou policial, trazem as deformações mecânicas que transformam os retratos em suspeitos, tanto que nunca são usados por candidatos a postos de governo, que usam e abusam de fotos de família na esfera pública como reflexo publicitário da ideologia doméstica.

A inglesa Judith Williamson veio contribuir para nos acautelar na utilização e leitura adequada das imagens fotográficas, deixando a uma terceira⁶ o problema da procura da auto-imagem na foto.

É inegável a contribuição da fotografia na identificação criminal, com sofisticções sempre maiores a partir de 1870, quando serviu para a polícia identificar os membros da Comuna de Paris. Contudo, no caso das ciências humanas, a documentação fotográfica precisa passar por uma crítica externa e interna para evitar mal-entendidos de toda ordem. A crítica acompanha a produção, a distribuição, o consumo e a preservação, através dos quais é possível reunir condições para o conhecimento do que foi fotografado.

⁶ Ibidem

Ao evocar a descrição dos primeiros processos fotográficos, os daguerreótipos, como Espelhos com Memória, a inglesa caracteriza o olhar e o pensamento dos “leitores” de fotografias. A criação desse processo permitiu que a gente se visse e soubesse como era vista.

Confirma a íntima relação entre as mulheres e a imagem fotográfica, incorporada na fascinação dos retratos de família e seu registro de semelhanças e as ligações entre os retratados. São as guardiãs da história da família, garantindo a documentação para as genealogias. A história para quase todos se inicia com essas fotos de conhecidos e desconhecidos e com as idiossincrasias de cada um, conduzindo à identidade dos leitores das fotos. Ao fixar instantes, garante-se a permanência de condições consideradas “inesquecíveis”, apesar de necessitarem dos registros que, por sua vez, são sempre construídos (pelo fotógrafo, pelos fotografados ou pelo contexto em que figurará a foto). Não passam de traços da aparência captada pelo olhar, como disse John Berger, de momentos da solidariedade familiar em que os indivíduos se transformam em seus papéis sociais - a noiva, a mãe, os filhos, os netos e as situações se conformam às convenções artísticas e expressivas da ideologia da família. Hoje se quer retratos naturais e sem pose, na tentativa de captar a realidade novamente.

Fixar as fotografias, avaliá-las e distribuí-las é um papel feminino. Desde muito jovens, as mulheres são atraídas por espelhos, que lhes devolvem a imagem, que é comparada ao ideal dominante, amplamente divulgado pela mídia. Já a fotografia se oferece como o registro do que o espelho vê, a oportunidade de nos ver e saber como os outros nos vêem e como éramos quando não tinha havido ausências nem separações. Essa leitura das transformações das pessoas no retrato dá conta, de um lado, da atração que os retratos de família exercem mas, de outro, dos problemas da utilização adequada da imagem fotográfica nas pesquisas.

Phillippe Dubois, em seu livro de 1990, trabalha o ato fotográfico como extensão do olhar e do processo visual da captação das imagens, que são fixadas e desdobradas na memória. Recupera para isso as metáforas freudianas do ato psíquico e da memória com o fotografar e o bloco mágico, num capítulo expressivamente denominado Palimpsestos. Lembro que palimpsestos são antigos materiais de escrita, principalmente pergaminhos utilizados duas ou três vezes, nos quais, por raspagem ou processos químicos e fotográficos, é possível ler as camadas inferiores.

Existe, em seu livro, uma identificação entre a imagem fotográfica e a imagem mental, observada não apenas na passagem do mundo exterior para o interior, como no processo psíquico de registro, fixação e recuperação da imagem, mas ainda, através da evocação da acumulação e desdobramentos do registro no palimpsesto.

Essas colocações de Dubois dão conta da atração profunda (que em alguns casos se manifesta por aversão) da maioria das pessoas pela contemplação dos retratos de família. Tanto o visor, por onde penetra a luz até a superfície de inscrição, no interior da câmara escura, como as pálpebras,

diafragma que regula a entrada da luz, ajudam na compreensão do ato mecânico de olhar as fotos. Mas o que aprofunda e amplia essa compreensão é o processamento interno da imagem captada. Os trabalhos diurnos forneceriam a consciência das impressões captadas, enquanto os noturnos (os sonhos e os pesadelos) seriam o processamento inconsciente de imagens que podem ou não ser quimicamente reveladas.

A passagem do inconsciente para o consciente é equiparada à passagem progressiva, sinuosa e seletiva do negativo da imagem para o positivo.

Essa metáfora dá conta de parte da ambigüidade observada nas imagens fixas. Como, consta quase sempre de um conteúdo manifesto e um conteúdo latente, a fotografia será vista de maneira diferente, dependendo de quem olha. Como ao olhar retratos, quem olha está sempre à procura de uma relação entre ela e a imagem, cada uma verá parcelas e níveis diferentes da fotografia. A câmera funciona como uma extensão do olhar. Mas o olhar, que também é seletivo, funciona ao mesmo tempo que os outros sentidos e dentro de um contexto espacial e temporal que enriquece as impressões da imagem mental com inúmeros outros aspectos. A câmera produzirá a imagem, talvez mais precisa e mais ampla que o olhar, mas despida dos outros aspectos e características, o que, em alguns casos, pode limitar seu valor documental. O que ficou registrado pode não ser o que se quer informar.

A metáfora do bloco mágico é ainda mais expressiva dos mecanismos da memória. Para Jacques LeGoff⁷, a fotografia veio revolucionar a memória, ao multiplicá-la e ao lhe dar uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas. A maleabilidade e a instabilidade da memória humana são aqui compreendidas através de um dispositivo auxiliar, inventado na década de 20, para intensificar essa função psíquica. O bloco mágico fornece um símile do processo sensorial, capaz de responder, até certo ponto, à incorporação e desdobramento das imagens.

Hoje, o bloco mágico ainda é usado como brinquedo infantil, para crianças no período de alfabetização. Como é feito de uma folha externa de plástico, que fica intacta após cada anotação, separada na base de cera (que conserva as anotações) por uma folha dupla de papel transparente, apresenta uma capacidade receptora ilimitada e conserva no interior as folhas permanentes, sem que se precise renovar a superfície receptora, nem destruir as anotações anteriores.

Como se vê, é a descrição do mecanismo da memória que acolhe percepções do exterior e as conserva até que sejam evocadas ou mobilizadas. Enquanto não são evocadas, as imagens permanecem inscritas e apagadas, no inconsciente, protegidas contra as novas imagens exteriores. Quando se levanta a cobertura do bloco (a capa plástica e o papel encerado), a superfície do bloco fica limpa e pronta a acolher novas anotações.

⁷ LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1990.

Freud, autor dessas metáforas, completa: "...resolve o problema de reunir ambas as faculdades, distribuindo-as entre os sistemas, mas deixando-os ligados (...) Nossa memória pode reproduzir as inscrições apagadas, a partir do interior (...) A lâmina de cera (é comparada) ao sistema inconsciente; o aparecimento e desaparecimento do escrito, com o comportamento correspondente da consciência das percepções"⁸.

A verificação feita no trabalho empírico⁹ de que os retratos de família existem em famílias de diferentes camadas sociais e das mais distintas origens geográficas e que o hábito de conservar os álbuns, gavetas ou caixas de fotografias de família pode ser documentado, desde o início do século XX, exprime uma atração constante desses retratos.

Essa atração já foi observada por Bourdieu e discípulos, quando consideraram o álbum de família como "um monumento funerário freqüentado assiduamente"¹⁰.

Verificou-se, também, que a memória funciona através de imagens fixas, como os retratos. Afora outros exemplos encontrados entre os testemunhos, Kundera exprimiu isso com clareza ao dizer que "...descobriu uma coisa bastante curiosa: a memória não filma, fotografa. O que guardara de todas essas mulheres, na maioria dos casos, foram algumas fotografias mentais. Não via suas amigas em movimento contínuo; mesmo muito curtos, os gestos não apareciam em sua duração, mas fixos numa fração de segundo"¹¹.

As metamorfoses do tempo nas fisionomias, nos corpos, nas atitudes, nas palavras, no ritmo e nas significações que o *Temps Retrouvé* assinala e aprofunda são catalogadas nos álbuns de família, onde quase todos nós tivemos nossas primeiras aulas de história.

Nas *Memórias de uma Menina Católica*, Mary MacCarthy assinala essa fonte do saber familiar e o fascínio que exerce sobre os descendentes, apesar ou talvez por causa da confusão de pessoas e de episódios na lembrança de cada um dos participantes pois, como continua Proust, "o tempo que altera as pessoas não modifica a imagem que guardamos delas (...) pois a memória, ao introduzir o passado no presente, suprime precisamente essa grande dimensão do tempo, de acordo com a qual a vida se realiza"¹². Ao que Bachelard acrescenta: "a memória e a imaginação não admitem dissociação. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem"¹³.

⁸ FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, vol. II. Madri: Editorial Biblioteca Nueva, 1948, p. 414-417.

⁹ MOREIRA LEITE, M. L., op. cit.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre et alii *Un Art Moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

¹¹ KUNDERA, Milan. *A Imortalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹² PROUST, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu Le temps retrouvé*, tomo VIII, vol. 2. Paris: Gallimard, 1927, p. 89, 178, 238

¹³ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Abril, 1984.

A atração dos retratos de família corresponde, pois, a uma necessidade de identificação com a sua imagem. A necessidade de ver como os outros nos vêem e procurar as ligações com o eu interior, que se dissocia através da busca de semelhanças e contrastes nos outros e nas metamorfoses que o tempo inscreve naquele presente atual ou transcorrido.

Jo Spence, fotógrafa feminista inglesa, pode ser identificada por um anúncio: "oferece-se para retratar divórcios, doenças, injustiças sociais, cenas de violência doméstica, explorações da sexualidade e quaisquer ocasiões agradáveis"¹⁴. Em seu artigo, sobre a política da fotografia, refletiu sobre essa atração neste trecho revelador com que encerro esta comunicação:

"...todos temos conjuntos de imagens personalizadas arquetípicas na memória, imagens cercadas por vastas redes de conotações e lembranças enterradas. Na terapia fotográfica podemos desenterrá-las, reconstruí-las, até reinventá-las, a fim de que possam funcionar de acordo com os nossos interesses e não fiquem sendo as mitologias dos outros, que nos contaram sobre aquele 'eu' que parece ser visível em diversas fotografias. O ponto de interseção da produção de imagens na sociedade, através das fotografias com a memória pessoal, fica onde é causada uma ruptura, de maneira que nunca nos vemos novamente sob a mesma luz".

¹⁴ SPENCE, Jo. *The Politics of Photography*. Londres: British Journal of Photography, 1976