

Imagem e Memória

MIRIAM LIFCHITZ MOREIRA LEITE

Professora aposentada da USP. Assessora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – USP. Autora de *Retratos de Família* (Edusp/Fapesp, 1993) – vencedor do prêmio Jabuti – e *Livros de Viagem (1803-1900)* (Editora da UFRJ, 1997)

Por mais que as análises exijam as mesmas cautelas, o trabalho com textos visuais ou imagens propõe outro tipo de leitura. São mensagens isoladas, freqüentemente deformadas pelo isolamento da imagem fixa, e por terem sido extraídas do contexto.

Introduzi-las num contexto temporal e cultural exige a utilização ou aplicação de métodos quantitativos de muito prestígio científico, mas de difícil tradução verbal, ou um domínio cada vez mais raro das simbologias que dêem fundamentação erudita à separação entre o real e o imaginário.

A reprodução gráfica das imagens apresenta diferentes problemas: ela confere deformações ao desenho original ou fica de tal maneira dispendiosa, que acaba sendo restrita ou, durante muito tempo, não se resolveu a complementaridade entre texto visual e texto verbal, tomando a leitura dessa complementaridade penosa ou incompleta.

Tanto na iconografia quanto na fotografia, uma análise interna, bem ligada ao original e ao contexto cultural do autor e uma análise externa devem antecipar a leitura, dando assim uma primazia ao texto verbal, indispensável à comunicação do conteúdo da imagem. Essa dificuldade transparece na ausência de índices das estampas, ou na disposição de cadernos de imagens inseridos no texto, mas sem menção à correspondência com o texto verbal.

Um exemplo disso é encontrado na edição da Martins de Debret, apesar do autor estar consciente desses problemas, como se verifica na Introdução (p. 6) de seu livro: “no intuito de tratar de uma maneira completa um assunto tão novo, acrescentei diante de cada prancha litografada uma folha de texto explicativo, a fim de que pena e pincel suprissem reciprocamente sua insuficiência mútua.”

Ainda que as imagens fixas sejam polisêmicas como as palavras, existem questões mais adequadas ao uso da imagem que à arbitrariedade das palavras e vice-versa. No caso do encontro de culturas, como é o caso da iconografia dos viajantes, além das deformações causadas pelos litógrafos europeus para a impressão dos livros, acrescentem-se as deformações nos desenhos provocadas pelos ideais estéticos e etnocentrismo dos artistas e, no caso da leitura atual, existe o apagamento das imagens provocado pela saciedade de percepção, principalmente nos casos mais divulgados de Debret e Rugendas. Nestes dois casos, os próprios autores consideraram indispensável munir os desenhos com textos descritivos e explicativos, às vezes, excelentes.

Essa adequação do texto visual é completa quando se trata de transmitir dados individuais e espaciais. Quando se está mencionando fatos sociais, é preciso lançar mão da contagem múltipla

de imagens, para distinguir o padrão social de uma expressão individual ou simbólica.

No caso das fotografias, embora se tenha convergido a amostra a retratos de família e, dentro destes a imigrantes para São Paulo, entre 1890 a 1930, sua significação proveio da verificação de haver um estereótipo dessas imagens, de padrões de sua armazenagem e distribuição, de uma difusão acentuada, geográfica e econômica, se bem que talvez seja preciso restringi-las à cultura urbana.

A organização de exposições e catálogos e a assessoria dada a trabalhos de pós-graduação proporcionaram a oportunidade de realizar experimentos de percepção e memória e comparações sucessivas entre fotografias tiradas em momentos diferentes.

Tanto imagem quanto memória podem se referir a diferentes áreas ou processos. Em meu trabalho de análise de documentação a Imagem e a Memória são processos que podem se superpor no mesmo campo do conhecimento e ser empregados alternativamente, embora a Memória seja constituída de imagens e é ela que alimenta a construção de outras imagens.

A imagem pode ser uma representação fictícia, gráfica, plástica, escultural ou fotográfica, pode se referir a imagens sagradas, à representação analógica, à metáfora; pode ser evocada voluntária ou involuntariamente; é diferente da existência e pode ser literária, religiosa, visual ou do domínio da imaginação, consciente e inconsciente. É difícil de captar, o que é feito pelo reconhecimento. Essa multiplicidade de modalidades implica em aspectos comuns e aspectos diferentes. O mesmo acontece com a Memória. Pode significar lembrança, recordação, relato, relação, vestígio, sinal, dissertação acerca do assunto científico, literário ou artístico, armazenar e imaginar.

No trabalho focalizei o campo das imagens fixas (na iconografia e na fotografia) e das imagens

mentais que se desdobram em processos de reconhecimento e rememoração.

O processo de re-conhecer a imagem (interior ou gráfica) apoia-se na memória, enquanto a re-memoração implica numa codificação do saber e numa esquematização do que é absorvido do mundo exterior.

Esses processos perceptivos e cognitivos, através dos quais se percebem e se compreendem as imagens fixas acabam sendo fundamentais para a recuperação ou construção da memória.

Outra delimitação fundamental neste exame das imagens é a restrição à área do espectador ou leitor das imagens (VILCHES, 1986), captando ocasionalmente as contribuições mais sugestivas de outros enfoques. O conhecimento prévio das questões representadas nas imagens cria uma rede de expectativas (que fundamentam hipóteses a ser verificadas ou anuladas). Essas expectativas influem na própria apreensão das imagens; por isso, é possível considerar que ver é comparar o que esperamos da mensagem com aquela que nosso aparelho visual recebe. Como a imagem nunca pode representar tudo, o espectador a utiliza como um quadro em que projeta seu sistema visual, sua imaginação, e sua capacidade de organizar mensagens, para confrontá-las com as armazenadas na memória, sob formas esquemáticas que combinam, em diferentes doses, o reconhecimento e a rememoração (AUMONT, 1993).

Segundo GOMBRICH (1986), é o espectador que faz a imagem através da construção visual do "re-conhecimento" e ao empregar esquemas de "re-memoração" que constroem uma visão de conjunto da imagem.

A colocação teórica de aspectos da imagem e da memória, que estudei após o trabalho empírico com a iconografia dos viajantes e retratos de famílias de imigrantes, ampliou e especificou os mecanismos perceptivos e cognitivos da imagem, em comparação com a linguagem verbal.



Les toits de Paris la nuit. BRASSAÏ, Marcel Proust sous l'emprise de la photographie.

Por mais que a imagem seja habitualmente considerada como mensagem direta, sem mediação de códigos, o exame atento do texto visual e do texto verbal preenche apenas em graus diferentes as mesmas funções: informa, interroga, organiza e testemunha. A arbitrariedade e ambigüidade verificadas no texto visual, através das ilusões de ótica e de entraves da representação e da expressão podem ser apontadas também no texto verbal. As palavras frequentemente não transmitem exatamente as idéias. A imagem visual desafia as palavras, quando ver não consegue ser transmitido pelo descrever. Nem tudo pode ser dito ou formulado em palavras. De outro lado, o desenho ou a fotografia não reproduzem abstrações. Representam um caso concreto, um fato particular, enquanto a linguagem verbal e as nomenclaturas científicas representam valores abstratos por nuances

e entonações. Significam o que existe de comum no pensamento de todos os indivíduos e não o caso concreto, presente, que aparece na imagem. A palavra revela melhor o conhecimento oculto na memória que, contudo, é construído por imagens fixas.

Com proposição da memória como processo de relacionamento entre corpo e o espírito, Bergson a trouxe para o centro do interesse da Psicologia, de onde foi retomada e revelada em diferentes níveis e examinada e examinada em diferentes situações por Proust. Ainda que não se trate de obra de Psicologia, História da Arte nem sequer de Filosofia, os sete tomos são um tratado insubstituível sobre a Memória, utilizando a imagem fotográfica em suas reflexões sobre ilusão e o acaso em diferentes nuances, através do tempo e de sua significação. A memória é apresentada como uma reconstrução de segmentos

de lembranças e de exercícios voluntários e premeditados do pensamento.

Afora as memórias a longo e curto prazo, com suas armadilhas e ilusões, Proust chamou a atenção para a memória involuntária, que intervém em função dos signos sensíveis, ou remete ao desejo ou a figuras da imaginação. Distingue, assim dois casos de signos sensíveis: as reminiscências e as descobertas. As primeiras podem vir a constituir obras de arte, como elementos condutores da compreensão da obra. São metáforas da vida. A voluntária apresenta também inconvenientes. As duas provocam percepções ainda que as compensem pelas ressurreições por semelhança ou contigüidade.

Desviando do plano do tempo – a questão central da obra – para o plano contíguo da memória, deparamos, em *A Fugitiva*, com uma quase definição: deslizando o acontecimento sob as lentes de aumento da memória elas lhe dão relevo, dissociação, recuo de superfície e perspectiva em diferentes pontos do espaço e do tempo o que, para os que não viveram aquela época, parece fixado a uma única superfície: – os nomes – dos falecidos, os sucessivos endereços, as origens da fortuna e suas mudanças e as mutações de propriedade.

E Proust continua a refletir sobre a memória, associando-a à fotografia, que ainda não era tão comum e divulgada. A memória visual involuntária exerce uma função cognitiva emprestando várias dimensões e movimentos à imagem fixa de duas dimensões. Ela restabelece diversos níveis de percepção que se atribuem àquelas figuras inertes e cuja disposição no enquadramento da fotografia evoca enquadramentos muito vistos através da vida de figuras moveis e inteligentes e de suas imagens inertes.

A transposição da fotografia para a memória empresta-lhe o movimento contínuo do pensamento, que é o que se torna necessário fazer para que a foto isolada exprima o seu conteúdo latente e não explícito.

Quanto a meu esquecimento, eu não pude sequer pensar em me apegar a ele para extrair a verdade, pois em si mesmo, nada mais era que uma negação, o enfraquecimento do pensamento, incapaz de recriar um momento real da vida e obrigado a substituí-lo por imagens convencionais e indiferentes.

Mas sua compreensão mais profunda dos diferentes prismas, tanto da imagem como da memória, aparece no episódio da fotografia da Avó, que se alastra pelos sete tomos, em movimentos de afirmações e negações de percepções que se fragmentam revelando o avesso a um sentido oculto até então.

Começa por sua irritação com a euforia com que a Avó quis ser fotografada: a paramentação excessiva para a sessão de pose; manifestou o seu desgosto com a atitude excepcionalmente frívola da avó: muito depois do falecimento desta soube que a Avó quisera lhe deixar uma recordação e se preparara tanto para a sessão de pose, para que o neto não percebesse a gravidade de seu estado. A revelação vem confirmada pelo gerente do Hotel, que narra com detalhes a preocupação dele, gerente, com as convulsões da avó, que se recusara a deixar o Hotel, para não preocupar o neto.

Em seu livro *O Peso da Representação*, John Tagg (1988:187-221), apoiado em Umberto Eco, considera que se a fotografia pode ser equiparada à percepção, é por que também é codificada. Não corresponde a um mero reconhecimento do que existe ou existiu. Mas é um ajustamento mais ou menos consciente de um campo de determinações significantes de um arranjo ou uma iluminação desse universo de objetos ao mecanismo e ao campo da visão da câmara e à sensibilidade do filme, do papel e da química. A seleção do fotógrafo limita-se à distribuição de luz refletida dos objetos e à busca de intensidades diferentes da iluminação.

O sentido da imagem fotográfica é construído por uma interação dos esquemas aprendidos ou

códigos de diversos graus de esquematização. Como em outros sistemas de linguagem, as fotografias podem ser analisadas como projeções de certo número de formas retóricas, valorizadas pela sociedade, pelo que constituem uma fonte de satisfação e de prazer.

A semiótica revelou a complexa interpenetração dos códigos visuais e verbais, mostrando que a imagem visual pura é uma ficção. No melhor dos casos, o que ocorre é uma complementaridade entre os dois textos.

A pesquisa histórica de imagens fotográficas vem substituindo a consideração habitual da fotografia como prova incontrovertida, ao permitir apreender as deformações impostas à imagem pelo fotógrafo, pelos recursos técnicos ou pelos valores sociais. A dedução e a síntese permitem obter informações que não estão diretamente visíveis, e que vão compondo a imagem latente, como reposta ao cuidado analítico, dedutivo e comparativo.

A leitura da fotografia aguça a percepção visual e um conhecimento prévio do conteúdo da imagem permite passar de uma identificação espacial e temporal sucinta a um relacionamento entre as condições de produção, de distribuição, de consumo e de preservação institucional da imagem. Como a fotografia acolhe significados muito diferentes na codificação e em possíveis decodificações da mensagem transmitida, as interferências dessas condições alteram a percepção do observador da imagem.

Como aponta Howard Becker na apresentação de seu modelo artesanal de ciência (BECKER, 1993), cada pesquisa traz consigo desafios metodológicos inéditos e reitera a possibilidade de aceitar como metodologia uma sistematização rigorosa da experiência de pesquisa.

Os trabalhos de Roland Barthes, na década de 60, sobre a mensagem fotográfica, que culminaram em 1980 na *Câmara Clara*, foram seguidos por *O Óbvio e o Obtuso* (1982), em que ao

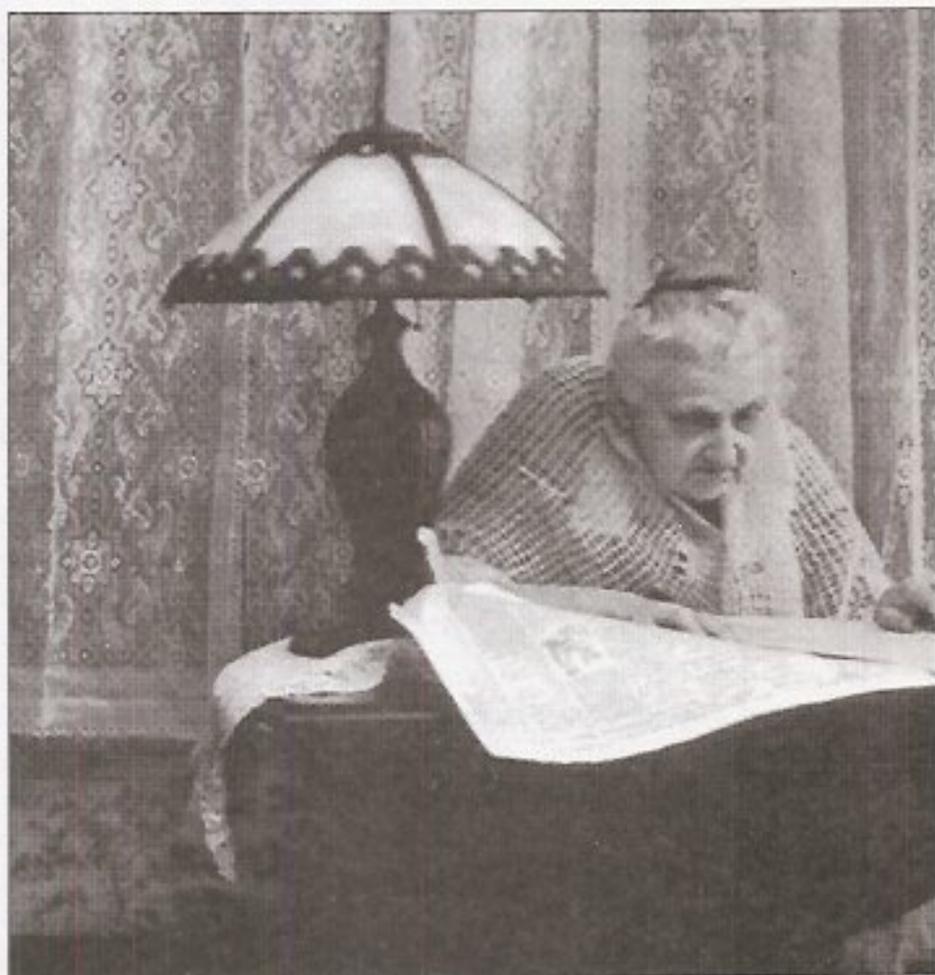
fato de “uma foto ser sempre invisível (acrescenta que) não é ela que nós vemos”. Procura-se pelos traços essenciais que distinguem a fotografia das outras imagens, mas considera que toda imagem é polissêmica, tendo subjacente a seus significantes uma cadeia fluente de significados, dos quais o leitor pode escolher ou ignorar.

Retomando a minha pesquisa sobre a leitura da fotografia – *Retratos de Família* (MOREIRA LEITE, 1993) foi possível verificar:

- ambigüidade e fluidez da imagem visual;
- articulações profundas entre a imagem e os diferentes tipos de memória;
- frequência com que a memória é expressa através da descrição de fotografias;
- dificuldade de distinguir na linguagem coloquial os diferentes tipos de imagem;
- a transferência de um tipo de memória para outro, pela incorporação das fotos às imagens mentais do observador;
- além de estimular a percepção visual, a fotoanálise habitua a ver na fotografia uma radiografia com sugestões de significados invisíveis, que ultrapassam o enquadramento em duas dimensões.

Essas verificações são reafirmadas pela obra de Philippe Dubois, que analisa o ato fotográfico como extensão do olhar e do processo visual de captação de imagens, que são fixadas e desdobradas na memória. Recuperando as metáforas freudianas do ato psíquico e da memória com o ato de fotografar, identifica a imagem fotográfica e a imagem mental – observada na passagem do mundo exterior para o interior e no processo de registro, fixação e recuperação da imagem, através da evocação, da acumulação e do desdobramento do registro.

As formulações de Dubois dão conta do prazer do re-conhecimento e da re-memoração que, no caso dos retratos de família, é tão acentuado. A identificação e a consciência das mudanças



Rose Laible, 1947. Fotografia de Lou Bernstein. *Documentary Photography*.

pode levar o leitor das fotografias a um grau inesperado de emoções.

O visor, por onde a luz penetra até a superfície de inscrição da câmara escura, é equiparado às palpebras, diafragma que regula a entrada de luz revelando o ato mecânico de olhar as fotos. A compreensão é então aprofundada e ampliada pelo processamento das imagens no inconsciente, 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 conta de parte da ambigüidade observada nas imagens fixas, onde cada observador verá imagens diferentes – como ao olhar para os retratos quem olha está sempre

à procura de uma relação entre si mesmo e a imagem; cada um verá parcelas e níveis diferentes da fotografia. A câmara funciona como uma extensão do olhar, mas como este, também é seletiva, funciona ao mesmo tempo em que os outros sentidos e dentro de um contexto espacial e temporal que enriquece as impressões da imagem mental de inúmeros outros aspectos. A câmara pode produzir uma imagem até mais precisa que o olhar, mas ela estará despida das outras características, o que pode limitar o seu valor documental.

A metáfora do bloco mágico exprime ainda melhor os mecanismos da memória. A maleabilidade e a instabilidade da memória são compreendidas através de um dispositivo inventado na

década de 20, para intensificar essa função psíquica. Este fornece um símile do processo sensorial capaz de responder à inscrição e ao dobramento de imagens.

O bloco mágico é feito de uma folha de celulósido, que fica intacta após cada anotação, separada da base de cera (onde as anotações permanecem registradas). Uma folha dupla de papel transparente tem uma capacidade receptora limitada e conserva as folhas sem que se precise renovar a superfície receptora, nem destruir as inscrições anteriores. É a própria descrição do complexo mecanismo da memória que acolhe percepções do exterior e as conserva até serem evocadas. Enquanto isso não acontece, as imagens permanecem inscritas no inconsciente, protegidas das novas imagens do exterior.

Quando se levanta a cobertura do bloco (a capa plástica e o papel encerado) a superfície do bloco fica limpa, pronta para acolher novas anotações.

“Resolve o problema de reunir ambas as faculdades, distribuindo-as entre os sistemas, mas deixando-os ligados (...) Nossa memória pode reproduzir as transcrições apagadas, a partir do interior (...) A lâmina de cera (é comparada) ao sistema inconsciente; o aparecimento e o desaparecimento da inscrição escrita corresponde à consciência das percepções”.

As situações de fotógrafos cegos retiraram a imagem fotográfica do conjunto das imagens visuais, para inseri-la entre as imagens mentais, com as quais tem inúmeras afinidades. O fotógrafo iugoslavo Evgen Bavcar, autor de *Le Voyeur Absolu* propôs essa questão: – a fotografia não seria uma imagem mental do mundo... cuja impressão no papel seria apenas um fenômeno secundário? Ao contradizer frontalmente a condição de prova concreta e incontestável da fotografia pela ausência de visão, o autor sugere que a imagem se transmite pela memória de imagens semelhantes associadas. A sua posição epistemológica diante da fotografia é de que ela

é um indício, e não um espelho da realidade ou uma deturpação do mundo exterior.

O trabalho com a fotografia implica, portanto, não só no conhecimento das condições de sua produção, como das finalidades com que foi produzida, das condições técnicas acessíveis na produção, nas condições de distribuição e nas condições sociais e culturais do contexto de sua produção e de sua armazenagem. Todos esses dados interferem no processamento de imagens, de fora para dentro para fora em seu destaque e revelação do inconsciente para a memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. 1993. *A Imagem*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus.
- BARTHES, Roland. 1980. *Reflections on Photograph*. Trad. de Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- _____. *O Óbvio e o Obtuso*. 1984. Trad. de Isabel Pascoal. São Paulo: Martins Fontes.
- BECKER, Howard. 1993. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: HUCITEC.
- DUBOIS, Philippe. 1990. *L'Acte Photographique et autres Essais*. Bruxelles: Labor.
- GOMBRICH, E. H. 1986. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação histórica*. Trad. de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes.
- FREUD, Sigmund. 1948. *Obras Completas*. Trad. de Luiz Lopes Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MOREIRA LEITE, Miriam Lifchitz. 1993a. *Retratos de Família: a leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP-FAPESP.
- _____. 1993b. “Texto visual e texto verbal”. Comunicação apresentada ao GT “Imagem nas Ciências Sociais”. XVII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 22-25 out.

- _____. 1994. "Imagem paradigmática no passado e no presente". Comunicação apresentada às "Jornadas sobre a Família". CEDHAL, set. 1994.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1919-1927. (*Du Côté de chez Swann*. II; *Le Côté de Guermantes*. II, 364-5; *À l'Ombre de Jeunes Filles en Fleur*. III, 32-5; *Sodomie et Gomorre*. I, 57-8; II, 135, 182, 187, 205-8, 264; *Albertine Disparue*. II, 32, 62-4, 153; *Le Temps Retrouvé*. I, 8-12, 206-35; II, 8, 13, 35, 37, 41, 48, 50, 70, 87-90.)
- SAMAIN, Etienne. "A fotografia tentacular – subsídios críticos para uma arte de ver e de pensar" (Inédito, original datilografado).
- TAGG, John. 1988. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: The University of Massachussets Press.
- VILCHES, Lorenzo. 1986. *La lectura de la imagen: Prensa, Cine, Televisión*. Barcelona: Paidós.