

## Usos e abusos da fotografia no contemporâneo. Um ícone da cultura visual no presente?

*Uses and abuses of photography in contemporary. An icon of visual culture in the present?*

**Resumo:** Este artigo dedica-se a uma reflexão sobre os usos da imagem na pós-modernidade e sua relação com a memória e a identidade no presente. Para isso, parte-se da noção de significado como função estrutural da cultura visual contemporânea, onde os excessos são indícios de um acúmulo de lixo memorial produzido cotidianamente. As práticas contemporâneas relacionadas à fotografia digital e ao compartilhamento através de imagens na internet são alguns dos temas abordados.

**Palavras-chave:** cultura visual; linguagem; imagem; memória; excessos.

**Abstract:** This article is dedicated to reflection on the usages of the image in post-modernity and its relation to memory and identity in the present. For that purpose, we begin with the notion of meaning as a structural function of contemporary visual culture, where excess indicates an accumulation of memorial trash produced daily. Contemporary practices related to digital photography and to sharing through images on the Internet are some of the subjects dealt with in the paper.

**Keywords:** visual culture; language; image; memory; excess.

### O SER QUE SE IDENTIFICA A PARTIR DA MEMÓRIA OU A INFLUÊNCIA DAS IMAGENS NA IDENTIFICAÇÃO (CARTOGRAFIA) DO SER

A pessoa, que também é personagem na ação social, compõe, ao longo da vida, um mapa que se pode chamar de memorial. São marcadores no tempo que traçam não apenas um percurso narrável, mas um documento de características imagéticas (Cf. ACHUTTI, 1997),

pessoal e de restrito acesso, que revigora constantemente a sua noção de pessoa a partir das memórias vividas e incorporadas. Assim, há sempre uma relação estreita entre memória, imagem e identidade.

Parte-se do princípio que uma importante função da memória seja a de manter vivo o sentido de “ser” que constitui as identidades individualmente. Trata-se de uma memória neurológica, mas também de uma memória do sonho, virtual e acessível, e, pode-se dizer, construída culturalmente pelo indivíduo como a sua própria memória. Além desta memória individual há o que chamamos de memória coletiva (Cf. HALBWACHS; 2006 CANDAU, 2011), uma memória formada a partir das trocas que estabelecemos com os grupos sociais com os quais nos identificamos. Como um eixo desta memória compartilhada salienta-se uma parcela da memória individual que é adquirida de modo involuntário a partir das imagens midiáticas e das demais imagens que povoam a paisagem urbana, com as quais temos contato (Cf. SONTAG, 2003).

Há ainda uma parcela das memórias que está associada aos objetos, e aqui, em particular, as fotografias desempenham a função de evocativos. Existem inúmeras memórias que construímos mentalmente a partir do contato prolongado com uma fotografia sobre um móvel de casa, por exemplo. Também ocorre de narrarmos fatos que nunca vivemos e que, no entanto, consideramos como vivenciados por dividirem conosco o espaço de intimidade da casa, como é o caso dos álbuns de família. Histórias que são narradas repetidamente tanto pelo conjunto de imagens como pela fala que muitas vezes acompanha o ato de ver o álbum em família.

Um fato interessante que exemplifica o lugar das fotografias de família na memória individual é o caso de uma pessoa que já com 34 anos de idade depara-se com a imagem de uma menina semelhante a si, compartilhada por um membro da família no Facebook. Esse primeiro encontro da mulher de 34 anos com a menina de aproximada-

mente seis anos de idade registrada na foto provoca uma sensação de familiaridade e, ao mesmo tempo, de desterritorialização subjetiva dos sentidos do ser. Algo naquela foto lhe indica que aquela menina pode ser ela, mas como não conhecia esta imagem precisou buscar semelhanças, identificar-se para então incorporá-la ao mapa mental que compõe as imagens de si na memória. Desse momento em diante, é como se essa mulher de 34 anos tivesse acesso a uma parte de si da qual não dispunha, que passa a ser agregada à sua identidade.

Como iremos abordar os excessos do registro fotográfico no presente, é importante salientar o efeito quase sagrado que o registro fotográfico pode desempenhar na história de uma pessoa. Umberto Eco (2011) afirma que o problema do excesso de registros na pós-modernidade está na perda da nossa capacidade de filtragem do que realmente é importante para a memória:

[...] eu não tenho nenhum documento sobre os meus onze, doze, treze anos. Apenas um enquanto eu tocava na banda [...] mas para individualizar-me devo usar a lente. Penso que seja um pecado que não tenha restado mais nada...” (ECO, 2011, p.215).<sup>[1]</sup>

Nesse sentido, em se tratando do armazenamento de memórias, acredita-se que a experiência seja um propulsor, mas não um determinante. É a partir da interpretação dos fatos, do modo de reagir aos mesmos, da importância dada a determinados fatos em detrimento de outros, da força da gravação das memórias no ato da experiência e na frequência de estímulos com que se dá a rememoração de determinadas memórias, que se pode pensar em uma memória não determinada pela experiência, mas por escolhas e descartes, conscientes e inconscientes, de cada pessoa.

[1] [...] io non ho nessun documento sui miei undice, dodici, tredici anni. C'è ne uno solo, mentre suonavo nella banda [...] ma per individualarmi devo usare la lente. Penso di solito che è un peccato che non mi sia rimasto altro...” (ECO, 2011, p. 215)

## LINGUAGEM, MEMÓRIA COMPARTILHADA E IDENTIDADE

A pessoa, como tal, somente se constitui em um contexto de trocas simbólicas mínimas, no qual é iniciada paulatinamente a partir de diversos estímulos. Os elementos da vida em sociedade que diferenciam os grupos entre si e os homens dos demais seres vivos, têm sofrido pressões do que chamamos globalização. Contudo, é a partir do compartilhamento e da atualização da memória dos grupos que é possível preservar a diversidade cultural e garantir a continuidade dos diversos significados sociais.

Em “As palavras e as coisas”, Foucault (2005 p. 103) indica o lugar da linguagem na ordenação da realidade. Para clarificar sua ideia, o autor cita os personagens do louco e do poeta. O primeiro seria incapaz de articular os signos e, por isso mesmo, nada detém; o outro consegue reorganizá-los, freá-los. Para Foucault, o louco, tido como desvio, é “o homem das semelhanças selvagens” (idem p. 104), pois “inverte todos os valores e todas as proporções [...] ele só vê por toda parte semelhanças e sinais de semelhanças” (idem *ibidem*). Ora, se todos os signos se correspondem, não há informação, ou há um excesso de informações desarticuladas. Os signos não completam seus nexos e, dessa forma, essas pessoas são consideradas loucas, ou selvagens. Essas pessoas habitam um entrelugar, localizadas à margem do processo de leitura, interpretação e comunicação dos signos sociais, pois não compartilham um mesmo sistema de significação cultural.

Para a semiótica, ciência dos signos, estes são dispositivos de comunicação, meios pelo qual o homem se exprime, com função semântica. O signo carrega um significado, e para isso necessita de um significante, algo que indique que uma cadeira é uma cadeira e não outro objeto qualquer. A análise dos signos empregados pela escrita, pintura, fotografia ou grafite, por exemplo, pode ser uma via de acesso à organização simbólica das culturas. Santaella (1998, p.63) chama

a atenção para a afirmação, feita por Peirce, de que algo é simbólico quando possui um significado incorporado por um hábito, nato ou atribuído, e acrescenta que: “Em grego, [o simbólico] significava a celebração de um contrato ou convenção”.

Ainda sobre essa localização “à deriva do social”, Luis Buñuel (1982) expressa com clareza a relação entre ausência de memória e ausência de si mesmo, pois a pessoa desmemoriada não possui seus referenciais, que, no sentido cartográfico, orientam-na sobre sua própria identidade. Não é por acaso que a palavra desorientação seja um termo utilizado pela psiquiatria para definir alguém em estado de confusão mental.

É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é esta memória que faz toda a nossa vida. Uma vida sem memória não seria uma vida, assim como uma inteligência sem possibilidade de exprimir-se não seria uma inteligência. Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela não somos nada. (BUÑUEL, 1982, p.11).

Nesse sentido, novamente percebe-se uma noção de identidade intimamente ligada à noção de memória coletiva, aquela compartilhada entre pessoas de um mesmo grupo, onde as mesmas se autorrepresentam e se exprimem a partir de códigos compartilhados. Do mesmo modo, percebe-se uma associação entre identidade e signo: não por acaso, a mesma associação que há entre identidade, fotografia e impressão das digitais.

O exemplo do personagem Kaspar Hauser do filme **O enigma de Kaspar Hauser**<sup>[2]</sup> ilustra a ausência de códigos sociais que permitiriam a simbolização das experiências vivenciadas pelo corpo para além do corpo. Kaspar Hauser foi criado em uma instalação subterrânea, isolado de qualquer contato social e sem ao menos saber da existência de outros seres humanos, até os dezoito anos. Quando foi

[2] Filme alemão: *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974), do cineasta Werner Herzog, que deu origem ao livro de Izidoro Blikstein intitulado *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade* (1990), destinado ao estudo da semiótica.

abandonado em uma praça com um bilhete na mão, mal conseguia caminhar e não possuía uma consciência de si próprio, tampouco uma memória linguística, já que sua experiência, instintiva, foi inscrita em um limitado ambiente de reclusão.

Kaspar não teve acesso a nenhum tipo de técnica corporal de seu meio social e, portanto, agia de acordo com a animalidade própria ao corpo concha, desprovido de qualquer código social introjetado na forma de memórias-hábito, tal como proposto por Bergson (1999) ao distinguir memória-hábito e memória-lembrança, ambas vinculadas a uma experiência anterior e, portanto, relacionadas à incorporação do tempo. Assim, por não possuir uma série de comportamentos adquiridos socialmente, na primeira vez em que saiu do espaço de isolamento, o personagem Kaspar Hauser (HERZOG, op.cit.) não foi capaz de reconhecer este mundo que lhe “abriu os olhos ao meio”, nos termos de Didi-Huberman (1998, p.39):

Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo, ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória – ou da obsessão – no olhar [...] ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente [...].

Isso que ele vê pela primeira vez, em estado de catatonia, também o vê, o toca, de certo modo o invade, pois faz com que vivencie elementos que não é capaz de compreender, mas que o impelem à compreensão, para tanto, simbólica. Faltam-lhe os códigos que, segundo Blikstein (1990, p. 20), são compostos por signos que substituem ou representam a realidade, numa teoria semiológica baseada na representatividade, que liga um conceito a uma imagem.

Magritte estava ciente disso quando fez sua obra “*ceci n’est pas une pipe*” (Figura 1). O pintor afirma através da imagem (signo que repre-



*Ceci n'est pas une pipe.*

Figura 2: Ceci n'est pas une pipe, (1928), René Magritte, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

031

...senta o objeto cachimbo) que isto que ele pintou e que estamos vendo não é um cachimbo. Pois bem, não é: é uma pintura. Mas, para além do que é claro, o pintor brinca com a noção de signo e significado, e chama a atenção para o poder da arte ao nominar algo. Ele brinca com os signos e provoca em nós uma reação: a de questionar a sanidade estabelecida através da justa utilização dos signos no diálogo cotidiano.

Duchamp (Figura 2) também explora o universo das significações quando retira o mictório do seu local de origem e o (re)apresenta como objeto de arte. Ao fazer isso cria reboliço em torno das



Figura 2: A Fonte, (1917), Marcel Duchamp, Indiana University Art Museum, Bloomington.

questões: ‘valor’ e ‘atribuição de valor’ em se tratando de objetos de arte, e igualmente relativiza signos e significados.

No encontro do sensível e do inteligível surge o símbolo. Ícone, índice e símbolo referem-se a três estágios do tempo: presente, passado e futuro. O índice está condenado ao passado, já que, enquanto resultado causal de fatos efetivos, ficará ameaçado de desaparecer: a película de vapor em torno da garrafa de cerveja começará logo a secar. O índice não permanece; ele traz, em si, a impermanência do mundo, onde tudo flui, onde tudo a cada instante deixa de existir. O índice só permanece quando a plasticidade do meio receptor o conserva, como no caso do rastro do cão na massa de cimento que vai secar. Então, a pata do cão fixa no chão, diante de nosso olhar, é um ícone. O ícone é regido pelo presente; ele estará presente tanto na mente do observador como no mundo exterior, permanente diante do olhar. O símbolo aponta para o futuro; as restrições mecânicas, causais e impermanentes do mundo não o atingem. O símbolo independe das ações locais do mundo, porque resulta de leis e convenções. Por tudo isso, os símbolos parecem ser a matéria exclusiva da investigação histórica. Para a história, não pode haver a transformação incessante do presente em passado que se desfça sem remédio. O passado precisa permanecer presente no futuro, graças, portanto, à estabilidade das convenções. Enquanto produto de leis racionalizadas como convenções, o símbolo é, assim, arbitrário. O que quer dizer que o símbolo apresenta possibilidades construídas. (NEIVA, 1993, p.28)

Por sermos capazes de perceber o tempo como um fluxo contínuo, necessitamos situar-nos. A divisão passado, presente e futuro é evidente quando identificamos as marcas deixadas por outros que, como nós, buscam essa “estabilidade” temporal. Fixar a própria existência em pontos determinados que facilitem e assegurem a presença é possível através de mapas mentais, árvores genealógicas e da história – individual e oficial – com que cada pessoa povoa o seu imaginário. Mas, desde o princípio da linguagem, isso vem sendo feito a partir de impressões e imagens. Pode-se arriscar afirmar que o processo de humanização do homem nasceu com a descoberta da linguagem.

Nossa memória está fortemente ligada a imagens do passado. Halbwachs afirma que a “linguagem é a função por excelência do pensamento” (1925, p. 55)<sup>[3]</sup>, indispensável para a conservação das lembranças, já que a imaginação é alimentada por paisagens, figuras e objetos de reconhecimento (HALBWACHS, 1925 p.70). Assmann (2002, p. 348) também fala de paisagem da memória ao tratar da utilização da mnemotécnica. O neurocientista Ivan Izquierdo sustenta, em entrevista concedida em junho de 2013 (BEZERRA, 2014), que nossas memórias são 90% visuais e, como afirma Win Wenders no documentário “Janela da alma” (JARDIM, 2002), vivemos um período de grande poluição visual, onde mais é menos.

A imagem acessada a partir da visão ou através da imaginação é, portanto, sempre resultado de uma interpretação do mundo – Barthes refere-se ao “olho que pensa”. Além disso, a imagem desencadeia um processo reflexivo que faz com que a fotografia ultrapasse a condição de mero “*medium*” (de captura, registro, expressão), o que para Barthes seria a característica da sua arte: “deixar de ser um signo, passando a ser a própria coisa [...]” (BARTHES, 2010, p.54).

Ao considerar esse ponto fundamental, percebe-se o potencial da imagem como veículo linguístico espontâneo e como texto visual não codificado. Ao pensarmos essa espontaneidade com que atribuímos sentido às coisas, decodificamos e interpretamos signos visuais e, concomitantemente, utilizamos novas imagens como referência para a base da comunicação, percebemos que a linguagem é orgânica, pois ao mesmo tempo em que a imagem objetiva, ela subjetiva (Cf. Barthes, 2010).

### MEMÓRIA, IMAGEM E CONTEMPORÂNEO

Quando estamos diante de um registro imagético originário, como é o caso das pinturas rupestres de Lascaux, na França, ou da Serra da Capivara, no Brasil (Figura3), algo de original ativa em nós o sentimento pri-

[3] “c’est la fonction collective par excellence de la pensée”.

meiro da expressão humana: “estive aqui”, e esta mensagem atravessa a lacuna de tempo que há entre nós e o momento do registro cumprindo sua função humana de comunicação, situação e continuidade.

A fotografia, surgida no séc. XIX introduziu a possibilidade de duplicação da realidade, o registro de fragmentos de tempo que na forma de imagens provoca a ilusão de eternidade. A mesma pode ser entendida como imagem que resulta de um contato entre sujeito, evento ou coisa da cena e o dispositivo fotográfico que, através das ações do fotógrafo e dos processos químicos envolvidos, converte em matéria algo que é efêmero, um instante do tempo, aquilo que foi e já não é mais. (Cf. BARTHES, 2010).

O modo de vida contemporâneo impõe a experimentação e o registro do tempo de modo frenético e, com isso, altera o modo de ser da pessoa, o que já havia sido indicado por Benjamin (1983, p 5-28) ao criticar a substituição da experiência pelas possibilidades de

reprodução e compartilhamento. O que se altera com os tempos modernos não é apenas a perda da aura do objeto artístico, ou do fazer artesanal, mas o modo de perceber e vivenciar o tempo.

O tempo é fragmentado e refletido sobre novas formas de formatação social da temporalidade. O imperativo da produção capitalista pressupõe novas formas de organização, experiência e formação de memórias que acarretam uma preocupação maior com o armazenamento dos eventos cotidianos.

É necessário estancar, mesmo que provisoriamente, a ansiedade de não poder participar de tudo nem absorver toda a informação gerada e disponível a cada dia. A duplicação da cena ou do objeto é feita, portanto, com o intuito de conservar, encapsular (Figura 4) porções de tempo que servem como alívio para a angústia contemporânea em preservar para o futuro (Cf. BEZERRA, 2013).

A fotografia, o vídeo, a *webcam*, a própria imagem e vídeo do ultrassom gestacional, imagens via satélite e outros recursos da pós-modernidade, os quais Mierzoeff (MIRZOEFF, 2003, p.19) chama de “tecnologia visual”, são incorporados culturalmente como intermediários entre o olho e a experiência humana. Assim, estar plugado, conectado, fazer parte dessa cultura visual, pressupõe a imersão na linguagem visual: “*la cultura visual no depende de las imágenes em sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar em imágenes o visualizar la existência*” (Idem, p. 23).

Desse modo, os diversos instrumentos da tecnologia visual são incorporados como recursos memoriais em um tempo onde a velocidade produz insegurança. É assim que o *slogan* comercial “o futuro chegou” ilustra muito bem o fascínio contemporâneo pelo consumo de novas tecnologias, e o modo como somos ‘educados’ ao consumo de tais recursos, ao passo que indica o surgimento de um profundo buraco negro nesse lugar reservado ao futuro.



Figura 3: Pintura rupestre, Parque Nacional da Serra da Capivara, Brasil.



Umberto Eco (2011), no texto “Estive tão ocupado em fotografar que não pude ver”, indica o modo como a fotografia vem sendo utilizada na contemporaneidade, não como um índice do passado, pois pouco resta dessa associação inicial do registro memorial como algo autenticador ou material, mas como um distúrbio da visão no presente.

Do mesmo modo, e talvez influenciado pelas ideias de Benjamin, o autor Mirzoeff (2003), entende que o fenômeno global de compartilhamento da realidade através da imagem virtual, gerada em tempo real, ocasiona uma crise do visual. Atualmente o ato fotográfico está muito mais associado à circulação das imagens em si, a circulação como um fim em si mesmo, o que acarreta “*la crisis de información y sobrecarga visual*”<sup>[4]</sup> en lo cotidiano.” (MIRZOEFF, 2003, p. 27).

Logo, a fotografia, que inicialmente pode ter sido pensada como “fantasma” (Cf. MEDEIROS, 2010), como presença de uma ausência, hoje pode ser utilizada de maneira menos vinculada à ideia de índice. Isso acontece algumas vezes de modo tão exagerado que é possível pensar, como Umberto Eco (idem), em um prejuízo da experiência com a angústia do registro.

Além disso, há uma diferença na substância do que entendemos por ‘olhar’ e do que na prática significa ‘ver’. O “olhar” assume uma prática de *vouyerismo* cotidiano, onde o prazer de registrar eventos banais e compartilhar os mesmos através da internet é mais importante que o evento em si. Ou seja, uma vez que compartilhar imagens na internet tornou-se uma compulsão, ‘olhar’ tornou-se mais importante do que realmente ver. Pois o ato de ver requer um envolvimento da ordem da interpretação, supõe imersão no universo da imagem, e para isso é necessário dispor de um tempo que se acredita não possuir mais. Fotografa-se para ver depois, e talvez aquilo nunca mais seja visto. Primeiro o Instagram e, logo a seguir, os *selfies* são maneiras de tornar possível aos outros que “espiem” o nosso cotidiano. O que an-

[4] Cf. Susan Sontag quando sugere uma “ecologia das imagens”. (SONTAG, 2003, p.90)

Figura 4: Relicários, (2013), Daniele Borges  
Pílulas gelatinosa e fotografia 5 x 5 cm. Acervo do autor, Brasil.

tes era privado, como uma refeição ou o instante das relações sexuais, passa a ter circulação na internet como algo de interesse público.

Seria possível enumerar uma lista de eventos tão ou mais absurdos que a lista de animais descritos no “Empório celestial de conhecimentos benévolos” de Borges (2007, p. 111):

- a) Fotografe todos os personagens na peça de teatro, todos os ângulos, cada expressão: para ver ‘melhor’ depois.
- b) Compartilhe imagens de refeições recém-preparadas antes que esfriem.
- c) Registre cada momento de vida dos filhos desde o nascimento. É importante inventariar o cotidiano, isso pode evitar que você esqueça.
- d) Registre uma foto sua a cada dia. Você não perceberá o quanto envelheceu com o tempo.
- e) Não importa se você tem uma câmera de bolso, carregue sempre o *tablet* e o *smartfone*, nunca se sabe quando as baterias irão acabar.
- f) Jamais deixe de postar suas fotos quando realizar passeios em grupo. Isso servirá para mostrar o quanto você é engajado e ativo.
- g) Procure estar sempre *online* e disponível.

É importante discutir e avaliar os usos feitos pela fotografia no cenário contemporâneo, o que pode indicar os rumos da memória em um futuro próximo onde os excessos provocam perdas.

Por outro lado, ousaríamos propor que a necessidade humana de selecionar as memórias e de manter espaços mentais livres para novas memórias faça com que se utilize as tecnologias visuais para registrar aquilo que, na verdade, não nos interessa, ou que é transitório, assim como são as fotografias instantâneas, que nos interessam só momentaneamente. Podemos pensar que este pode ser um recurso desenvolvido pela mente humana para burlar os excessos do contemporâneo para que apenas as imagens mais importantes fiquem registradas.

#### **A ARTE DE ESQUECER, OU UM EXERCÍCIO PARA UMA JUSTA MEMÓRIA**

Ao participar do mundo, em grande medida visual, tem-se na percepção visual uma forma de decodificar o ambiente, ler e atualizar índices cartográficos de localização nesse ambiente e também situar pessoas e eventos da memória.

O cineasta Win Wenders (JARDIM, 2002) chama a atenção para o fato de que a câmera auxilia no enquadramento do mundo, pois enquadrar pressupõe uma seleção na cena. Não temos uma visão grande angular, embora nossa memória o seja, e a menos que nossas lentes sejam desse tipo, estaremos sempre selecionando partes de um cenário mais amplo. Contudo, se estivermos realmente vivendo a situação, não seremos limitados a um único ângulo ou enquadramento. Fotografar é, portanto, na maioria das vezes, uma escolha entre tantas.

Para corroborar as reflexões que temos proposto, o fotógrafo Sebastião Salgado, segundo matéria divulgada em 24 de maio de 2014 no site Yahoo,<sup>[5]</sup> teria declarado que “90% da fotografia é feita com telefones e fica dentro de uma memória. É uma imagem, mas

[5] Disponível em:  
<http://goo.gl/KqIj9O>  
Acesso em  
25/05/2014.

já não é mais uma fotografia. A fotografia deixou de ser memória. É realmente uma instantânea”.

Do instante decisivo de Bresson, fixamo-nos no instantâneo do contemporâneo. Essa obsessão pelo instante gera imagens que são muito mais instantâneas do que materiais. Uma boa metáfora seria a de um livro feito com páginas de espelho. Ocorre um contato fugidivo e nada fica registrado além de possíveis, mas talvez ausentes, impressões digitais.

O velho mito de Narciso retorna, sempre presente e nunca tão atual quanto nos dias de hoje. A duração de uma fotografia realizada hoje tende a ser muito menor que as fotos dos antigos álbuns e caixas de fotografias de família. O zilhão de fotos realizadas todos os dias hoje pode ter a duração das curtidas e compartilhamentos no Facebook. O homem contemporâneo que observa a si mesmo no espelho aceita o convite de imersão feito pelo livro.

Benjamin afirma que a função do livro é o encontro que ele proporciona (BENJAMIN,1995, p. 229). Borges afirma que “o que há de mais importante num livro é a voz do autor, essa voz que chega até nós” (BORGES, 2011, p.19). O que encontramos no livro? É possível um jogo de espelhos que dribla o tempo e permita a fixação material das experiências? Como selecionamos? Se a câmera limita os ângulos de visão e pressupõe a escolha de um ângulo, também é justo que a fotografia, enquanto linguagem, apresente seus melhores ângulos. Desse exercício nascem os melhores fotógrafos. Uma boa imagem requer envolvimento e o tempo certo. É possível pensar em uma pedagogia das imagens? Esta seria educar para que toda fotografia seja feita com o espírito a que se referia Borges (2011).

Gostaríamos de pensar que as fotografias voltarão a ser utilizadas com a qualidade a que se referia Sontag (2003, p.69), a de objetificar um fato ou uma pessoa “em algo que se possa possuir”.

Para que isso aconteça, é necessário escutar o que as fotografias nos dizem, devolver a elas um lugar de sacralidade.

A foto pode ser, ela mesma, um objeto de memória ou ainda versar sobre um objeto. Contudo, é necessário um exercício constante de depuração, uma certa “ecologia das imagens” (Cf. SONTAG, 2003) que permita identificar nelas as memórias que buscamos projetar para o futuro. Para que hajam memórias é necessário que haja experiência no presente, mais do que registrar para o futuro, é necessário viver o presente. As marcas se fazem sozinhas no próprio caminho. Restamos preservar o que nos enriquece os sentidos com significados.

## REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo editorial; Palmarinca,1997.

ASSMANN, Aleida. Ricordare: **Forme e mutamenti dela memoria culturale**. Bologna: ed. Mulino, 2002.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Textos escolhidos. São Paulo: Abril cultural, 1983.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: Imagens do pensamento**. São Paulo: Editora brasiliense, 1995.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Traduzido por: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEZERRA, Daniele Borges. **Fotografar para conservar, relicários como medicina antiesvaziamento**. Revista memória em rede. V. 3, n.8, 2013. P.1-12.

\_\_\_\_\_. **Sobre Memória: Entrevista com Ivan Izquierdo**. Revista memória em rede. V. 4, n. 10. P. 1-15.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & sete noites*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011.

\_\_\_\_\_. O idioma analítico de John Wilkins. In: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. Traduzido por: Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

DIDI-HUMERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Traduzido por: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, Umberto In DEL MARCO, Vincenza; PEZZINI, Isabella. **La fotografia. Oggetto teórico e pratica sociale**. Roma: Edizione Nuova cultura, 2011.

FOUCAULT, Michel. Lisboa: **As palavras e as coisas**. Edições 70, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Traduzido por: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

\_\_\_\_\_. Les cadres sociaux de la mémoire In: **Collection Les Travaux de l'Année sociologique**. Paris: Félix Alcan, 1925. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs\\_maurice/cadres\\_soc\\_memoire/cadres\\_sociaux\\_memoire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/cadres_soc_memoire/cadres_sociaux_memoire.pdf). Acessado em 10/11/2013.

HARTOG, François. **Tempo e Patrimônio**. *Varia História*. Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p. 261-273, 2006. Disponível In: <http://www.scielo.br/pdf/vh/v22n36/v22n36a02.pdf>. Acessado em 29/07/2012.

JARDIM, João; WALTER, Carvalho. **Janela da alma**. Documentário: 2002.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e verdade: uma história de fantasmas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Traducción de Paula Garcia Segura. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2003.

NEIVA, Eduardo. **Imagem, história e semiótica**. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura material*. Vol. 1, número 1. São Paulo, 1993. Disponível in: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a02v1n1>. Acessado em: 20/05/2014.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SALGADO, Sebastião. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/sebasti%C3%A3o-salgado-fotografia-deixou-ser-mem%C3%B3ria-162737965.html>. Acessado em 25/05/2014.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução: Rubens Figueiredo, São Paulo: Companhia das letras, 2003.