



Memória privada e memória coletiva na fotografia contemporânea¹

Fábio GOVEIA²

Rosane ZANOTTI³

Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

Universidade Federal do Espírito Santo, ES

RESUMO

A fotografia, assim como vários outros campos do conhecimento, sofre o impacto das novas tecnologias. Esse artigo busca lançar o olhar sobre como essa evolução tecnológica interfere na memória privada e na memória coletiva atualmente. Para isso são relacionados as características da sociedade industrial e da sociedade de redes e o modo como esses modelos estão intimamente ligados à produção fotográfica convencional e digital, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; memória privada; memória coletiva; novas tecnologias; comunicação.

¹ Trabalho apresentado ao NP Fotografia: Comunicação e Cultura do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² O autor é Doutorando e Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor-assistente da Universidade Federal do Espírito Santo. Editor da Revista Científica ComunicaçãoES. Email: fabiogoveia@yahoo.com.br.

³ A co-autora é Mestre em Design pela PUC-RJ e professora-assistente da Universidade Federal do Espírito Santo. Email: rosanezanotti@yahoo.com.br.



Memória privada e memória coletiva na fotografia contemporânea

Fábio Goveia

Rosane Zanotti

A relação da fotografia com a memória é sabidamente uma das mais fortes no que diz respeito aos elementos do universo fotográfico. Tornar perene o instante; cristalizar para sempre o momento fugidio; congelar o passado. Algumas das explicações sobre o que é a fotografia inevitavelmente remetem a esse atrelamento entre a imagem fotográfica e a memória. Em grande parte essa remissão quase que obrigatória da foto à memória vem do suporte em que a imagem é fixada. O pedaço de papel com uma imagem durante muito tempo foi tido como um traço do real passado, parte da realidade física capturada durante o ato fotográfico (DUBOIS, 1993).

Kossov (2002) deixa ainda mais evidente que a materialidade da fotografia foi fundamental para a atividade de uma parte importante dos pesquisadores da memória: os historiadores. O autor – um dos mais respeitados da área de fotografia no Brasil – diz que o arquivamento cuidadoso das fotografias é garantia de uma interpretação mais fiel da realidade investigada pelos historiadores. Com as imagens em mãos, torna-se possível rastrear informações escondidas pelo tempo. Preservar as pistas para o desvelamento do referente que deu origem à representação. A memória da fotografia deve ser preservada para posterior garimpo do pesquisador.

Muitas partes da História foram descobertas e recontadas com esse trabalho de investigação diante da materialidade da fotografia. Essa dimensão palpável da informação fotográfica tornou-se álibi dos fatos representados de tal modo que norteou de maneira crucial uma corrente da história da fotografia. Isso por que a tendência teórica que atribuía à fotografia uma essência do real, um traço do real foi extremamente relevante na segunda metade do século XX. A fotografia carregaria em si uma parte do acontecimento. E o fato de poder tocar esse pedaço do real transformaria o fato acontecido em um souvenir único. A alma do fato fora capturada para futuro deleite do garimpeiro da História.

O trabalho de reconstrução da realidade por meio dessa memória dependia, em grande parte, do cuidado com o arquivamento das fotografias, e também do modelo de



armazenamento dessas informações iconográficas (KOSSOY, 2002) – disponíveis para uma arqueologia que compreenda os elementos constitutivos (assunto, fotógrafo e tecnologia) e as coordenadas de situação (espaço e tempo). Com a chegada da digitalização de todo tipo de informações acontece uma mudança crucial no modo de preservação e distribuição da imagem, com destaque para a imagem fotográfica. É o reflexo da passagem do pensamento industrial para a emergência de novos paradigmas – como a sociedade das redes. No âmbito da fotografia, essa transformação implica em novos processos e dispositivos tecnológicos que problematizam a questão da preservação da memória.

Álbum de família e a memória privada: modelo industrial

O hábito de armazenar imagens nos álbuns de família remete a um desejo de preservar o passado privado para a posteridade. Deixar a marca de nossa existência para as futuras gerações. A junção de passado e futuro no ato fotográfico. Na maioria das vezes, os álbuns são constituídos de imagens de momentos especiais, acontecimentos fotografáveis (LINHARES SANZ, 2005) como casamentos, batizados, aniversários, datas comemorativas ou viagens. Mas a memória privada contida nos álbuns de família contemplam ainda parte de uma história menos importante, de momentos não tão essenciais assim para a vida social. Esse universo de imagens que não receberam o devido destaque por falta de relevância foi base para muitas pesquisas. É desse acervo que trata Kossoy (2006) quando fala que a memória da fotografia revela a terceira realidade, aquela que se apresenta como um quebra-cabeças que deve ser montado pelo investigador.

Entre tantas imagens nossas disponíveis por toda a história nos álbuns de família, muitas servirão para compor parte da realidade que já vivemos um dia. Esse movimento de trazer à história a memória das imagens é contínuo. Dos homens das cavernas aos criminosos em série, todos deixamos nossas marcas históricas através da memória da vida privada. E o álbum de família é um instrumento fundamental para a preservação dessa existência imagética.



Mas o álbum tem essa característica de ser íntimo, pessoal. Algumas vezes quase misterioso. O que deve ser escondido fica pronto para ser mostrado, num jogo de revelação da imagem privada. Assim, o tempo fica muitas vezes responsável por trazer à tona fotografias que ficaram muito tempo guardadas. Às vezes, apenas depois da morte de seus donos os álbuns tornam-se públicos, ou as imagens são preservadas por pessoas próximas ou acabam virando lixo – muitas vezes objeto de pesquisa. É o espaço privado que se torna público ao se tornar descartável, ao ser jogado fora.

Esse modelo de preservação da memória privada é significativo no sistema convencional de produção das imagens. A materialidade da fotografia em papel demanda esse processo de preservação do espaço privado como algo sagrado. Desde o procedimento utilizado nos laboratórios para o surgimento das imagens até a forma de exibição das fotos em verdadeiros altares nas salas de estar. No laboratório fotográfico o aparecimento da imagem latente traz em si um pouco de magia, de sobrenatural. Uma sensação de autonomia inexplicável da imagem que desde muito tempo vários fotógrafos utilizaram para manter o fazer fotográfico como algo para além da compreensão humana. O olhar sobre a imagem do mundo visível cristalizada no papel fotográfico esteve cheio de encantamento desde o início da história da fotografia. O ato de revelação da imagem de tal modo representa esse encanto que o cinema até hoje se utiliza do ambiente avermelhado do laboratório para representar cenas em que a fotografia é essencial. O aparecimento da foto no banho do revelador remete ao ato de revelação sagrado. No princípio era o papel branco, e do nada se fez a imagem. Exemplos disso podem ser conferidos no clássico “Blow Up” e também no contemporâneo “Minority Report”, reforçando a tese do banho sacro.

Além disso, a penumbra do laboratório também remete ao que deve ficar oculto, ao que é privado e não pode ser revelado a todos. O espaço público limitado em que o privado surge, mas apenas para o laboratorista. Como o padre que escuta os pecados no confessionário, o profissional especializado do universo fotográfico recebeu a incumbência sagrada de ver os pecados imagéticos e não contar a ninguém. Segredo profissional. E só quem passou pelas salas escuras dos laboratórios fotográficos sabe quanto de intimidade passou pelas mãos de laboratoristas mundo afora. Mas como este profissional é o padre das imagens, as cenas nascidas sagradamente no trabalho dentro do laboratório e que devem ficar circunscritas ao espaço privado estão seguras.



Já no espaço de visibilidade das imagens que podem ganhar exibição pública, ainda que restrita aos visitantes da casa, está a estante. Os porta-retratos são pedaços das vidas de seus protagonistas, dos sujeitos retratados e que permanecerão na intimidade do lar como forma de proteger as imagens da profana exposição pública. O lugar de apresentação dessas cenas é o altar caseiro, um local de admiração, contemplação, rememoração. O sagrado mais uma vez se anuncia como parte inerente à fotografia em papel. A aura está no fato de uma imagem estar impressa e disponível para o olhar íntimo da sala de estar.

Devido a esse peso da materialidade fotográfica, antes de descartar negativos ou fotografias que não mais serão aproveitadas, muitos fotógrafos tomam o cuidado de inutilizá-las, cortando em pequenos pedaços para tornar a identificação da imagem praticamente impossível. O medo que leva a esse descarte minuciosamente trabalhado muitas vezes é bem objetivo: evitar que pessoas não autorizadas tenham acesso às imagens privadas de algum anônimo. A preservação da privacidade está assim garantida.

É possível remeter então a lógica da fotografia convencional ao modelo teórico da sociedade industrial fordista. Isso porque há referência direta a este modelo desde o ato de captura da imagem até o processo de distribuição desta, a fotografia reproduz esse modelo em decorrência dos dispositivos (mentais ou materiais) utilizados. Do ponto de vista mental, o entendimento da fotografia como uma verdade absoluta – como reprodução fiel do real – esteve no cerne das discussões mais importantes do início desta técnica, ainda no século XIX. E ainda hoje esse tema ainda tem certo peso, principalmente entre os mais puritanistas defensores da imagem-verdade. Já entre os aspectos materiais, a fotografia convencional deixa claro o modelo industrial. O caráter massivo, a palpabilidade do objeto fotográfico, o domínio do produtor (autor) sobre a mensagem e a distribuição da fotografia no esquema um-muitos deixam claro aspectos inerentes ao modelo industrial.

Nesse modelo teórico industrial a memória privada é preservada com mais facilidade nos espaços bem delimitados. O público se opõe ao privado de maneira veemente e, como as bordas são nítidas, é mais simples a proteção contra a distribuição de informações confidenciais. Uma vez que o modelo de divulgação está estruturado no sistema um-muitos, basta regular o ente propagador da informação que os receptores



obrigatoriamente estarão alijados da mensagem fotográfica. Assim, a memória privada estará devidamente protegida nos álbuns de família e somente será objeto de investigação quando houver intenção de que isso aconteça. Memória bem guardada nos armários de tantas residências.

A imagem digital e o espaço público: modelo rizomático das redes

Se a fotografia convencional tem na sua materialidade parte do que permite o armazenamento da memória, essa afirmativa não é válida para a fotografia digital. Com o surgimento da imagem digital, transformações intensas modificaram o fazer fotográfico. Entre as principais mudanças, é possível destacar a pulverização de câmeras nas mãos de fotógrafos amadores; a distribuição descentralizada das imagens e o uso mais instantâneo das cenas capturadas. Mas, há um aspecto que tem recebido pouca importância por parte de pesquisadores da imagem: a preservação da memória fotográfica com as tecnologias digitais.

Este assunto pode ser dividido em universos analíticos distintos, mas que se complementam: de um lado situam-se os (integrados?) defensores da tecnologia digital como fomentadora de mais memória e de outro estão os (apocalípticos?) que acreditam na falência da memória – tal como nós a concebemos hoje – com a emergência das novas tecnologias digitais. Não cabe a este artigo a função de incrementar ainda mais este debate. Na verdade, as duas correntes estão imbricadas neste trabalho, já que nos interessa entender como as fotografias digitais modificaram a relação entre público e privado no âmbito da memória fotográfica.

Para ilustrar como essa mudança de paradigma implica transformações da memória fotográfica, será utilizada uma cena comum e que todos já vivenciaram de alguma maneira: uma festa de aniversário infantil. Esse é o locus apropriado para evidenciarmos os limites e potencialidades dos novos meios tecnológicos de informação. Nos festivos ambientes estão reunidos autores e receptores; fotógrafo profissional e amadores; produtores e consumidores de imagens que cintilam (AUMONT, 1993) incessantemente. No decorrer de uma festa, as crianças brincam sem se preocuparem



com seus pais, que munidos de aparelhos fotográficos, tentam capturar os melhores momentos, tornando eternos aqueles fugidios intervalos temporais.

Na hora do “Parabéns!”, em meio a tantas câmeras, há sempre um olhar treinado, especializado, pronto para captar o melhor momento e vendê-lo aos pais do aniversariante. Esse é a função do fotógrafo dito “profissional”. Normalmente ele se destaca dos fotógrafos “amadores” por possuir uma câmera que permite o uso de recursos mais complexos. Nesse cena cotidiana e simples, estão imbricados alguns dos conceitos mais atuais dos pensadores das transformações da imagem fotográfica na cultura contemporânea.

Primeiro vamos analisar o fotógrafo profissional. Diferentemente dos primórdios da fotografia, quando os objetos permaneciam um tempo longo de exposição diante do profissional, agora apenas uma fração de segundo é suficiente para impregnar o material sensível. Essa transformação que permitiu a captura do cotidiano em instantâneos fotográficos (DUBOIS, 1993) fez também com que o profissional pudesse cobrir cenas do cotidiano, tais como as festas infantis. Mas ainda assim, no período havia um tempo considerável entre a captura da imagem e o momento de entrega dessas fotografias aos aniversariantes. Um período em que a imagem latente constrói um desejo no imaginário dos fotografados. O profissional joga com esse tempo para ampliar o desejo pela imagem e, conseqüentemente, valorizar ainda mais suas fotografias. Com a imagem digital esse tempo é encurtado e o fotógrafo é obrigado muitas vezes a apresentar ali mesmo, no pequeno visor de cristal líquido, diante do fotografado o resultado de seu trabalho.

Assim, receptor e produtor da imagem estão frente-a-frente ainda na cena. A possibilidade de interferência do sujeito fotografado na imagem é imediata e altera o relacionamento entre fotógrafo e fotografado. Nasce um novo espaço de negociação para a definição da qualidade fotográfica. Um espaço simultâneo ao da captura. Já os outros fotógrafos da festa, os “amadores”, estes também criam um debate com os fotografados, mas mais para uma satisfação de exibir suas qualidades técnicas do que de debater com o retratado. Esses dois momentos servem para aferir como o equipamento digital adquiriu um duplo movimento. É máquina de captura e de exibição de fotos, máquina de ver e de ser visto. A compressão de tempo e espaço interfere diretamente no que chamamos de memória fotográfica. Como o digital permite a exibição imediata da



imagem, tanto profissionais como amadores passam a tornar pública a fotografia já no local do ato fotográfico. O espaço privado é suprimido em função da visibilidade da imagem digital.

Mas essa publicização da fotografia ganha contornos ainda mais nítidos quando essas imagens são disponibilizadas na internet. Através de sites de relacionamento, definitivamente há a abolição das fronteiras do espaço privado em proveito da circulação da imagem. Neste momento as imagens dos amadores terão mais importância quanto mais circularem pelos computadores dos convidados da festa. Já o fotógrafo profissional verá seu trabalho perder em importância quanto mais tempo levar para entregar as imagens para os aniversariantes, uma vez que a surpresa – elemento fundamental na fotografia convencional – e a imagem latente não existem mais.

O modelo teórico da sociedade das redes retira do fotógrafo a essência da fotografia e amplia o valor de circulação da imagem. Quanto mais a fotografia circular, mais valor ela terá. Ao contrário da fotografia convencional, a imagem digital tem uma relação muitos-muitos, já que é possível duplicar as fotos infinitamente. E cada cópia é um novo original, multiplicando a produção na circulação. Assim, a festa infantil, celebração pública mas que ficaria guardada na memória fotográfica como cenas privadas, nos altares sagrados dos lares, ganha visibilidade e profanação com as redes e com os tecnologias digitais.

Conclusão

O passar do tempo transformou de maneira intensa as relações internas e externas da fotografia. Nas mudanças que dizem respeito à própria imagem – ou intrínsecas –, os espaços capturados tornaram-se muito mais coletivos e muito menos solenes. Quase democráticos. Se, há pouco tempo, raramente alguém transportava uma câmera fotográfica em sua bolsa no dia-a-dia, hoje qualquer pessoa está minimamente equipada para capturar um acontecimento inusitado. Quase todos os aparelhos de telefone celular possuem câmeras, facilitando a captura de instantes que antes ficavam retidos apenas da memória de quem os vivenciou. Por isso, um pôr-do-sol na volta para casa depois de um dia cansativo no trabalho ou os primeiros momentos de vida, ainda na maternidade, são



temas recorrentes nos arquivos digitais disponíveis na rede mundial de computadores. Assim, a sacralização do instante decisivo é cada vez menor, visto que o equipamento digital permite a captura de uma quantidade imensa de cenas sem que haja custo financeiro para o fotógrafo – uma vez que a imagem de baixa qualidade pode ser descartada sem que haja impressão.

Mas a principal modificação (extrínseca) na fotografia contemporânea certamente é o processo de distribuição da imagem, que interfere diretamente na relação entre autor e receptor. As imagens tornaram-se produtos que podem ser acessados por qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo, desde que a foto seja digitalizada e que esteja disponível na internet. Essa mudança interferiu diretamente no que chamamos de memória privada da imagem. Não mais estão seguras as fotos que ficam restritas ao espaço privado, nos computadores pessoais que foram transformados nas estantes dos tempos atuais. A privacidade tem que dar lugar à publicidade para que a memória privada das atuais gerações seja preservada. Isso implica em um deslocamento na nova forma de observar os processos de distribuição de fotografias.

Definitivamente, o modelo que privilegiava a hierarquia na distribuição da imagem, tal qual é o modelo industrial, não dá conta da nova configuração da memória fotográfica. Apenas na multiplicação do arquivo digital e na sua conseqüente difusão pela internet pode estar garantida a perenidade da memória privada. Esse paradoxo é uma das marcas da superação da dicotomia entre memória privada e memória pública que vem à tona na fotografia contemporânea.

No modelo de sociedade de redes, apenas quem tiver suas imagens digitais e disponibilizadas na internet terá memória privada. Aqueles que deixarem as cenas restritas aos computadores ou aos cartões de memória estão fadados ao esquecimento completo. E sem a esperança de que um arqueólogo da imagem possa revirar o baú esquecido num quarto qualquer para reconstruir a realidade fotografada. Essa perda de memória é um dos riscos da digitalização da imagem.

Mas, antes de encerrar, há que se considerar as imagens digitais que são impressas por seus criadores. Essas continuarão existindo, como demonstram algumas pesquisas recentes. Mas serão elementos cada vez mais raros. Quiçá serão novamente originárias do ciclo de re-sacralização da imagem, com um movimento de destaque das cenas



consideradas importantes socialmente, tais como casamentos, batizados, nascimentos etc. Contudo, na análise desenvolvida neste artigo, é possível afirmar que a permanência do hábito de imprimir fotos capturadas digitalmente é o último suspiro da sociedade industrial. Uma sociedade que necessita da materialidade e da hierarquia como balizas para a produção de qualquer produto, seja ele um carro ou uma obra de arte.



REFERÊNCIAS

- BENTES, Ivana. **Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos**. In. Limiares da Imagem. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: Obras escolhidas, vol. 1- Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Pequena História da Fotografia**. In: Obras escolhidas, vol. 1- Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.
- FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). Limiares da Imagem: Tecnologia e Estética na Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque o real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LINHARES SANZ, Cláudia. **Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em http://www.btdt.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1132.
- LISSOVSKY, Mauricio. **O inconsciente ótico e a fotografia do invisível**. In: SOUZA, Solange Jobim e. Mosaico: Imagens do Conhecimento. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- _____. **O tempo e a originalidade da fotografia moderna**. In. DOCTORS, Marcio (org.). Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 142-155.