



Das pinturas rupestres ao *Flickr*: as relações entre fotografia, imagem e memória¹

Bruno Schmidt ALENCASTRO²

Jiani Adriana BONIN³

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

Resumo

O presente trabalho é parte de uma pesquisa que tem como objetivo principal investigar o lugar que a fotografia ocupa enquanto grafia configuradora de memórias étnicas e suas imbricações com marcas de memória advindas de relações comunicacionais do cotidiano. O texto aqui apresentado abrange um dos objetivos específicos da referida investigação; nele, busco contextualizar o desenvolvimento da fotografia, atentando para as suas relações com a imagem e para a sua inserção no processo de midiatização, a fim de entender como este desenvolvimento configura a produção de memórias sociais.

Palavras-chave: fotografia; imagem; memória; comunicação.

Introdução

Desde o seu surgimento, ainda em meados do século XIX, a fotografia sempre foi pensada como uma importante técnica de preservação da memória de determinado fato e/ou grupo. Na verdade, ela nasce com o objetivo de aprimorar os retratos – até então feitos pela mão de pintores – demandados por uma nova sociedade burguesa que queria dar visibilidade a sua ascensão econômica e social (LOPES, 1998). Com o passar dos anos, e graças ao seu desenvolvimento técnico, a fotografia torna-se democrática e, o que até então era privilégio de poucos, vai se disseminando gradativamente para todas as camadas da população. Em poucas décadas, chega aos tradicionais álbuns de família, passando a inserir-se de vez nos processos de constituição das memórias sociais.

Entretanto, muitos anos antes da imagem técnica, temos a arte rupestre, que pode ser considerada uma das primeiras formas de preservação da memória através da representação visual. Mais tarde, isso também vai acontecer com as chamadas “fórmulas” iconográficas, durante o Renascimento, através do desenvolvimento de monumentos comemorativos e do documento escrito, que rompem com a lógica de transmissão restrita à oralidade; até o surgimento de uma nova etapa, com a

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação, 6º semestre do Curso de Jornalismo da Unisinos, email: brunoalencastro@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da Unisinos, email: jianiab@uol.com.br



reprodutibilidade técnica – referida por Benjamin (1994) –, quando as memórias sociais passam a ser constituídas por imagens reproduzidas em série.

Considerando este largo e complexo processo histórico que envolve a relação entre imagem e memória, o objetivo principal desse texto é refletir sobre o desenvolvimento da fotografia, atentando para as suas relações com a imagem e para a sua inserção no processo de midiaticização, a fim de entender como este desenvolvimento configura a produção de memórias sociais⁴. Para isso, busco refletir sobre a participação da fotografia (e, antes dela, da imagem) na constituição das memórias sociais; analisar as mudanças nestas memórias quando a fotografia passa a figurar num contexto de midiaticização; por fim, avaliar as alterações provocadas pelo ambiente digital na forma com que as pessoas passaram a se relacionar com as imagens e, por consequência, descobrir as implicações desse processo para a produção de memórias sociais.

O pré-fotográfico

Em sua obra sobre o desenvolvimento dos meios de comunicação – desde *o grito* até chegar *ao satélite* –, Costella (1984) afirma que essa história teve início quando os antigos primatas começaram a estabelecer um processo ainda rudimentar de comunicação. Com a utilização de sons e mímicas, os primeiros homínídeos foram expressando, através de mensagens (gestuais ou faladas), determinados objetos e/ou intenções. Mais tarde, o homem aprendeu a reproduzir, *pelo desenho*, a figura de animais, plantas e cenas da natureza e de seu cotidiano. Este argumento indica que a arte rupestre representou uma das primeiras tentativas do homem em materializar o que se pode chamar de *próteses externas de memória*⁵. Afinal, do ponto de vista de seu repertório, composto basicamente por formas humanas e animais, além de figuras fantásticas, objetos e cenas domésticas ou de trabalho, é possível falar em dois tipos de arte: primeiro, em uma inscrição que “afirma uma presença” por meio da representação

⁴ O presente trabalho é parte de uma pesquisa que venho desenvolvendo no meu Trabalho de Conclusão, do curso de Comunicação Social – Jornalismo. Nela, o objetivo geral é investigar o lugar que a fotografia ocupa enquanto grafia configuradora de memória étnica e suas imbricações com os processos comunicacionais na constituição destas memórias. A pesquisa está sendo orientada pela Profa. Dra. Jiani Adriana Bonin.

⁵ De acordo com Montesperelli (2004), as próteses de memória seriam formas de exteriorização da memória, tais como os testemunhos, arquivos, textos, imagens, enfim, aquilo que agem sobre a memória remodelando seu modo de se configurar, de compartilhamento social.



de mãos, pés e figuras; segundo, em outra que tem o sentido de "testemunho", ao representar visualmente narrativas, eventos, cenas e mitos⁶.

Através do desenvolvimento das pinturas rupestres – e, mais tarde, possivelmente por volta de 4.000 a.C., da escrita pictográfica⁷ – o homem consegue vencer o desafio de manter registrada a sua memória, o que até então era possível, apenas, através da transmissão pela oralidade. Por consequência disso, ao fixar e manter *visível* ao longo do tempo essas histórias, podemos dizer que o homem estaria criando uma das primeiras formas de *próteses externas de memória* – através da imagem – da qual se tem conhecimento.

Ao teorizar sobre o processo de rememoração pela imagem, Aumont (1995, p. 84) observa que, em diferentes períodos da história, a memória social foi condicionada por distintas narrativas iconográficas, cada qual construída a partir de determinados códigos e linguagens visuais. O autor explica que, até o Renascimento, a arte sempre “utilizava as mesmas ‘fórmulas’ iconográficas, não apenas para figurar as personagens sagradas, mas para representar as cenas canônicas” (1995, p. 84). Em ambos os casos, mesmo partindo de um fundamento ideológico que está muito mais atrelado a um espírito de exaltação/glorificação, é possível perceber uma preocupação em se eternizar a história de determinado grupo/período com o auxílio da imagem, assim como através de um tipo específico de narrativa. Tomando como referência a questão comunicacional, essas tipologias iconográficas representam relevantes rituais memorialísticos⁸ desenvolvidos através do uso da imagem (assim como tantos outros exemplos que se tem conhecimento ao longo da história da humanidade).

O historiador francês Jacques Le Goff (1996) realizou um estudo profundo sobre o desenvolvimento da memória, desde o período da Pré-história até o mundo contemporâneo. Entre suas contribuições, ele ajuda a pensar como o aparecimento da escrita está ligado a uma profunda transformação da memória coletiva. Para o autor, com o advento da escrita, a memória coletiva desenvolve duas novas formas de memória: uma primeira, assumindo formas de inscrição, com o desenvolvimento de

⁶ Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5354>. Acesso em: 13 jan. 2009.

⁷ “A escrita pictográfica ou hieroglífica consistiu na representação desenhada de objetos concretos, formando, em sucessão, um relato coerente. Gradualmente alguns desses sinais tomaram um sentido convencional e passaram a designar conceitos abstratos, tornando-os ideogramas. Acresceram-se, depois, sílabas que, articuladas, formaram palavras”. (COSTELLA, 1984, p. 13).

⁸ A este respeito, cabe referir também as contribuições de Philippe Dubois (1993) acerca da *arte de memória*, presentes no livro “O ato fotográfico e outros ensaios”.

monumentos comemorativos para celebrar acontecimentos importantes; uma segunda, através do documento escrito, servindo como um armazenamento de informações, rompendo definitivamente com a lógica restrita apenas à transmissão do conhecimento através da oralidade. Além disso, a partir das considerações do historiador, é possível compreender que, durante o período da Idade Média, a memória coletiva também sofreu mudanças fundamentais, acarretadas pela cristianização da memória, desenvolvimento da memória dos mortos (principalmente dos santos) e repartição da memória coletiva (GOFF, 1996).

Realizando um salto cronológico – afinal, o objetivo dessa contextualização não é encerrar a discussão sobre os exemplos de suportes de imagem-memória que se desenvolveram durante o *pré-fotográfico*, mas, sim, recuperar aspectos e momentos importantes desse período –, penso que Benjamin (1994) traz considerações relevantes ao refletir sobre a reprodução técnica da obra de arte. Para ele, com a litografia⁹, a técnica de reprodução atinge uma nova etapa. Isso porque, pela primeira vez na história, ela – seja nos primórdios da imprensa moderna, seja enquanto técnica de trabalho para os artistas – representou uma forma mais abrangente de disseminação das imagens, assim como já havia acontecido com a xilogravura, a gravura em metal, entre outras técnicas que a antecederam. Nesse contexto, é possível pensar que o avanço técnico trouxe alterações na forma com que as pessoas passaram a constituir memória; afinal, com a imagem sendo reproduzida em série e difundida para a sociedade, a constituição das memórias sociais começaram a passar também, cada vez mais, pela instância de um suporte visual.

Da *escrita com a pedra* para a *escrita com a luz*¹⁰ (fotografia) passaram-se poucas décadas. Entretanto, as mudanças verificadas na relação entre imagem e memória a partir dessa evolução tecnológica são consideráveis. Isso porque, a descoberta de uma superfície fotossensível capaz de fixar essa nova grafia vai possibilitar uma profunda transformação na vivência/experimentação espaço-temporal,

⁹ A litografia (de *lithos*, "pedra" e *graphein*, "escrever") é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771 - 1834), dramaturgo da Bavária que busca um meio econômico de imprimir suas peças de teatro. "Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como 'pedra litográfica'. Após desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel". (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5086>. Acesso em: 12 mar. 2009).

¹⁰ Do grego *photos*, "luz", e *graphein*, "escrever".

o que permite caracterizar esse período como um verdadeiro ‘divisor de águas’ na história das artes visuais do século XIX. Contudo, cabe ressaltar que o nascimento da fotografia foi fruto de extensas experimentações (físicas e químicas) ao redor do mundo e que, do ponto de vista de sua difusão, representou um processo lento e gradual. Seja no âmbito político, onde vários países estavam interessados em registrar a nova descoberta, seja do ponto de vista econômico, considerando uma máquina cara de ser fabricada em série (pelo menos no início), a fotografia ainda precisou de alguns anos para atingir integralmente todas as camadas da sociedade, como explicito na sequência.

O fotográfico

Definir com exatidão em que período a fotografia foi ‘descoberta’ não é uma tarefa muito fácil de ser realizada; isto porque, existem diversos autores que tratam do assunto e cada qual sentencia à sua maneira o ‘verdadeiro’ início da fotografia. Como bem observa Silva (2008), da “Alegoria da Caverna” de Platão¹¹, passando pelo princípio da *camera obscura*¹² – creditado, entre outros, ao chinês Mo Tzu (século V a.C.), ao árabe Ibn al Haitam (século XI) e ao renascentista Leonardo da Vinci (século XV) –, são vários os exemplos de observadores que refletiram sobre o principal fundamento da fotografia: a imagem produzida a partir da ação da luz. Em outras palavras, podemos referir que *a fotografia é fruto de várias experimentações que aconteceram em diferentes períodos da história da humanidade.*

No início do século XIX, mais precisamente em agosto de 1839, quando o Estado francês compra a patente do daguerreótipo e a coloca gratuita e democraticamente à disposição do público, “a sociedade ocidental desenvolvia um processo de grande mudança econômica, política, cultural e social que designamos por modernidade” (LOPES, 1998, p. 1). Num contexto de *liberdade, igualdade e fraternidade* – legado da Revolução Francesa –, a nova sociedade burguesa sentia a necessidade de dar visibilidade à sua ascensão econômica e social. Com isso, a

¹¹ “A parábola, publicada na obra A República (livro VII), onde as pessoas que estavam dentro de uma caverna viam somente as sombras da realidade forjadas na parede com o auxílio da luz do sol, é considerada por muitos como o surgimento do fundamento fotográfico e das reflexões sobre a tecnização da sociedade” (SILVA, 2008, p.65).

¹² “A luz entrando num pequeno orifício de uma parede em um quarto escuro forma na parede oposta uma imagem invertida de qualquer coisa que esteja do outro lado. A *camera obscura*, ou literalmente o quarto escuro, foi a primeira câmara onde os artistas podiam estudar a realidade projetada: as características da luz o delineamento de perspectiva” (COLLIER, 1973, p.03-04).



fotografia apareceu num momento oportuno para literalmente retratar todo esse crescimento verificado e constituir memória para as futuras gerações.

A partir de 1850, com a sua reprodução massiva e em série – e com um custo mais ‘acessível’ –, o retrato fotográfico passa a atingir grande parte da população. Da burguesia aos camponeses, todos encontram no retrato uma forma de ostentar esse símbolo de representação. Entretanto, como observa Tacca (2005, p. 10), esse processo trouxe conseqüências ainda maiores, com o advento de “uma imagem que poderia ser guardada, uma memória definitiva de pessoas, paisagens e coisas; uma memória aparelhística especular, programada por tecnologia aplicada, aparentemente limpa das imperfeições humanas”.

Nesse momento, é importante ressaltar que, com os impactos do pós Revolução Francesa (e, também, do início da Revolução Industrial), a fotografia se fortalece enquanto técnica de produção de imagens e, em decorrência dessa disseminação, passa a provocar alterações na memória individual e coletiva da sociedade. Como argumenta Lopes (1998, p. 14), “a fotografia é assim um meio que potencia a tomada de consciência da individualidade e da autonomia, mas que permite exibir simultaneamente o indivíduo para o público”. Isto é, do ponto de vista individual, as pessoas começam a contar com um novo registro particular, possível de ser guardado para a posteridade¹³. Da mesma forma essa imagem, ao circular entre os amigos e familiares dos sujeitos fotografados (entre outros ambientes), acaba por moldar uma memória que também passa a ser construída no coletivo¹⁴.

Ainda sobre a memória construída pelos aparelhos de produção de imagens, Tacca (2005) destaca o trabalho árduo do francês Disdéri em fotografar mortos na década de cinquenta do século XIX. Isso porque, com a escassez de retratos de seus entes queridos, muitas pessoas solicitavam o trabalho de um fotógrafo para perpetuar a lembrança de seus familiares mortos. Como explica o pesquisador, o fotógrafo colocava “o cadáver em posição normal, em uma mesa escrevendo ou outra situação, e aquela imagem perpetuava uma memória construída e cultuada de um morto vivo presente

¹³ Cabe salientar que foi na primeira metade do século XIX que surgiram os primeiros álbuns fotográficos.

¹⁴ Halbwachs (2004) trabalhou o conceito de memória coletiva, desde uma perspectiva sociológica, para pensar a dimensão propriamente social da memória. Ao empreender uma pesquisa que visa investigar a memória étnica de determinado grupo social, esse conceito ajuda a pensar que essa memória, em boa medida, será configurada a partir das relações que esse sujeito estabelece com os demais membros de seu grupo. Para Halbwachs, é a partir dessas reconstruções coletivas que a memória está sendo constituída. E quando se fala em memória coletiva o autor refere-se a grupos, associações de pessoas que compõem, juntos, uma pluralidade de memórias coletivas num mesmo sistema social.



depois em um álbum de família” (TACCA, 2005, p. 10). Através desse exemplo, percebe-se que a fotografia, ainda nos seus primeiros anos de vida, já atendia ao objetivo de servir como um tipo de registro/documento capaz de preservar a memória. Os usos empregados para a fotografia nos álbuns de família nesse período revelam claramente essa intenção. É certo que a fotografia havia recém sido descoberta e, com isso, as pessoas não sabiam bem quais as suas potencialidades de utilização para além de um registro fidedigno do mundo. Contudo, esse caso nos revela apenas o início de uma relação longa e duradoura que se estabelecerá entre a fotografia e a memória.

No início da segunda metade do século XIX, a fotografia começa a ser usada nas reportagens militares. E um dos precursores desse segmento fotográfico – que deu origem ao fotojornalismo tal qual como o conhecemos na atualidade – foi o inglês Roger Fenton que, durante o ano de 1855, realizou a documentação da Guerra da Criméia. Entretanto, embora suas cartas retratem os horrores do conflito, os registros fotográficos de Fenton “dão conta de uma guerra limpa, incruenta” (FABRIS, 1991, p. 24). O motivo dessa linha de trabalho adotada explica-se pelo cuidado que os contratantes de Fenton – a empresa Agnews & Sons – tiveram em solicitar do fotógrafo imagens que não atemorizassem as famílias dos soldados envolvidos.

Mesmo que o trabalho documental de Fenton tenha sofrido limitações técnicas, tendo em vista as adversidades impostas pelas pesadas chapas de colódio úmido e pela câmara de tripé (o que não permitiu uma cobertura fotográfica muito ágil e/ou instantânea), não se pode ignorar o impacto social causado pelo *enquadramento*¹⁵ realizado pelo fotógrafo em suas capturas. Isto é, ao retratar a guerra (que por si só já é sinônimo de mortes, mutilações e tantas outras atrocidades) de uma forma *limpa e incruenta*, Fenton estaria, por consequência, construindo uma história ‘romanceada’ de sua experiência na Criméia, produzindo, assim, um determinado *enquadramento* desta memória que a fotografia irá constituir.

Isso também vai acontecer com as imagens oriundas das expedições¹⁶ que diversos ‘fotógrafos viajantes’ realizaram ao redor do mundo. Como reforça Fabris, “a fotografia começa a interessar-se por outras realidades, voltando-se, num primeiro

¹⁵ A noção de enquadramento pode ser compreendida tanto como elemento constitutivo da linguagem fotográfica, quanto como perspectiva que permite pensar a produção desta memória. Aqui, me refiro à segunda noção, de uma construção da memória através da fotografia entendendo que esse enquadramento da memória também se opera a partir da especificidade do enquadramento fotográfico.

¹⁶ Os primeiros temas das fotografias ‘exóticas’ representavam lugares e símbolos privilegiados pela imaginação romântica, entre eles a Terra Santa, as pirâmides do Egito, o cenário das Cruzadas e as ruínas greco-romanas (FABRIS, 1991).



momento, para a captura daquela paisagem que povoava tantos quadros exóticos, sem ter sido nunca vista de perto” (1991, p. 29). Ou seja, os consumidores dessas imagens estariam criando uma noção desses lugares – *sem ter sido nunca vistos de perto* – através dos registros de fotógrafos. Não é à toa que, nesse período, mais precisamente em 1875, vão surgir os primeiros cartões postais. E esse novo suporte para a imagem fotográfica será um grande aliado na difusão da imagem fotográfica em seu momento de massificação.

Um dos resultados desse processo é o rompimento das barreiras geográficas, *o que inseriu a população dentro de uma nova lógica espaço-temporal*. Ao empreender essa ruptura física e cronológica, *não será mais possível pensar em uma memória coesa, linear*. Desse momento em diante, as pessoas passam a fazer relações lógicas não mais apenas com o que elas ouviam, mas sim, com aquilo que lhes eram apresentadas através das imagens provenientes dos mais distintos cantos do mundo. Como conclui a autora:

A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, *molda um imaginário novo, uma memória não-seletiva porque cumulativa*. Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro. (FABRIS, 1991, p. 36).

Mas talvez a grande revolução tecnológica do século XIX – na corrida pelo desenvolvimento de um suporte fotográfico mais prático e barato – tenha sido conquistada pelo empresário George Eastman. Com o *slogan You press the Button, we do the rest*¹⁷, Eastman foi o responsável por introduzir no mercado, em 1888, a máquina fotográfica *Kodak*. Conforme observa Armes (1998), o mérito de Eastman foi conseguir atender a duas exigências básicas da sociedade naquele período: a facilidade de acesso ao consumidor – o que se tornou possível através da inovação tecnológica com o rolo de filme¹⁸ (mais prático e mais barato) – e a capacidade de comercialização em massa.

Com isso, de acordo com Lopes (1998, p. 16), “a fotografia torna-se acessível a todos e o acto fotográfico da captura das imagens fica assim ao alcance das massas”. A vida das pessoas passa a ser retratada através de imagens: as festas, as viagens, as

¹⁷ Numa tradução literal, “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

¹⁸ O preço da câmara carregada – com um rolo de papel para 100 exposições –, estojo e correia era de 25 dólares. Uma vez feita a exposição, o rolo exposto era retirado, processado, feitas as cópias e colocado um novo rolo, tudo por 10 dólares. Isto foi uma mudança radical na política da empresa. (Fonte: Correio Feirense. Disponível em: <<http://www.correiofeirense.com.br/comment.asp?IDNews=423>> Acesso em: 20 mar. 2009).

cerimônias, enfim, muitas famílias, em menor ou maior quantidade, começaram a produzir fotografia para os mais variados fins. E esses álbuns de família – muitos deles constituídos num ordenamento de narrativa cronológica –, ao serem transmitidos de geração para geração, passam a ocupar um espaço importante na configuração de uma memória familiar. A vida dos antecedentes é preservada fotograficamente no contexto familiar, fazendo com que a história (e a memória) dos mais velhos seja transmitida para os novos, e assim por diante. Tudo isso, em certa medida, configurado pelo uso da fotografia; ou seja, também é a partir dela que essas recordações são constituídas.

Ao problematizar a *memória coletiva* no final do século XIX e no início do século XX, Le Goff (1996, p. 465) ressalta dois fenômenos essenciais de serem considerados: o primeiro é a construção de monumentos para ‘relembrar’ os mortos da Primeira Guerra Mundial; o segundo é a fotografia, que causou uma verdadeira revolução na memória. No caso específico da fotografia, o autor, ao citar o trabalho de Pierre Bourdieu afirma que

A Galeria de Retratos democratizou-se e cada família tem, na pessoa do seu chefe, o seu retratista. Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo da sua infância e preparar-lhes, como um legado, a imagem do que foram. [...] As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente (BOURDIEU, 1965 *apud* LE GOFF, 1996, p. 466).

Com essa democratização da fotografia, assistimos ao seu crescimento de maneira rápida, intensa e incessante, permitindo a reprodução da imagem de maneira ilimitada (LOPES, 1998). Em outras palavras, quando a mão do homem deixa de ser responsável pela produção das imagens e dá lugar a uma técnica mais veloz e reprodutível, acompanhamos uma verdadeira revolução tecnológica – e que traz reflexos até hoje, entre outros âmbitos, na constituição das memórias sociais.

No entanto, ao longo do século XX, a fotografia sofrerá tantas outras modificações, impactos e reformulações, principalmente quando ela se insere no contexto da *midiatização*. Além disso, também servirá de inspiração para o desenvolvimento de uma linguagem visual em movimento (cinema, televisão) e, mais tarde, também passará por reconfigurações com a migração para o suporte digital.



A fotografia no contexto da midiatização

O período entreguerras (1918-1945) é considerado favorável para o desenvolvimento da fotografia artística. As grandes revistas ilustradas começaram a utilizar a fotografia sistematicamente, “gracias a lo cual no sólo recibieron trabajo numerosos fotógrafos, sino que el público también tuvo conocimiento de este joven medio” (TAUSK, 1978, p. 44). Um dos motivos para toda essa expansão da imagem dentro da sociedade foi a introdução no mercado de modelos de câmeras de pequeno formato. Entre elas, como lembra Tausk (1978), destaca-se a alemã Leica¹⁹ que, graças ao seu peso reduzido e uma grande reserva de filme (36 poses), abriu um caminho totalmente novo para a fotografia.

Mesmo com todos os avanços tecnológicos verificados desde o ‘descobrimento’ da fotografia, é a partir do século XX que ela passa a ser veiculada – através dos meios de comunicação de massa – para a grande parcela da população. Tendo em vista o contexto econômico, tecnológico e, principalmente, social no qual a fotografia está inserida, os meios de comunicação de massa passam a exercer um papel fundamental na disseminação e popularização de uma narrativa visual. Primeiro ilustrando as páginas de jornais e revistas, mais tarde servindo de inspiração para o desenvolvimento da linguagem audiovisual (com a ‘fotografia em movimento’), o certo é que, como argumenta Lopes (1998, p. 18, grifo nosso), “*a fotografia é um momento chave da comunicação de massa. Está na base do cinema e da televisão e é quase onipresente na ‘imensa panóplia de tecnologia visível’*”.

Para refletir sobre o processo de *midiatização* da sociedade e, especialmente, pensar sobre as implicações que esse processo trouxe para a fotografia e seus impactos na conformação das memórias sociais, torna-se necessário especificar o que estou entendendo por esta noção. As proposições de Maldonado (2002) ajudam a pensar como, ao longo do século XIX, o desenvolvimento técnico dos meios de comunicação – redes de caminhos, de telégrafos, de cabos submarinos, de circulação de jornais e impressos – foi antecipando e configurando aquilo que hoje entendemos como *midiatização*.

Essa referência àquilo que podemos compreender como um momento importante de configuração do que entendemos por *processo de midiatização da sociedade* reforça

¹⁹ “Em 1923 as 31 primeiras câmeras Leica ainda foram construídas à mão, e dois anos mais tarde se iniciou a produção em série do modelo Leica A com lente fixa”. (TAUSK, 1978, p. 44).

a idéia de que, do final do século XIX para o início do novo século, a linguagem audiovisual começa a ser encarada como um novo formato de produção simbólica. Nesse contexto, a fotografia pode ser considerada uma técnica que não apenas revolucionou a forma de se produzir *imagem congelada*, mas também, representou o embrião da chamada *imagem em movimento*, na medida em que serviu de base/inspiração para o desenvolvimento do cinema e, alguns anos depois, da televisão. Além disso, como já referido, a fotografia começa a ser disseminada no momento em que ela passa a ilustrar os cartões postais (ainda no final do século XIX), assim como – mais tarde – será midiaticizada nas páginas das revistas e dos jornais.

Quando o campo midiático passa a ocupar um espaço central na configuração das sociedades contemporâneas (MALDONADO, 2002), pensando no caso da fotografia, existem múltiplos *lugares* nos quais a imagem passa a figurar nesse novo cenário de configuração social. Desde o seu desenvolvimento, passando pelos diferentes suportes da fotografia impressa, até chegar à *imagem em movimento*, a escrita visual se desenvolveu de tal forma ao longo dos últimos séculos que, atualmente, alguns teóricos chegam a definir a nossa sociedade como pertencente a uma *era da imagem*. Com o aprimoramento da técnica de captura da imagem, torna-se difícil imaginar o mundo contemporâneo sem a presença dessa escrita visual. É possível que, ao longo da história, o homem nunca tenha sido capaz de produzir e consumir toda essa quantidade de imagens como nos dias de hoje.

As implicações/conseqüências dessa onipresença da imagem no mundo contemporâneo para a reconfiguração dos modos de constituição das memórias sociais podem ser pensadas de – pelo menos – duas formas. De um lado, toda essa disseminação da linguagem visual (através de peças publicitárias, produtos jornalísticos e/ou de entretenimento etc) vai contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade altamente familiarizada com a escrita iconográfica. Com isso, desde o início do século XXI, as pessoas começaram a não apenas receber, mas, também, produzir conteúdo através de uma linguagem visual. Atualmente, a figura do “leitor-repórter” nos mais diferentes veículos de comunicação consegue retratar bem essas competências midiáticas que os sujeitos foram adquirindo neste processo.

Numa outra abordagem, a chamada *era da imagem* pode estar configurando profundas mudanças na constituição das memórias sociais, posto que esse alargamento dos lugares onde a fotografia passa a circular vai mudar a natureza da relação do fotográfico com a memória dos sujeitos. Se na metade do século XIX o repórter



fotográfico Roger Fenton era um dos poucos responsáveis em retratar com sua câmera a Guerra da Criméia, hoje, no início do século XXI, as referências visuais da Guerra no Iraque, por exemplo, são múltiplas. Jornais e agências de notícias de todas as partes do mundo registram os acontecimentos, assim como as próprias pessoas envolvidas no conflito, através de fotos e vídeos que futuramente irão figurar em diferentes *sites* de compartilhamento de conteúdo. E as conseqüências dessas alterações para a memória serão ainda mais significativas quando a fotografia passa a circular na *internet*.

Conforme lembra Maldonado (2002, grifo nosso), “as mídias nos inícios do século XXI apresentam, de acordo com uma característica histórica relevante desde o século XX (rádio/TV; fotografia/cinema), *uma interconexão cada vez mais intensa entre elas*”. Um exemplo disso são os diferentes *sites* de compartilhamento de conteúdo desenvolvidos através do conceito da *Web 2.0*²⁰. Entre os *sites* que trabalham com esse conceito, é possível destacar exemplos como *Orkut, Flickr, You Tube, Panoramio*, assim como tantos outros *blogs, fotologs* e demais portais multimídias que, nesse caso, convidam o internauta a compartilhar imagens produzidas por ele com outros usuários. O caso do *Flickr* é emblemático para refletir sobre essa revolução que a imagem alcança quando ela passa a navegar pela rede mundial de computadores.

Desenvolvido em 2004 pelo casal canadense Stewart Butterfield e Caterina Fake, o *Flickr* representa, hoje, um dos principais *sites* de armazenamento e compartilhamento de fotos do mundo. Juntamente com outros tantos *sites* de compartilhamento de fotos e vídeos, ele *reconfigura as lógicas do público e privado nas sociedades contemporâneas*. Ou seja, com o desenvolvimento de um álbum digital (gratuito e de fácil manuseio), o *site* permite que as pessoas troquem as antigas caixas e álbuns de fotografias pelo chamado *álbum digital*. Com isso, as imagens particulares passam a circular no domínio público. Além disso, a partir dos serviços de interações oferecidos pelo próprio *site*, essas fotografias não apenas são vistas como também comentadas, avaliadas por notas, indexadas com determinadas *tags* (palavras-chave), dispostas a partir de uma determinada narrativa (nas separações em álbuns), enfim, assumem outra importância se comparada com os tradicionais álbuns impressos.

²⁰ Conhecida como a segunda geração da *World Wide Web*, a noção de *Web 2.0* é utilizado para descrever o conceito de troca de informações e colaboração dos internautas com sites e serviços virtuais, fazendo com que o ambiente online se torne mais dinâmico e que os usuários colaborem com conteúdo. A enciclopédia virtual Wikipédia é um bom exemplo disso. (Fonte: Folha Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u20173.shtml>> Acesso em: 26 mai. 2009).



Ao refletir sobre o processo de exteriorização da memória individual para formatos digitais, o pesquisador Alberto Sá afirma que

os materiais de presença e de reflexão subjectiva na *Web* incentivam à partilha pública de sentimentos e de emoções – deste modo, a subjectividade afectiva da memória é transferida da memória autobiográfica para uma memória que é pública, porque exposta e partilhada, e que é social, porque conecta reflexões privadas aos recursos públicos inscritos nos quadros colectivos da experiência comum. (SÁ, 2007).

Com os adventos tecnológicos, sobretudo os digitais, a midiatização atinge uma inserção no meio social que, entre outros fatores, contribui para uma profunda mudança no processo de rememoração. Em outras palavras, as ferramentas digitais instauram-se como um fator importante de transformação das memórias individuais e coletivas (SÁ, 2007). Talvez uma das principais conseqüências dessa *migração* dos antigos álbuns de fotografias para o ambiente digital seja a conquista de uma maior audiência desses materiais. A disseminação e o consumo das imagens atingem grandes proporções, o que resulta num constante exercício de reordenação e reinterpretação da memória. Isso porque, como já referido, além de oferecer uma maior mobilidade das imagens (arrastar de uma pasta para a outra, criar narrativas, separar por assuntos específicos, etc.), os *sites* permitem um compartilhamento social das fotografias. E o ato de tornar público o que até então era visto e consumido por um grupo menor de pessoas (espaço privado) implica, entre outros, em novas configurações para a memória social.

Considerações finais

As argumentações desenvolvidas permitem observar que, *das pinturas rupestres ao Flickr*, a sociedade foi constantemente modificando o seu modo de se relacionar com as imagens. Desde os remotos períodos em que a sua única forma de produção e divulgação estava restrita à pintura, a imagem – principalmente àquela produzida na sua forma mais consagrada de reprodutibilidade técnica, a fotografia – vai gradativamente se disseminando para todos os âmbitos sociais. Ao se inserir no contexto de midiatização, atinge um novo patamar, tendo em vista a quantidade e as inter-relações das imagens que integram a memória dos sujeitos nos dias de hoje, sejam elas oriundas das mais variadas formas de publicação.



Além disso, o homem, ao longo da história da humanidade, sempre se preocupou em preservar a sua memória através do uso de imagens. Primeiro utilizando maneiras rudimentares de registros; depois, com métodos mais sofisticados adquiridos com o desenvolvimento técnico, aprendeu a fazer uso da imagem como forma de manutenção da sua memória. Entretanto, ao considerarmos o desenvolvimento de uma cultura midiática, onde os meios de comunicação aparecem como um novo agente produtor de sentido, a relação imagem-memória é reconfigurada. A memória, que antes era constituída por poucos referentes visuais, passa a contar com um vasto repertório de imagens, estáticas ou em movimento, inseridas nos mais variados meios.

Uma das principais conseqüências desse processo é a redefinição da experiência espaço-temporal na sociedade - provocada, entre outros, pela entrada da fotografia no contexto de midiaticização. Desenvolvida e difundida com maior rapidez, assim como disponível em múltiplos lugares, a fotografia se modifica, alterando a natureza espaço-temporal dos referentes constitutivos das memórias sociais. E também, ao se instituir como um novo agente configurador de memória, a mídia atua de acordo com suas lógicas de produção. Isto é, com os seus critérios e valores, os meios de comunicação enquadram e selecionam aquilo que deve ser lembrado. Da mesma forma, a partir de seus critérios de noticiabilidade, definem aquilo que, eventualmente, será esquecido.

REFERÊNCIAS

ARMES, Roy. **On vídeo:** o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus Editorial, 1998. 272 p.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** 2. ed. Campinas: Papirus, 1995. 317 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-198.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 91-107.

COLLIER JUNIOR, John. **Antropologia visual:** a fotografia como método de pesquisa. 1. ed. São Paulo: E.P.U., 1973. 219 p.



COSTELLA, Antonio. **Comunicação: do grito ao satélite**. 2. ed. São Paulo: Manteiga, 1984. 218 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1993. 362 p.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____ (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 1. ed. São Paulo: USP, 1991. 298 p.

ITAÚ CULTURAL. Arte rupestre. **Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais**, São Paulo, set. 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5354>. Acesso em: 13 jan. 2009.

_____. Litografia. **Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais**, São Paulo, jul. 2006. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5086>. Acesso em: 12 mar. 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 553 p.

LOPES, Frederico. Fotografia e Modernidade. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Portugal, p. 1-20, 1998. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopes-fred_fotografia.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2009.

MALDONADO, Alberto Efendy. Produtos midiáticos, estratégias, recepção. A perspectiva transmetodológica. **Revista Ciberlegenda**, Niterói, v. 9, p. 1-22, 2002.

SÁ, Alberto. A Web 2.0 e a meta-memória. In: Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 5., 2007, Braga. **Atas...** Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2007. Disponível em: <<http://lasics.uminho.pt/ojs/index.php/5sopcom/article/viewFile/131/127>>. Acesso em: 29 mai. 2009.

SILVA, Denise T. **Fotografias que revelam imagens da imigração: pertencimento e gênero como faces identitárias**. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2008.

TACCA, Fernando Cury. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 17, n. 03, p. 9-17, 2005.

TAUSK, Petr. **Historia de la fotografia en el siglo XX: de la fotografia artistica al periodismo grafico**. 1. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. 295 p.