

Práticas Sociais Mediadas Pela Fotografia: O Compartilhamento e Suas Condições Materiais¹

Vitor Braga²
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

O presente trabalho visa discutir o papel da fotografia como promotora de práticas sociais em ambientes de compartilhamento. Dessa forma, a análise pretende argumentar sobre como o desenvolvimento de câmeras e dos cenários de interação estariam possibilitaram a reformulação de uma cultura de compartilhar imagens que culmina nas interações existentes através das imagens digitais e dos ambientes dos sites de redes sociais. Para tanto, são discorridos aspectos históricos da fotografia para compreensão do momento presente, de modo a nos fornecer elementos para problematizarmos acerca das alterações no que tange à possibilidade dos indivíduos se representarem através das fotografias, bem como a mediação da fotografia na interlocução com sua rede social.

PALAVRAS-CHAVE: compartilhamento; fotografia; interações; materialidades da comunicação.

1. Introdução

Numa época em que as artes plásticas, o teatro e a literatura passavam por uma série de mudanças com proclamações e manifestos de diferentes movimentos vanguardistas, o aprimoramento da técnica de produção da imagem fotográfica se deu ao ponto de garantir o acesso a uma grande parte da população, bem como se tornou facilmente utilizável o aparato técnico para o registro das imagens.

Dessa forma, a fotografia tem sido um importante instrumento mediador de relações entre indivíduos nos mais diferentes ambientes (BOURDIEU, 1990; SARVAS & FROHLICH, 2011). Poderíamos compreendê-la como um mecanismo promotor de práticas sociais importantes para uma cultura visual que, nos últimos dois séculos, foi sendo solidificada por meio dos retratos.

Considerando o ato de compartilhamento de imagens, percebemos na contemporaneidade, através dos sites de redes sociais (SRS), uma incorporação de vários recursos que visam englobar características presentes de várias outras plataformas de interação; tudo isto com vistas à produção e circulação descentralizadas de conteúdos. As

¹ Trabalho apresentado ao GP Cibercultura do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista, mestre e doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor substituto do curso de audiovisual da Universidade Federal da Sergipe (UFS). Membro do Grupo de Pesquisa em Interações, Tecnologias Digitais e Sociedade (GITS). Bolsista da Capes. vitorbragamg@gmail.com.

interações ocorreriam também em torno de conteúdos imagéticos, através dos quais dinâmicas e articulações sociais, alimentadas por discussões provenientes das páginas dos usuários, se mostrariam em crescente processo de expansão de experiências interativas. Nessas páginas, observamos que a possibilidade de gerenciamento dos conteúdos circulados e dos formatos que se apresentam aos usuários revelaria um aspecto interessante para análise: a interveniência de variáveis técnico-operacionais no processo de formatação de cenários de interação.

Discutiremos nesse artigo de que forma o compartilhamento de fotografias esteve em alteração tendo em vista a presença de novos cenários de interação e o desenvolvimento de dispositivos técnicos de registro de imagens, em uma pesquisa que considere o crescimento dos dispositivos produtores de imagem – câmeras, celulares, *tablets* etc. – assim como uma extrema demanda por esse olhar do outro naqueles engajados em relacionamentos por meio de ambiências digitais. Daí considerarmos importante particularizar o lugar da fotografia na contemporaneidade, que passa a assumir outras funções no que diz respeito ao modo como os fotógrafos promovem seus trabalhos: em quais ambientes as fotografias se situam.

Nesta reflexão, apresentamos nesse artigo um apanhado histórico de como a fotografia se desenvolveu perante o desenvolvimento de pesquisas acerca de métodos de registro, de fixação das imagens e de compartilhamento, e como esse desenvolvimento repercutiu nas práticas sociais mediadas pela imagem. Para tanto, problematizamos de início essa prática de compartilhamento de imagem, a partir da perspectiva das Materialidades da Comunicação, para então dividirmos o desenvolvimento da fotografia principalmente a partir de três momentos históricos³: (1) primeiras pesquisas, compreendendo a época pré-analógica; (2) o período de massificação, ocasionado pelas câmeras com filme; (3) o período de compartilhamento em redes sociais na internet, ocasionado pela digitalização da imagem.

2. Fotografia e práticas de compartilhamento

Acreditamos ser necessário compreender o papel do desenvolvimento dos dispositivos produtores de imagem, de modo a nos possibilitar refletir sobre acerca da importância na mediação das imagens nos processos interacionais contemporâneos. Em nosso entendimento, a produção e circulação de conteúdos fotográficos, aliadas às particularidades técnicas

³ A divisão nesses momentos históricos baseia-se na pesquisa de Sarvas e Frohlich (2011). Tal divisão prevê uma relação entre a evolução de dispositivos técnicos de registro de imagens e reflexos desses desenvolvimentos no compartilhamento de imagens, principalmente com relação a possibilidade das imagens ser vetores para práticas de sociabilidade, a depender do contexto histórico-cultural no qual cada momento pertence.

disponibilizadas no ambiente, oferecem condições para a emergência de determinados comportamentos sociais entre os participantes, e estes, por sua vez, se utilizam dessas condições para a formatação de cenários de interação que estão essencialmente imbricados aos significados negociados entre usuários e condições materiais presentes na situação.

Consideramos para esse artigo, então, aquilo que autores (GUMBRECHT, 2010; KITTLER, 1999; PFEIFFER, 1994) vão salientar como um componente de materialidade. Seria este tudo aquilo que não poderia ser apreendido apenas pela dimensão do sentido⁴, e também opera de modo decisivo no processo de epifania⁵. Na perspectiva da teoria das materialidades, presença e sentido sempre vão aparecer juntos, porém em tensão; não se trata de uma relação de complementaridade, mas sim de instabilidade. É nesse sentido que Gumbrecht (2010, p. 138) explica: “Existem distribuições específicas entre componentes de sentido e componentes de presença a depender da materialidade (isto é, modalidade mediática) de cada experiência estética”.

Erick Felinto comenta que “falar em “materialidades da comunicação” significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se”; o conceito tem assim uma pertinência para a teoria da comunicação (Felinto 2001). Pois qualquer ato de representação implica algo que representa e algo que é representado, sendo aquilo que representa sempre uma forma de materialidade. Assim, a interpretação tem que considerar também as condições materiais de produção desse sentido.

Para alcançar o significado, é necessário então penetrar a materialidade do signo, que é presente. Para tanto, deve-se avançar no entendimento do conteúdo da materialidade do signo, para acessar o significado. Como destaca Kittler (1997), é também importante a dimensão da materialidade na comunicação pois não existe significado sem portador – ou seja, veículo físico. Assim, os meios de comunicação vão implicar na relação que temos com o mundo, e a nossa representação dele, a partir do momento em que invocam a nossa capacidade de formular o espaço, o tempo e o investimento corpóreo como significantes experiências pessoais e sociais.

Tratando mais especificamente da fotografia, Sá (2005) considera a contribuição de Walter Benjamin, na primeira metade do século XX, como fundamental para uma discussão

⁴ Gumbrecht (2010) trata dessa questão apontando que são dois componentes que estarão operando na experiência estética mediada, que ocorre através dos mais diferentes veículos de comunicação. Seriam estes o componente de sentido – pertencente do conteúdo da mensagem – e o componente de presença – aquilo relacionado ao objeto técnico no qual a mensagem é veiculada.

⁵ Concepção oriunda da teoria das materialidades, referente a um evento de apreciação estética que exige uma dimensão espacial, situada na materialidade do meio de comunicação, e uma dimensão do sentido que somos capazes de extrair de acordo com nossa experiência perante o tema.

das imagens para além do sentido. Isto porque o autor aponta a presença do corpo nesse processo de epifania, ao comentar acerca do que desenvolvimentos tecnológicos díspares tais como a luz elétrica, o telefone, os automóveis, o cinema e a fotografia têm em comum é a produção de uma reestruturação da percepção e da interação humana – a experiência do choque, do risco corporal e do instante. Ainda, Benjamin vai tratar acerca do compartilhamento ao discutir a experiência que temos com as tecnologias de reprodutibilidade – que fundam a cultura de massa – e aquela das belas artes, baseada no objeto único, traduzido pela noção de *aura*. O autor vai denunciar um deslocamento dessa aura a partir do que ele vai chamar de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1996), ao introduzir no universo da fruição estética o desfrute de objetos produzidos em série, através de uma nova forma de apreensão cognitiva e sensorial no qual as noções de distração e de proximidade passam a ser importantes.

Outra contribuição importante é a de Sobchack (1994), ao tratar sobre os saltos tecnológicos contemporâneos promovidos pelos meios audiovisuais, localizando a fotografia como pertencente ao primeiro dos três momentos históricos⁶. Tais meios atingem-nos por meio das suas condições materiais que envolvem na produção (*micro percepção*) e na função representacional que o seu nível hermenêutico, do sentido, possui (*macro percepção*).

Esse primeiro momento, da fotografia, pode ser caracterizado como o que Sobchack (1994) vai chamar de realismo, caracterizado pelo mercado cooperativamente informado e impulsionado pelas inovações tecnológicas que permitiram a expansão industrial e da lógica cultural do “realismo”. Sobchack cita o trabalho de Comolli (1986) para falar desse realismo, quando este último comenta que a segunda metade do século XIX vive em uma espécie de “frenesi do visível”; este é o efeito da multiplicação social das imagens; é o efeito também, no entanto, de uma extensão geográfica do campo do visível e do representável: por colonizações, jornadas e explorações, o mundo inteiro se torna visível ao mesmo tempo em que se torna capaz de ser apropriado. Com o advento da fotografia, o olho humano estaria perdendo aquilo que Comolli (1986) entende como o “privilégio imemorial” e passaria a ser desvalorizado em relação ao “olho mecânico da câmera fotográfica”, que estaria a ver em seu lugar. Foi possível se criar, então, uma relação com as fotos: de possessão visual, de ter o mundo – concebido nas imagens que são frutos do olhar do outro (fotógrafo) – palpável, acessível através das imagens. Ao fixar aquilo que é fruto de um olhar subjetivo em um objeto, a fotografia se tornaria aquilo que pode ser compartilhado: adquirido, circulado e

⁶ Os dois momentos, posteriores à fotografia e com suas particularidades, são o cinematógrafo e o vídeo em telas eletrônicas – como aparelhos televisores.

arquivado, de modo a se tornar, com o passar do tempo, algo que pode aumentar consideravelmente as diferentes formas de valor que a mesma pode obter.

Ao pesquisar acerca de usos sociais resultantes do compartilhamento de imagens, o trabalho de Van House (2009), uma pesquisa de campo com participantes oriundos de diversos grupos sociais, destacou algumas formas de uso social: (1) forma de auto-representação ou auto-retrato; (2) modo de criação relacional, ou seja, de um sentido de união, expressão da sociabilidade; e (3) como dispositivo de memória para a construção de narrativas dos indivíduos.

Partindo desse entendimento da autora, o presente trabalho compreende que o meio pelo qual os usuários concebem o compartilhamento de conteúdos fotográficos incide na forma que eles adotariam padrões sócio-comportamentais nos ambientes de compartilhamento de fotografias. No primeiro ponto, entendemos que o usuário, nesses ambientes de compartilhamento, fará o gerenciamento de sua impressão de modo a atingir certas finalidades a uma rede na qual se relaciona; ou seja, caberá a ele fazer referências a fotos que demonstrem suas viagens, lugares interessantes que frequentou, de modo a salientar aos demais suas preferências, revelando com isto traços de sua personalidade. Trata-se, então, de uma articulação social em torno das imagens, de modo que sua experiência nas localidades visitadas possa criar representações de si, manipuláveis pelo usuário de forma seletiva, e que vão com isto possibilitar a leitura que o outro faz desse usuário.

Com relação ao segundo aspecto, citamos aqui o trabalho de Sibilía (2005), ao entender que o motivo do engajamento dos usuários, bem como as possibilidades fornecidas pela ambiência, auxiliaria na construção de narrativas de si, visando sempre à compreensão de (1) qual a sua rede social, (2) quais os seus gostos e (3) as suas afinidades. A autora parte de uma mesma perspectiva de análise para tentar defender como essa construção de narrativas do “eu” estariam operando para uma reconfiguração do que estaria restrito apenas a determinados grupos, mas que atualmente é compartilhado com uma rede muito mais ampla, e com menor restrição (SIBILIA, 2008).

No que tange à memória, seria possível compreender como o conhecimento das pessoas acerca dos lugares é influenciado por uma rede social que opera na orientação daquilo que é cabível de ser visitado e, por conseguinte, fotografado. Assim como defendeu Sontag (2004), o conhecimento que os indivíduos possuem das grandes cidades é fruto de uma promoção feita pela experiência mediada das imagens – que pode ser obtido através de campanhas de turismo, ensaios fotográficos, álbuns de amigos e parentes, dentre outras formas de acesso através das imagens; tal conhecimento, de certa maneira, agenciaria na

atividade de visitação e ação perante algum lugar, que nos faz eleger aquilo que é “digno de conhecer e ser fotografado” na nossa experiência direta com este. Ainda, como aponta Bourdieu (1990), tal memória estaria também em processo a partir de certos cânones – ainda que implícitos – no modo como se devem ocorrer as representações: a forma como as pessoas deveriam estar posicionadas para a câmera, o modo como certos lugares deveriam compor um pano de fundo para retratar a presença da pessoa em determinada localidade, dentre outros códigos possíveis de serem identificados.

Observando a prática de compartilhamento nos SRS, podemos perceber que os usuários se baseariam em estratégias, existentes na contemporaneidade, para responder a novas demandas socioculturais, balizando outras formas de ser e de estar no mundo. Ainda, entendemos que a arquitetura subjacente ao ambiente dos SRS não fornece formas de obtenção de *feedback* e contexto semelhantes aos quais os indivíduos tradicionalmente se engajam em ambientes de interação face-a-face. Ou seja, com possibilidades – ampliadas ou reduzidas – de gerenciamento do perfil por meio de diversos recursos disponíveis, as práticas de compartilhamento, e do seu papel enquanto vetor de sociabilidade, passam por processos particulares de formatação, que devem ser particularizadas na análise em ambientes digitais.

Após discutirmos acerca da fotografia como mediador de interações dos indivíduos, tratamos a seguir sobre como o desenvolvimento da fotografia foi capaz de criar essa cultura de compartilhamento, tendo reflexo na contemporaneidade.

3. Redes e fotografias: apontamentos históricos

De todas as manifestações artísticas, a fotografia foi a primeira a surgir dentro do sistema de produção industrial. Seu nascimento só pode ser imaginável frente à possibilidade da reprodução (LEITE, 2010). Devido a essa possibilidade, a população conseguiu obter um maior acesso às imagens produzidas. No final do século XIX a sociedade ocidental – principalmente o continente europeu e os Estados Unidos – se viu, aos poucos, por sua imagem fotográfica.

As primeiras imagens produzidas visavam atingir a um público curioso pelas possibilidades que o novo aparato conseguia o que até então não era possível: a fixação de imagens em superfícies; isto porque as câmeras escuras⁷ só apresentavam imagens apenas no tempo em que as mesmas estavam em funcionamento (GUSTAVSON, 2009). Carecia, nesse momento pré-fotográfico, daquilo que Sobchack (1994) aponta como uma das principais

⁷ Dispositivo que conseguia produzir imagens através de uma lente, sendo projetadas em alguma superfície.

capacidades da fotografia: a capacidade de “congelar” e preservar a dinâmica homogênea e irreversível deste fluxo temporal para o espaço abstrato, atomizado, e protegido de um momento.

Com o desenvolvimento do daguerreótipo, temos um importante momento nesse registro, pois os indivíduos não precisavam ficar mais horas em uma única posição para as imagens aparecerem, bem como foi possível que surgisse a profissão do fotógrafo – os daguerreotipistas, que precisavam ter o domínio da técnica de produção e de revelação das chapas. Os primeiros estúdios assim foram construídos.

Mas, ainda nesse período, temos um ato fotográfico restrito principalmente a pequenos grupos com poder aquisitivo suficiente para a obtenção de um daguerreótipo. Eram estes a monarquia e a classe burguesa européia, que no final do século XIX, como aponta Sougez (2001), incentivavam também essa produção como um expediente para se opor à pintura figurativa, numa forma de relegar a esta para um momento “passado”, que havia sido superado com a revolução industrial e as novas formas de organização da sociedade em grandes centros urbanos, algo naquele momento em discussão.

Nesse sentido, temos uma prática compartilhada apenas aos círculos familiares e pessoas mais próximas, que podiam observar essas imagens expostas nas salas de estar dessa classe com alto poder aquisitivo, que tinha acesso aos daguerreótipos (FABRIS, 1998). Dessa forma, podemos perceber que o ato de compartilhar as imagens produzidas por meio desses processos em desenvolvimento passa a atingir uma rede social de maior amplitude a partir do segundo momento de aperfeiçoamento do registro das imagens.

Em paralelo ao desenvolvimento de outras técnicas, como os cartões de visita⁸ e o colódio úmido⁹, cientistas do continente europeu, ao longo do século XIX, estiveram empenhados em desenvolver modos de exposição e fixação de imagens nas mais diferentes superfícies. Dentre estes experimentos, destaca-se o trabalho de William Fox Talbot (1800 – 1877), que desenvolveu uma técnica de produção de negativos na fotografia, permitindo assim as cópias de uma mesma imagem. Foi por meio dessa técnica que inicialmente a fotografia analógica se desenvolveu: na possibilidade de criar positivos através de um processo rápido e de fácil manuseio (SOUGEZ, 2001).

⁸ Desenvolvida por André Disdéri (1819-1889), trata-se de um conjunto de imagens produzidas por uma câmera com várias lentes, medindo em média 6,5 x 10 cm.

⁹ Técnica que consistia na sensibilização de chapas de vidro por meio do colódio – composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose –, responsável em fazer aderir o nitrato de prata fotossensível. Desenvolvido por Frederick Archer (1813-1857) em 1848, o processo garantiu a confecção dos primeiros negativos fotográficos, e foi bastante popular no final do século XIX.

Mas, como apontam vários pesquisadores (SOUGEZ, 2001; GUSTAVSON, 2005; BOURDIEU, 1990; SOLOMUN, 2011; KOSSOY, 2001), foi a partir dos novos modelos de câmeras e dos filmes analógicos produzidos pela companhia americana *Kodak*¹⁰, principalmente através das pesquisas de Eastman, que a fotografia atinge um momento de massificação, a partir de uma produção em escala industrial. De acordo com Johnson (*et. al.*, 2005), a popularização da fotografia ocasionou não apenas o surgimento de uma fotografia não profissional, mas também possibilitou a captura de uma grande variedade de eventos do dia-a-dia. Dessa forma, a prática fotográfica passa por uma grande mudança, proporcionada pelo número crescente de novos adeptos da fotografia que, por conseguinte, reconfiguraram e expandiram a natureza e a prática da fotografia dita profissional.

Aliado ao desenvolvimento de câmeras portáteis, a *Kodak* pensou também em uma campanha publicitária de modo a atingir os leitores de veículos impressos da época, com anúncios que apresentavam o produto e tratavam da facilidade no manuseio das câmeras¹¹. Mais do que facilitar e garantir o acesso, a questão que se colocava para a *Kodak* era como a fotografia poderia passar a ser um produto que despertasse o interesse das pessoas em registrar os momentos cotidianos e posteriormente compartilhar, através de diversos meios – álbuns, correspondências, reuniões –, para uma rede social que, por conseguinte, teria o interesse por essas imagens. Como aponta Sontag (2004), a proposta de Eastman foi bem-sucedida, a ponto dos indivíduos estarem inseridos num contexto no qual são impelidos a registrar suas vivências cotidianas, tendo em vista uma demanda social por esse compartilhamento de experiências das pessoas nos lugares e nos diferentes contextos.

Assim, no final do século XIX teve início o momento de grande massificação da fotografia, passando nesse período da revolução industrial a ser um fenômeno comercial rentável e crescente. É nesse momento histórico, principalmente com a produção das câmeras compactas e o surgimento de uma indústria de câmeras com filmes analógicos, que foi possível perceber como a partir daí as fotografias possibilitaram a formatação de uma cultura de compartilhamento de maior amplitude, algo que até o início desse século ainda tem reflexo na produção de imagens e num modo de engajamento de pessoas interessadas na memória proporcionada pelas imagens impressas no papel fotográfico (SARVAS & FROHLICH, 2011).

¹⁰ Responsável pela popularização das câmeras analógicas, tendo seu formato de filme analógico considerado importante até a contemporaneidade.

¹¹ O *slogan* da empresa na época de suas primeiras câmeras, de forte apelo comercial, era “Você aperta o botão, nós fazemos o resto.”

A produção e divulgação de fotografias nesse momento histórico permitiu então à sociedade ocidental certa intimidade com as imagens impressas. De acordo com Kossoy (2001), o mundo tornava-se familiar, devido à multiplicidade de retratos e temáticas possíveis pela câmera escura. Passou a ser difundida, então, uma prática de fotografia amadora, graças ao barateamento e à facilidade no manuseio do dispositivo técnico (GUSTAVSON, 2005). Indivíduos, então, passam a se organizar em grupos de discussão centrados na fotografia – os fotoclubes –, bem como temos o surgimento dos álbuns fotográficos, importantes para o compartilhamento de lembranças das pessoas.

A fotografia, enfim, começou a fazer parte do convívio familiar em maior quantidade, de modo que a mesma se configuraria como uma prática necessária para a memória dessas famílias; independente do poder aquisitivo, era necessário portar uma câmera nos eventos importantes, bem como nas viagens. Nesse sentido, os álbuns de família, como afirma Sobchack (1994), funcionariam como repositório de memórias que poderiam autenticar a experiência os indivíduos como empiricamente “reais”, pela capacidade do material fotográfico existir como um objeto de posse com um grande poder de comprovação de um acontecimento.

No século passado, o período da segunda metade do mesmo até meados da década de 1980 é marcado por uma estabilização das pesquisas sobre a fotografia analógica, tendo em vista principalmente o predomínio de um modelo de negócio centrado no filme analógico de 35 mm, até hoje comercializado. De acordo com Sarvas e Frohlich (2011), o único expoente que alcançou maior popularidade, à parte de processos alternativos de revelação, é o desenvolvimento das câmeras da companhia americana *Polaroid*¹². Tais câmeras tinham como principal característica as fotos instantâneas: o usuário comprava papéis – e não filmes – e a câmera fazia a revelação segundos após o disparo, dispondo em seguida da foto, que saía da própria câmera o positivo – e não o negativo, impedindo assim a reprodução.

Já no final do século surgem as pesquisas acerca de aparelhos capazes de converter as imagens em camadas de *bits*. Embora os primeiros experimentos sejam da década de 1950¹³, apenas a partir da década de 1980 começaram a aparecer no mercado as primeiras câmeras capazes de produzir imagens digitais. E isto se deu principalmente com a adaptação de uma

¹² Fundada em 1937 por Edwin Land, principalmente pelo desenvolvimento de um tipo de plástico (*Polaroid*), patenteado em 1929, que tem o efeito de polarizar a luz, sendo utilizado em diversos produtos – óculos de sol, microscópios óticos e mostradores de cristal líquido. As primeiras câmeras só surgiram algumas décadas depois.

¹³ Segundo Gustavson (2005), as primeiras pesquisas são do ano de 1957, lideradas por Russel Kirsch no *National Institute of Standards e Technolog*, ao construir um escâner primitivo e obter uma imagem do filho de Kirsch, formada por 176 x 176 pixels.

tecnologia já existente desde o final da década de 1960: o dispositivo de carga acoplada (CCD¹⁴).

3.3. Fotografia digital

A demora em aplicar a tecnologia do CCD no desenvolvimento de câmeras – os modelos digitais – se deve principalmente a questões sobre como essa nova forma de se produzir e compartilhar fotografias poderia ser aceita pelo público. De acordo com Murray (2008), para a aceitação desse novo tipo de fotografia era necessário não apenas o barateamento do produto, mas estratégias comerciais que refletiam no ato fotográfico com esse novo equipamento, bem como nas formas de compartilhamento que as pessoas fariam uso. Dessa forma, discussões referentes à como seria a aparência desse novo álbum de fotografia, se as pessoas teriam interesse de observar imagens em suportes que não fossem físicos, como seria o arquivamento das imagens, dentre outras (SARVAS & FROHLICH, 2011) permearam a indústria fotográfica.

Esse novo mercado para a fotografia digital passa a ser bastante promissor quando, a partir da década de 1990, através da internet, ocorre uma ampliação na difusão das imagens nos portais e *home pages* dos usuários, de modo a servir como modo de informar e manter de laços com aqueles fisicamente distantes. Em um primeiro momento, a tecnologia ainda tem um alto preço¹⁵, assim como os servidores desses sites não tinham grande capacidade para o armazenamento dessas imagens (SOLOMUN, 2011).

Com o surgimento dos primeiros sites que tinham como característica a possibilidade de se criar perfis públicos nos quais era possível adicionar fotografias e compartilhar com outros usuários conectados, a fotografia digital passa a ter um grande investimento de empresas que até então só trabalhavam com o equipamento fotográfico analógico, a exemplo da *Canon*, da *Nikon* e da *Leica*; tais investimentos impulsionaram também o barateamento e a facilidade no manuseio do equipamento. Ainda, temos a partir do século XXI as primeiras pesquisas com câmeras integradas em outros dispositivos, como o telefone celular¹⁶.

De acordo com Khalid e Dix (2007), quando essas páginas que disponibilizavam fotografias foram introduzidas aos usuários da Internet, e conseqüentemente se espalharam

¹⁴ Do inglês *Charged Coupled Device*, trata-se de um sensor para captação de imagens formado por um circuito integrado que contém uma matriz de capacitores acoplados. Foi desenvolvida em 1969 por Willard Boyle e George Smith.

¹⁵ A câmera Kodak DCS-460, por exemplo, era vendida em 1995 por US\$ 25 mil.

¹⁶ Em 2003, surge o primeiro aparelho com câmera integrada, o *Nokia 7650*. Vendido inicialmente nos Estados Unidos por US\$ 600 dólares, o modelo tinha uma resolução de 0,3 *megapixels*.

para as comunidades, páginas pessoais, sites de relacionamento etc., estas foram acolhidas como um fenômeno, pois não só o dispositivo respondia às necessidades de um compartilhamento de imagens do público em geral, mas os usuários passaram a ser capazes de visualizar, de forma aberta sem custos, as fotografias pessoais das outras pessoas, algo até então diferente aos modos tradicionais de compartilhamento.

Mason e Rennie (2008, p. 84) entendem que a atividade de compartilhamento em SRS prevê a construção de contas nas quais usuários criariam páginas, através do *upload* de conteúdos; com isto, é possível a interação com outros usuários de forma pública ou restrita a alguns grupos selecionados. Ainda, temos outras particularidades da imagem compartilhada como o fornecimento de várias exibições (tais como *thumbnails* e *slideshows*), a possibilidade de classificar as fotos em álbuns, a descrição das fotos por meio de anotações – como títulos, legendas ou *tags* – e a inserção de comentários (MASON & RENNIE, 2008).

Já com relação à história desses sites de compartilhamento, o primeiro a reunir características aqui tratadas, de modo a ser considerado como tal, foi o *dotphoto*¹⁷ (Figura 1).



Figura 1: Página inicial do site *dotphoto*.

O site foi lançado em 1999 e ainda hoje está em funcionamento. Yakovlev (2007) conta que, no início, o *dotphoto* disponibilizava aos usuários apenas uma página em que eles postavam fotos, sem a possibilidade de adicionar outros usuários ou interagir de qualquer maneira – por meio de recursos a exemplo de comentários, *tags*, notas, dentre outros.

¹⁷ <<http://www.dotphoto.com/>>.

Com o desenvolvimento das ferramentas de compartilhamento através da internet, temos um contexto no qual Sarvas e Frohlich (2011) estão denominando como a fase digital¹⁸, que se estrutura a partir de um momento peculiar nos dispositivos de registro das imagens e nas apropriações que as pessoas dão a tais registros. No primeiro ponto, salientamos o advento da imagem digital, possível graças ao CCD que passa a ser introduzido não apenas nas câmeras, mas em vários dispositivos móveis; no segundo ponto, salientamos os usos e funções que a fotografia passa a assumir, principalmente na sua possibilidade de compartilhar através da internet – como o caso dos SRS; nesse ponto Sarvas e Frohlich (2011) entendem a fotografia digital como vetor de práticas sociais pois os usuários se endereçariam principalmente aqueles com interesse de compartilhar vivências cotidianas, como lugares que frequentou, pessoas que se relacionou, momentos importantes da vida, dentre outras informações nessa mesma linha de interesse.

Daí o fato desta atividade de compartilhar ser fruto de uma cultura anterior, embora acreditamos estar falando de outra situação, principalmente por essa grande exposição do indivíduo nesses ambientes, respaldada por uma demanda social para que seja dessa forma; bem como um grande crescimento nesses mecanismos de registro de imagens digitais, que influenciaria na produção de mais imagens – a todo o momento – e seu posterior compartilhamento nas mais diversas redes situadas na ambiência digital.

4. Considerações finais

Buscamos nesse trabalho propor questões importantes para a compreensão da fotografia presente em diferentes ambientes de compartilhamento, ao longo do tempo. Adotamos a perspectiva de que os indivíduos dariam significados às suas ações através das trocas dessas imagens, que estaria em processo a depender do ambiente no qual o indivíduo estaria inserido – tendo à sua disposição os dispositivos para registro das imagens e os demais envolvidos na interação. Participando de redes de compartilhamento, eles percebem uma demanda social por se representar também através das fotografias, como um mecanismo de expressão de significados, a serem interpretados e discutidos por seus contatos.

Discorreremos então como o desenvolvimento de recursos técnicos proporcionou à fotografia a capacidade de mediar relações de pessoas, de modo a esta também passar a ser importante no processo interacional ao longo dos últimos 150 anos. Buscamos evidenciar a

¹⁸ Trata-se da terceira fase da fotografia, com o início na década de 1990 (SARVAS & FROHLICH, 2011).

importância da fotografia como promotora de práticas sociais a depender do aparato que os usuários terão à disposição, quer sejam as câmeras e suas capacidades de serem transportáveis, de fácil manuseio e com alguns efeitos, quer sejam através dos modos de arquivamento e compartilhamento – como os álbuns de fotografia, os retratos nas residências e as páginas de fotografia nos SRS.

Desse modo, entendemos como importante abordarmos como essa cultura contemporânea é resultante de um processo de interação – mediado por imagens – anterior, que tem reflexos no modo como se constituem essas práticas sociais nos ambientes da internet.

Assim, acreditamos que as reflexões acerca da história dos processos fotográficos e suas repercussões sociais dariam respaldo ao que estamos entendendo aqui como um fenômeno interessante a ser pensado: como a formação de cenários de interação em redes de compartilhamento de fotografias ganhariam uma dimensão particular, haja vista que trariam elementos que ajudariam a pensar a inter-relação existente entre as possibilidades interacionais observadas nestes ambientes e referenciais identitários aos pelos usuários.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Photography**: A middle-brow art. Oxford: Polity Press, 1990.

COMOLLI, Jean-Louis. Technique and ideology: Camera, perspective, depth of field. In: ROSEN, Philip (org.). **Narrative, Apparatus, Ideology**. Nova York: Columbia University Press, 1986.

FELINTO, Erick. Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação. In: **Ciberlegenda**, v. 1, n. 5, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

GUSTAVSON, Todd. **Camera**: A history of photography from daguerreotype to digital. New York: Sterling, 2005.

GREISDORF, Howard; O'CONNOR, Brian. **Structures of image collections**: from Chauvet-Pont-d'Arc to Flickr. Londres: Libraries United, 2008.

HOUSE, Nancy Van. Collocated photo sharing, story-telling, and the performance of self. In: **International Journal of Human-Computer Studies**, v. 67 (1), p. 1073-1086. New York: Science Direct, 2009.

JOHNSON, William; RICE, Mark; WILLIAMS, Carla. **A history of photography**: From 1839 to the present. Los Angeles: Taschen, 2005.

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford: Stanford University Press, 1986.

KITTLER, Friedrich. **Literature, media, information systems**: Essays. Amsterdam: G+B Arts International, 1997.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEITE, Enio. Fotografia, Invenção do Diabo! In: **Macrofotografia**. Disponível em <<http://www.macrofotografia.com.br/artigos/invensaododiabo.shtml>>. Acesso em junho de 2012.

MASON, Robin; RENNIE, Frank. **E-Learning and Social Networking Handbook**: Resources for Higher Education. Nova York: Routledge, 2008.

MURRAY, Susan. Digital Images, Photo-Sharing, and our Shifting Notions of Everyday Aesthetics. In: **Media, Culture, and Communication**, n. 7, v. 1, p. 147-163. Nova York: Sage, 2008.

PFEIFFER, Karl Ludwig. The Materiality of Communication. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig. **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

SARVAS, Risto; FROHLICH, David. **From Snapshots to Social Media**: The Changing Picture of Domestic Photography. Londres: Springer, 2011.

SIBILIA, Paula. Blogs, fotologs, videologs y webcams: El show de la vida íntima en Internet. In: **Lucera**, v. 10, p. 4-11, 2005.

SOBCHACK, Vivian. The scene of the screen: Envisioning Cinematc and Electronic "Presence". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig. **Materialities of Communication**. Stanford: Stanford University Press, 1994.

SOLOMUN, Sonja. **A Mobile Army of Metaphors**: Archiving, Sharing, and Distributing the Social in Digital Photography. Tese. Department of Sociology of Queen's University. Ontario (CAN), 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivros, 2001.

YAKOVLEV, Ilya. Web 2.0: Is It Evolutionary or Revolutionary? In: **IT Professional**, V. 9, N. 6, p. 43-45. CS Digital Library: dezembro de 2007.