



## Do álbum de fotos para a internet: perspectivas teórico-metodológicas para compreender a reconfiguração da memória no ambiente digital<sup>1</sup>

Bruno Schmidt ALENCASTRO<sup>2</sup>

Jiani Adriana BONIN<sup>3</sup>

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

### Resumo

O presente trabalho é parte de uma pesquisa que tem como objetivo principal compreender como os usos e apropriações da fotografia no ambiente digital repercutem na constituição da memória biográfica/identitária. O texto aqui apresentado reúne as perspectivas contextuais e teórico-metodológicas da referida investigação. Primeiro, realizo um movimento contextualização da relação entre fotografia e memórias sociais. Em seguida, apresento algumas reflexões para pensar como a memória é construída pela fotografia e, principalmente, quais são as marcas configuradas no ambiente digital. Por fim, explico as perspectivas que utilizo para compreender o usuário, trabalhando com os conceitos de *usos e apropriações* e *mediações*, entendendo que essas dimensões estão implicadas na construção dos sentidos de memória que serão produzidos.

**Palavras-chave:** fotografia; memória; recepção; midiaticização.

### 1. A memória configurada pela fotografia num contexto de midiaticização

As construções teórico-metodológicas que busco desenvolver neste texto integram o desenho de uma pesquisa mais ampla<sup>4</sup> que tem o intuito de refletir sobre a migração do álbum de fotos (impresso) para o ambiente digital, dedicando atenção específica para a reconfiguração da memória biográfica/identitária nesse contexto. Atentando para um cenário de *mediatização* da sociedade, diversos autores<sup>5</sup> vêm refletindo sobre o espaço central que o campo midiático passou a ocupar na configuração das sociedades contemporâneas (MALDONADO, 2002). Em outras palavras, *as mídias instituíram-se com uma matriz produtora e organizadora de sentido*, o que resultou, entre outros fatores, numa *nova forma de estruturação das práticas sociais*, marcada pela *desarticulação das noções de tempo e espaço* (MATA, 1999).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 17 a 19 de maio de 2010.

<sup>2</sup> Estudante do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Unisinos. Email: [brunoalencastro@gmail.com](mailto:brunoalencastro@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Email: [jjaniab@uol.com.br](mailto:jjaniab@uol.com.br)

<sup>4</sup> Trata-se do meu Trabalho de Conclusão de Curso que tem como objetivo geral investigar como os usos e apropriações da fotografia no ambiente digital repercutem na constituição da memória biográfica/identitária.

<sup>5</sup> Entre eles Maldonado (2002), Mata (1999), e Martín Barbero (1995).



Nesse contexto, com o advento da internet e das câmeras digitais – que, não por acaso, se popularizaram simultaneamente a partir da década de 1990 –, não tardou muito para que as pessoas passassem a armanezar e compartilhar suas fotos no ambiente digital. No início através dos *fotologs*, logo em seguida a partir de *sites/serviços* como o Flickr e o Orkut até chegar ao Twitpic, os chamados álbuns virtuais têm fomentado o debate acerca da *formação de comunidades virtuais* e da *reconfiguração dos espaços público e privado* na sociedade contemporânea. Desde estas perspectivas, emergem as seguintes questões específicas que norteiam a investigação que venho desenvolvendo: Como o ambiente digital, a partir de suas lógicas específicas (espacialidade e recursos interativos) atua na constituição da memória constituída pela fotografia? Que usos e apropriações os sujeitos realizam da fotografia no ambiente digital para a construção da sua memória biográfica/identitária? Que dimensões mediam a relação entre o sujeito e a fotografia na construção e nos sentidos de memória que são produzidos nesse ambiente?

Considerando estas indagações, apresento aqui linhas de contextualização e de construção teórico-metodológicas que, como referido, integram a problemática de uma pesquisa que tem como objetivo geral *investigar como os usos e apropriações da fotografia no ambiente digital atuam na configuração da memória biográfica/identitária*. Para isso, num primeiro momento, realizo um movimento contextualização da relação entre fotografia, imagem e memória – desde o momento em que a imagem passou a ser exteriorizada (no período remoto da pré-história) até chegar ao atual estágio de midiatização –, partindo do entendimento de que, antes mesmo da descoberta da fotografia, a imagem já trazia repercussões para a configuração das memórias sociais. Em seguida, apresento algumas reflexões para pensar como a memória é construída na fotografia e, principalmente, quais são as marcas deixadas pelo ambiente digital. Por fim, explicito algumas perspectivas para compreender o usuário, trabalhando com os conceitos de *usos e apropriações* e *mediações*, entendendo que essas dimensões estão implicadas na construção dos sentidos de memória que serão produzidos pela fotografia no ambiente digital.

## **2. Contextualizando a relação entre fotografia, imagem e memória**

Ao longo de seu desenvolvimento histórico a imagem – muito antes do desenvolvimento da fotografia – foi se constituindo como uma importante forma de construir memória, desde o momento em que esta última passa a ser exteriorizada –



ainda nos remotos períodos da pré-história<sup>6</sup>. Através das primeiras pinturas rupestres – que chegam a datar entre 30 e 40 mil anos<sup>7</sup> – o homem manifestou uma das primeiras tentativas de materializar o que podemos chamar de *próteses externas de memória*<sup>8</sup>. Realizando um salto cronológico de alguns séculos – penso que Benjamin traz considerações relevantes ao refletir sobre a reprodução técnica da obra de arte. Para ele, com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma nova etapa:

Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. (BENJAMIN, 1994, p. 166-167).

Isso significa dizer que a litografia – 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 esse 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 começa a passar, cada vez mais, pela instância de um suporte visual*.

Da *escrita com a pedra* para a *escrita com a luz*<sup>9</sup> (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*, o que permite caracterizar

---

<sup>6</sup> Uma versão extendida desse trabalho encontra-se disponível no texto “Das pinturas rupestres ao Flickr: as relações entre fotografia, imagem e memória”, 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.

<sup>7</sup> “Do francês *rupestre*, o termo designa gravação, traçado e pintura sobre suporte rochoso, qualquer que seja a técnica empregada. Considerada a expressão artística mais antiga da humanidade, a arte rupestre é realizada em cavernas, grutas ou ao ar livre”. (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](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5354)

>. Acesso em: 13 jan. 2009).

<sup>8</sup> Montesperelli (2004) é quem apresenta a idéia de *próteses externas de memória*. Para ele, essas próteses 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.

<sup>9</sup> Do grego *photos*, "luz", e *graphein*, "escrever".



esse período como um dos momentos mais importantes da história das artes visuais no século XIX – e que ainda traz conseqüências até hoje.

Descoberta em 1839, foi a partir da década 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 representar-se, de ostentar esse símbolo de representação. Entretanto, como observa o pesquisador Fernando de 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”.

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*<sup>10</sup>, Eastman foi o responsável por introduzir no mercado, em 1888, a máquina fotográfica Kodak. Além de conseguir chegar a um formato de câmera capaz de resolver vários problemas apresentados pelos equipamentos fotográficos produzidos até o momento (a Kodak era leve, pequena, portátil e, principalmente, economicamente viável), o estadunidense desenvolveu uma fórmula de negativo que mudaria para sempre o destino da fotografia: o filme flexível (em rolo)<sup>11</sup>. 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”.

Nesse momento, observa-se outra ruptura interessante dentro da história da fotografia no século XIX. A vida cotidiana das pessoas passou a ser retratada através de imagens: as festas, as viagens, as cerimônias, enfim, muitas famílias, em menor ou maior quantidade, começaram a produzir fotografia com os mais variados fins. E esses álbuns de família – muitos deles constituídos num ordenamento de narrativa cronológica –, ao serem transmitidos de geração para geração, passaram a ocupar um espaço importante na configuração de uma memória familiar. A vida dos antecedentes começou a ser preservada fotograficamente no contexto familiar, fazendo com que a

---

<sup>10</sup> Numa tradução literal, “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”.

<sup>11</sup> 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).



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, é também a partir dela que essas recordações são constituídas.*

Ao teorizar sobre o processo de midiaticização da sociedade, Maldonado (2002) nos lembra que, a partir do final do século XIX, entre outras formas comunicacionais, a linguagem audiovisual começa a ser encarada como um novo formato de produção simbólica. Pensando no caso da fotografia, existem múltiplos *lugares* nos quais a imagem passou 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* (primeiro com o cinema e, mais tarde, com a televisão), a escrita visual se desenvolveu de tal forma ao longo dos últimos séculos que, atualmente, alguns teóricos definem a nossa sociedade como pertencente a uma *era da imagem*.

As implicações/conseqüências dessa onipresença da imagem no mundo contemporâneo para as (re)configurações 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 e através de diversas mídias) vai *contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade altamente familiarizada com a escrita iconográfica*. Numa outra abordagem, a chamada *era da imagem* pode estar configurando profundas mudanças na constituição das memórias sociais e individuais. Isto porque esse alargamento dos lugares onde a fotografia passou a circular vai mudar a natureza da relação do fotográfico com a memória dos sujeitos. E as conseqüências dessas alterações para a memória serão ainda maiores no momento em que a fotografia passa a circular na internet.

Um dos primeiros sites/serviços que foram disponibilizados na internet para o arquivamento de compartilhamento de fotos foram os chamados *photoblogs* – ou simplesmente *blogs*. Segundo Foschini e Taddei (2006, p. 09), “esses blogs de fotos e vídeos participam de uma transformação no universo da comunicação. Com eles, qualquer pessoa pode utilizar a rede para se expressar e conversar com o mundo”. E, de fato, esse momento representou uma verdadeira ruptura/mudança dentro da história da fotografia. É verdade que, depois dos *photoblogs*, apareceram uma diversidade de outros tantos exemplos de sites/serviços de compartilhamento de imagens (como o Flickr, Picasa, Orkut, Facebook, entre outros). Entretanto, mesmo apresentando mudanças estruturais na sua forma, a noção de *interação* sempre foi comum a todos – o que iniciou ainda com os *photoblogs*.



### 3. A memória construída no ambiente digital

Para melhor compreender como a escrita fotográfica atua na configuração de uma memória biográfica/identitária, torna-se necessário analisá-la a partir de – pelo menos - três dimensões fundamentais: a *linguagem* e o conteúdo expresso na foto, as características do *ambiente* no qual a imagem está inserida e, numa abordagem mais ampla, o contexto onde esse processo acontece. Isto é, num primeiro momento, é importante refletir sobre as especificidades da *linguagem fotográfica*, assim como as evidências do conteúdo “enquadrado” na foto, desde suas lógicas de produção/representação até o momento de leitura/recepção. Depois, analisar quais são as especificidades do *lugar* (aqui entendido como *ambiência*) em que a fotografia está situada – no caso desta pesquisa, o ambiente digital. E, ainda, não deixar de considerar o *contexto* geral onde esse processo acontece, atentando para o *processo de midiatização da sociedade* no qual todos estamos inseridos.

#### 3.1 A representação fotográfica

Como propõe o pesquisador Boris Kossoy (2002), a imagem fotográfica contém em si realidades e ficções. Refletindo sobre os mecanismos mentais que agem sobre os processos de produção e recepção das imagens, o autor chama a atenção para uma característica inerente da imagem fotográfica: o processo de *construção de realidades*. Mesmo que a fotografia seja capaz de apresentar aspectos do real – situado num determinado tempo e espaço –, ela sempre será fruto de uma construção que inicia no momento que a imagem é capturada e só irá terminar quando esse registro é lido e interpretado pelas pessoas. Por isso, a fotografia pode ser definida não como um espelho da realidade, mas, sim, como uma forma de representação desse real. É essa característica fundamental que condiciona a ambígua e irreversível condição que a fotografia carrega de *documento/representação*, nas palavras do autor.

Por conseqüência, isso também traz implicações para o tipo de memória que a fotografia evoca em seus receptores. Isso porque, ao se deparar com uma fotografia particular, as pessoas começam a lembrar de situações do seu cotidiano *condicionadas pela realidade contida na imagem*. Com isso, as lembranças são acionadas a partir da relação que esses sujeitos vão estabelecer com o conteúdo dessas imagens – que, por sua vez, carregam em si especificidades quanto ao seu processo de produção. Nesse





contexto, o fotógrafo responsável por iniciar essa longa jornada de transposição de realidades – conforme veremos a seguir. É ele quem irá enquadrar a imagem e, a partir de uma técnica e linguagem específica, decidir como será a forma que ele usará para eternizar o assunto pretendido.

No caso específico do meu objeto de estudo, isto é, a fotografia enquanto álbum de família disponível na internet, as imagens que compõem esses álbuns também carregam uma série de *marcas* deixadas desde o momento de suas capturas até a hora em que elas são compartilhadas no ambiente digital. Esse processo inicia no momento em que o fotógrafo – ou alguém contratado para fazer a foto – realiza o *enquadramento* de determinada cena; segue com a seleção das fotos que serão disponibilizadas nos álbuns da web – o que, em muitos casos, também é acompanhado por ajustes/manipulações das imagens em softwares de edição; e termina com a publicação das fotos em álbuns digitais, que permite ainda o acréscimo de títulos, legendas, notas (dentro e fora das fotos), entre outros recursos que também irão produzir sentido na posterior leitura dessas imagens.

Isso significa dizer que a fotografia é fruto de um complexo processo de construção/representação da realidade. Refletir acerca dessas lógicas de produção das imagens é importante na medida em que são essas características que vão estabelecer a disposição e o conteúdo de qualquer fotografia, não apenas configurando *o que será lembrado*, mas, principalmente, *de que forma isso será lembrado*. Entretanto, *os elementos da linguagem fotográfica que operam na configuração da memória biográfica/identitária* vão além do processo de produção das imagens. Assim como o fotógrafo atua através de um “filtro” cultural, estético e técnico, a pessoa que terá contato com essa realidade representada também irá (re)construí-la a sua maneira. Muito mais do que considerar um processo único de construção da realidade por parte do fotógrafo, é preciso pensar, por conseqüência, num segundo movimento de *construção da interpretação* – como propõe Kossoy - que os sujeitos fazem dessas fotografias. A este respeito, torna-se importante considerar que

a fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação sócio-econômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos (KOSSOY, 2002, p. 45).



Em outras palavras, ao ingressarmos numa ação de rememoração através da fotografia, a nossa imaginação é acionada. Com isso, as imagens passam a interagir com nossas fantasias e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e ficções, ultrapassando na mente do receptor o fato que ela representa. Lembrar através de imagens é iniciar um processo constante de *criação de novas realidades*. Na mente do sujeito que olha determinada fotografia, o conteúdo da cena registrada dialoga com histórias contadas na família, que por sua vez confundem-se com referentes advindos de experiências midiáticas, assim como lembranças de viagens e passeios realizados – e assim por diante. No fim, torna-se impossível precisar com certeza onde começa e termina cada uma dessas recordações.

### 3.2 A fotografia na internet (e num contexto de midiaticização)

O próprio *lugar* que a fotografia ocupa também condiciona a forma com que essa imagem será lida/interpretada. Uma fotografia que é impressa em papel fotográfico, integrante ou não de um álbum, será lida de forma diferente daquela que, por exemplo, está publicada no ambiente digital. Para o colombiano Armando Silva,

no álbum de família, talvez mais que em qualquer outra forma de expor a fotografia, esta se transforma em rito. E, se é rito, é para ritualizar todo o seu saber, desde a tomada da foto – sua *pré-visão* para o álbum ou ocasional aceitação na coleção, a inclusão em uma ou outra cerimônia familiar, a coleção e o cuidado – até a observação em diferentes momentos, incluindo a transformação ao trocá-lo e organizá-lo de outra maneira, ou até de contá-lo, quem o relata, na forma que lhe convier. Desse modo, é claro que a imagem da foto do álbum é atualizada por outro meio, a palavra do relator, cada vez que é contada a alguém. Então, *a originalidade da observação do álbum é que sua foto existe para ser falada*. (SILVA, 2008, p. 38)

Ao referir esse caráter ritualístico do tradicional álbum de fotos, em que as imagens eram dispostas de forma classificada (ou não), agrupadas em forma de livro e/ou soltas em caixas, o pesquisador nos provoca a pensar: quanto desse rito ainda persiste no momento em que o álbum se reconfigura a partir das lógicas da internet? Ainda podemos pensar que “a foto existe para ser falada”? Ou ela nasce com o objetivo de ser compartilhada, *georreferenciada*<sup>12</sup>, classificada por *tags*? Afinal, quando o álbum de fotos torna-se visível na internet, a atualização através da palavra do relator dá lugar

---

<sup>12</sup> “Georreferenciamento” é a possibilidade que alguns *sites* que trabalham com o arquivamento de fotos – entre eles Flickr, Picasa, só para citar alguns exemplos - oferecem ao usuário de informar o local onde as imagens foram capturadas.





ao comentário de amigos, citações, notas, entre outras características (que veremos no item a seguir). Por conseqüência, aquilo que antes podia ser encarado como *rito*, quando os filhos ouviam histórias de seus familiares – narradas a partir dos álbuns de fotos –, assume um novo sentido. E isso não quer dizer que não seja mais *rito*, mas, sim, que se inaugura outra relação com o álbum de fotos.

Desde a década de 1990, com o desenvolvimento da internet, o ambiente digital tem se colocado como um importante cenário para observar todas essas reconfigurações sociais provocadas pela ação da mídia. Como observa CASTELLS (2001, p.287), “a internet não é simplesmente uma tecnologia; é o meio de comunicação que constitui a forma organizativa de nossas sociedades”. Indo ao encontro dessa reflexão, Maldonado (2002, grifo nosso), ajuda a pensar como “as mídias no início do século XXI apresentam [...] *uma interconexão cada vez mais intensa entre elas*”, a exemplo dos diferentes *sites* de compartilhamento de fotografias, desenvolvidos através do conceito da Web 2.0<sup>13</sup> - entre eles os *photoblogs*, Orkut, Flickr, Picasa, Facebook e Twitpic. A partir de uma plataforma digital, esses *sites* - espécies de álbuns de fotos digitais - *reconfiguram as lógicas dos espaços público e privado nas sociedades contemporâneas*.

A noção de *comunidades virtuais na Internet* – trazida por Manuel Castells – ajuda a pensar sobre as características que as relações estabelecidas pela fotografia vão ter quando ela passa a figurar no ambiente digital. Para o autor, “a Internet é um instrumento que desenvolve, mas que não muda os comportamentos; ao contrário, os comportamentos apropriam-se da Internet, amplificam-se e potencializam-se a partir do que são” (CASTELLS, 2001, p. 273). Isto é, no momento em que o antigo álbum de fotos passa a contar com uma audiência que não é mais apenas física, mas também virtual, de caráter público, e não mais privado, inauguram-se novas relações sociais.

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).

---

<sup>13</sup> 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 on-line se torne mais dinâmico e que os usuários colaborem com conteúdo. (Fonte: Folha Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u20173.shtml>> Acesso em: 26 mai. 2009).



Ao adquirir a forma desse novo suporte, a fotografia passou a carregar as marcas desse novo meio de expressão. Ao contrário dos álbuns de família, local em que as fotos eram agrupadas por determinados assuntos, fases da vida, e/ou nem mesmo tinham algum tipo de sistematização e ficavam apenas guardadas soltas em caixas, a organização e apresentação das fotografias no meio digital fizeram com que ela adquirisse uma nova significação. Nesse novo meio, as fotos passaram a receber títulos, legendas, *tags*, notas e comentários – só para citar algumas distinções. Nos álbuns de fotos virtuais, esse é um movimento que acontece a todo instante; na medida em que uma nova foto é publicada ou um novo comentário é adicionado à determinada fotografia, as pessoas modificam e/ou criam novos sentidos para essas imagens.

O processo ritualístico de se reunir com familiares e amigos para compartilhar fotos pessoais não pode mais ser pensando da mesma maneira nesse novo contexto. Afinal, no ambiente digital, as relações funcionam de acordo com as lógicas dessas comunidades – que, muitas vezes, não é formada apenas por amigos e familiares, mas também “contatos virtuais”. Isso porque, a partir desse novo suporte fotográfico, as fotografias passaram a serem exibidas para um número infinitamente maior de pessoas, o que contribuiu, entre outros, para a expansão dos vínculos sociais (CASTELLS, 1999). Independente do conteúdo das imagens (cenas particulares, íntimas), a fotografia tornou-se pública. Como consequência disso, o que antes era compartilhado com um número restrito de pessoas passou a ser disseminado para as chamadas *comunidades virtuais*<sup>14</sup>, com suas leis e dinâmicas específicas de interação. Através de redes sociais e dos sites/serviços de compartilhamento de fotos, as pessoas passaram a integrar uma nova comunidade configurada nos ambiente digital.

Para ajudar a pensar o conceito de *comunidade virtual* para a minha pesquisa, julgo importante problematizar as considerações trazidas por Simone Pereira de Sá. Entre os argumentos trazidos pela pesquisadora, penso que seja interessante entender *comunidade virtual* como *um processo comunicativo de negociação e produção de sentido*. A referida dimensão processual (dinâmica) destacada pela autora para definir o conceito de comunidade também é visível e ajuda a caracterizar os álbuns de fotos na internet. Ao disponibilizá-las nesses ambientes virtuais, as pessoas já o fazem com o objetivo de compartilhamento, onde as fotos estão suscetíveis a processos de tensão, negociação e reelaboração constante (SÁ, 2001).

---

<sup>14</sup> Termo cunhado por Manuel Castells (1999).



Além disso, ao migrar para a internet, as fotografias ficaram cada vez mais ligadas ao presente, numa constante atualização de imagens feitas pelos usuários. Se no álbum de família a fotografia só seria publicada por algum motivo específico (nascimentos, cerimônias, viagens, etc), hoje, através do Twitpic, o assunto enquadrado é, em muitos casos, o congestionamento no trânsito. No momento em que mudam os tempos da fotografia – de captura, publicação e compartilhamento –, muda também a memória que será produzida através desse novo modelo de álbum de fotos.

Uma vez alterada a forma de se relacionar com a fotografia, seja de forma ativa, postando imagens na internet e interagindo com outras pessoas, seja apenas comentando fotos de amigos e familiares, devemos considerar, em decorrência disso, implicações na constituição da memória biográfica/identitária desses indivíduos. A memória que ele passou a ter dessas imagens não é mais aquela que era produzida na hora em que a família se reunia para olhar os álbuns de fotos. Nos dias de hoje, ela passa por um constante exercício de reordenação e reinterpretação, que começa desde o momento em que as imagens são produzidas (muitas vezes com objetivos já traçados), passa pelo momento em que ela é publicada na internet (e recebe títulos, *tags*, legendas, notas, etc), e vai continuar repercutindo a todo instante, a cada novo comentário e/ou interferência do público receptor (desde familiares até desconhecidos).

#### **4. Perspectivas para pensar o usuário**

Para ajudar a refletir sobre o lugar dos usuários nessa pesquisa, são frutíferas as contribuições trazidas por Martín Barbero (1995), ao teorizar sobre *o lado oculto do receptor*. É uma das primeiras – e fundamentais – compreensões trazidas pelo autor, com a qual compartilho, é encarar a recepção não apenas como uma *etapa* do processo de comunicação, mas um *lugar* novo, de onde devemos repensar os estudos e a pesquisa de comunicação. Para Martín Barbero, é necessário romper com o modelo mecânico de comunicação “em que comunicar é fazer chegar uma informação, um significado já pronto, já construído, de um pólo a outro” (1995, p. 40). Ao contrário do que pensavam as primeiras Teorias da Comunicação – ao encarar o receptor como uma “tábua rasa”, um recipiente vazio para depositar aquilo que foi produzido em outro lugar –, o processo de comunicação não acontece de forma linear e unilateral. Para além de um lugar de chegada, a recepção pode (e deve) ser abordada também como um lugar de partida, de produção de sentido.



Neste sentido, “é preciso estudar não o que fazem os meios com as pessoas, mas o que fazem as pessoas com elas mesmas, o que elas fazem com os meios, sua leitura”, uma vez que “a recepção é um processo de interação, de negociação do sentido” (BARBERO, 1995, p. 55). No caso dessa investigação, interessada em *investigar como os usos e apropriações da fotografia no ambiente digital repercutem na constituição da memória biográfica/identitária*, julgo relevante considerar as mediações *intenção do fotógrafo, competências midiáticas dos sujeitos* (sejam elas do próprio meio digital, da fotografia e das mídias em geral), bem como suas *trajetórias de vida*, que irão atuar na construção dos sentidos de memória produzidos pela fotografia e nos seus usos no ambiente da internet.

Uma dessas dimensões é a *intenção do fotógrafo*, sabendo que é a partir da motivação/interesse pessoal deste sujeito que a fotografia será construída. Isso significa dizer que a *intenção do fotógrafo* não apenas é parte constitutiva do processo fotográfico, como também deve ser pensada como uma importante *mediação* do uso que é dado para fotografia - essa será uma dimensão a ser pensada pelo sujeito na hora de definir, por exemplo, se uma fotografia irá ou não para o seu álbum de fotos na internet. Nesse sentido, um dos objetivos dessa pesquisa é investigar até que ponto essa intenção em produzir algumas imagens já não está vinculada/atrelada ao interesse do fotógrafo em publicá-las e compartilhá-las no ambiente digital, assim como compreender ele quer contar para as pessoas a partir dessas imagens.

Não menos importante que a *intenção do fotógrafo*, a sua *trajetória de vida* também é uma *mediação* relevante de ser investigada, uma vez que estas vivências trarão especificidades quanto à relação que os sujeitos estabelecem com a fotografia, à natureza (conteúdo) dessas imagens, assim como as marcas de memórias que serão construídas através da fotografia. As experiências vividas por esses indivíduos – ou seja, suas histórias de vida, relação com o trabalho, entre outras características – condicionam a sua relação com o fotográfico em diferentes âmbitos.

Por fim, outra *mediação* relevante de ser pensada são as *competências midiáticas* desses sujeitos – aqui pensadas para as mídias em geral, o meio digital e a própria fotografia. Conforme discutido anteriormente, ao refletir sobre a midiatização (e sua relação com a fotografia), toda essa disseminação da linguagem visual ao longo do último século contribuiu para o desenvolvimento de uma sociedade altamente familiarizada com a escrita iconográfica. Nesse sentido, é interessante pensar no conceito de *ethos*, cunhado por Sodré (2006), que envolve a idéia de hábitos, condutas,



regras, valores, cognição. Essa noção mostra-se relevante de ser trabalhada nesta pesquisa, “pois incorpora à compreensão da problemática as maneiras ou os modos de agir numa sociedade permeada pela mídia, ou seja, um ethos midiaticizado” (SANTOS, 2005, p. 91). A partir de um longo período de convivência com as lógicas de funcionamento e produção da mídia - provocado pela midiaticização -, as pessoas passaram a desenvolver o que o autor chama de *ethos* midiaticizado. No caso dessa investigação esses hábitos são pensados a partir da forma (familiar) com que as pessoas passaram a produzir e compartilhar fotografias na internet.

Nesse sentido, as considerações trazidas por Alessandra Chemello – que, em sua dissertação de mestrado, teve que refletir sobre a recepção e os papéis dos agentes no universo da *webarte* – ajudam a compreender melhor as especificidades do usuário no ambiente digital. O usuário não é mais aquele sujeito somente capaz de interpretar o que o meio digital lhe oferece; ele passa a interagir com esse ambiente, não apenas recebendo, mas também produzindo conteúdos. Nisso, compartilho com Chemello a noção de que *as especificidades do receptor no ambiente digital provocam uma reconfiguração das idéias tradicionais que se tinha sobre ele*. “A produção e a recepção são aproximadas pela interface computacional em rede. Os atores podem se confundir em suas atividades. O consumo não é mudo, como relata Certeau (1994) e tampouco a produção, por parte do receptor, secundária e/ou somente simbólica” (2009, p. 79).

Podemos dizer que, ao migrar para o ambiente digital, os antigos álbuns de fotos (impressos) assumiram a condição de *mídia*, uma vez o consumo que será feito dessas imagens, na maioria dos casos, deixa de ser privado e passa a ser público<sup>15</sup>. Com isso, as imagens passaram a ser vistas e consumidas por um número potencialmente muito maior – difícil até de ser quantificado – do que apenas pelos amigos e parentes (como acontecia com os álbuns impressos). E, diferente do contexto estudado por Certeau, onde o autor verificou a falta de um lugar onde o receptor poderia marcar a sua produção, os sites/serviços de armazenamento e compartilhamento de fotos no ambiente digital possibilitam essa ação. A partir dos recursos interativos disponíveis para os consumidores, as pessoas têm a possibilidade de produzir e também de interferir no conteúdo que consomem, através do acréscimo de comentários, notas, links, etc.

---

<sup>15</sup> Cabe salientar que existem usuários que continuam mantendo a lógica de privacidade dos antigos álbum de fotos impressos no ambiente digital; para isso, eles restringem a sua visualização apenas para amigos e familiares autorizados.



Ao problematizar a natureza do *usuário* dos álbuns de fotos que estão disponíveis na internet, é possível trabalhar com a noção da emergência de um *usuário/produtor*. Na medida em que os autores responsáveis pelos álbuns de fotos na internet fazem a leitura da repercussão que suas fotos tiveram para outros usuários, isto é, lêem os comentários/notas que foram deixados nas suas fotos, novas interpretações e compreensões serão feitas pelos próprios autores das imagens. Isso se torna ainda mais complexo uma vez que, pela sua condição polissêmica, a imagem fotográfica permite que diferentes interpretações sejam feitas por cada uma das pessoas que consomem e decifrem uma mesma imagem. Portanto, quem recebe os conteúdos desses álbuns de fotos também produz significados e associações e, por isso, seu consumo não pode ser pensado de forma secundária e/ou somente simbólica. Estamos, então, diante de um sujeito que assume um status de *usuário/produtor* - ao mesmo tempo.

### Referências bibliográficas

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.

CASTELLS, Manuel. Internet e sociedade em rede. In: BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. p. 255-287.

\_\_\_\_\_. A cultura da virtualidade real: a integração da comunicação eletrônica, o fim da audiência de massa e o surgimento de redes interativas. In: CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura**. v. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 413-466.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano** 1. Artes de fazer. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEMELLO, Alessandra. **Webarte (em detalhes): o processo de recepção da obra de webdança 96 détails, da Cia. Mulleras**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2009.

FOSCHINI, Ana Carmen; TADDEI, Roberto Romano. **Conquiste a Rede – Flog & Vlog**. 2010. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/conquiste-a-rede-flog-vlog>>. Acesso em: mar. 2010.





KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 152 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](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.

MATA, Maria Cristina. De la cultura masiva a la cultura mediática. **Diálogos de la Comunicación**, Lima, n. 56, p. 80-90, 1999.

MONTESPERELLI, Paolo. **Sociología de la memoria**. 2. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004. 192 p.

SÁ, Alberto. A Web 2.0 e a meta-memória. In: **Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação**, n. 5, 2007, Braga, Lisboa. 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.

SÁ, Simone Pereira de. **Utopias comunais em Rede**: discutindo a noção de comunidade virtual. Revista Fronteiras. São Leopoldo: S/ed., 2001.

SANTOS, Airton Ricardo Tomazzoni dos. Videoclipe e adolescentes: estabelecendo bases teóricas para entender a midiática da dança. In: \_\_\_\_\_. **No embalo do videoclipe**: a dança midiaticizada na televisão e a recepção do público adolescente. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2005.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. 1. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008. 313 p.

SODRÉ, Muniz. Eticidade, campo comunicacional e midiática. In: MORAES, Denis. **Sociedade Midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p.19-32

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